

ISSN - 2175-2346

Volume 10, Número 20, março 2018



# Expediente

**REVISTA PALÍNDROMO****ISSN 2175 2346****UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**

Reitor: Prof. Dr. Marcus Tomasi

**CENTRO DE ARTES – CEART**

Diretora Geral: Prof. Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – DAV**

Chefe: Prof. Dra. Sandra Maria Correia Fávero

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV**

Coordenadora: Prof. Dra. Jocielle Lampert de Oliveira

**EDITORES**

Prof. Dra. Rosangela Cherem (editora chefe)

Prof. Dra. Sandra Ramalho e Oliveira

Prof. Dra. Yara Guasque

**EDITOR DE SESSÃO**

Yara Guasque

**CORPO EDITORIAL TÉCNICO**

Discentes bolsistas de mestrado e doutorado do PPGAV:

Ms. Silfarlem de Oliveira (coordenação)

Ms. Viviane Baschiroto

Ms. Rafael Schultz Myczkowski

Ms. Cyntia Werner

Sebastião Gaudêncio Branco de Oliveira

**TRADUÇÃO**

Osmar Yang

**CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo v.10, n.20, 2018**

Alexandre Pedro de Medeiros  
Ana Lucia Beck  
Anna Amelia Faria  
Antonio Carlos Vargas  
Elson de Assis Rabelo  
Gustavo Cunha Araujo  
Juan Manuel Terenzi  
Katia Prates  
Luana M. Wedekin  
Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira  
Mário de Faria Carvalho  
Moema Rebouças  
Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro  
Telma Scherer  
Valeska Bernardo Rangel  
Vera Lucia Didonet Thomaz  
Veronica Coffy Bilhalba dos Santos  
Wilson Roberto da Silva

**FOTO DA CAPA**

Rafael Schultz Myczkowski  
Galgar, 2009, fotografia analógica, 35mm, P&B.

**DIAGRAMAÇÃO**

Leandro Rosa da Silva  
Lucas Taffarel Braga Torres

**CONTATO**

revistapalindromo@udesc.br

A Revista Palíndromo é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Existe desde 2004, inicialmente na forma impressa e depois apenas em modo eletrônico a partir de 2009. Trata-se de uma revista digital sem fins lucrativos e concebida para ser um veículo de divulgação de pesquisas e produção de conhecimento, devidamente inscrita na plataforma do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER).

Palíndromo é uma palavra de origem grega que indica o que pode ser lido numa direção e também no sentido inverso, ou seja, de trás para frente. Aversa à ordem e às normas pré-estabelecidas, a pesquisa em/ sobre artes visuais remete não apenas a normas negadas, como demanda constante revisão de dados, processos e reorganização de ideias, acolhendo o que pode ser pensado como transito e travessia que desconhece uma só direção.

# Sumário

<b>EDITORIAL</b> Yara Guasque	06-09
<b>ESPECIAL</b> <i>EXPOSITIONS IN THE RESEARCH CATALOG</i> EXPOSIÇÕES NO CATÁLOGO DE PESQUISA Michael Schwab	10-24
<b>SESSÃO TEMÁTICA</b>	
REGISTRO OU OBRA? O LUGAR DA PERFORMANCE NO TRABALHO DE TONY CAMARGO Yasmin Fabris e Ronaldo de Oliveira Corrêa	25-41
ARTE/ARQUIVO: CONEXÕES POSSÍVEIS ENTRE HUBERT DUPRAT, ALFREDO JAAR E ROSÂNGELA RENNO Luciane Ruschel Nascimento Garcez e Valeska Bernardo Rangel	42-65
ARTE OUTDOOR COMO ZONA AUTÔNOMA TEMPORÁRIA: PLATAFORMAS EXIBITIVAS DA ARTE URBANA E DISCURSOS PIRATAS Rafael Luiz Zen e Célia Maria Antonacci Ramos	66-90
<b>SESSÃO ABERTA</b>	
PAULO BRUSCKY E A ESFERA PÚBLICA: UMA ANÁLISE DA AGÊNCIA ARTÍSTICA DE <i>ARTE CEMITERIAL</i> Raíza Ribeiro Cavalcanti	91-112
CORPO, CIDADE E POLÍTICA NA POÉTICA DO COLETIVO OPIVARÁ! Pedro Caetano Eboli Nogueira	113-127

# Editorial

## PlataFORMAS da arte

Como pensar as possíveis plataformas exibitivas das artes no contexto da cultura digital? Fora as plataformas de espetacularização, de glamour?

Nos artigos aqui expostos vemos a apropriação dos mais diversos suportes por parte dos artistas analisados: a cidade, o corpo, o outdoor, o arquivo, o colecionismo, o registro documental da performance, etc. Também nos esclarecem como as metodologias se abrem num leque apontando para contaminações de diversos campos de conhecimento: instalação de Zonas Temporárias, agenciamento artístico, apropriação de espaços urbanos, construção de situações. Assim acompanhamos não apenas a produção de arte de artistas que trabalham em estúdios, mas também coletivos Opivará, Poro, ETC., que se apropriam de espaços públicos ou mesmo propositores que não almejam o reconhecimento como artista, e que pensam as mais inusitadas estratégias de ação. Artistas que expõem a obra e procedimento de elaboração e os compartilham com o público, como em Duprat que delega a realização da obra a insetos, expondo o processo de realização ao lado das referências que deram motivo para que a obra fosse realizada, ou como Tony Camargo que documenta suas solitárias performances para depois retrabalhá-las enquanto imagem/aparelho pensadas como mediadoras da performance. Paralelamente ao destaque às maneiras exibitivas trilhadas pelos artistas, usando os espaços públicos, plataformas comunicativas, a chamada pretendia provocar para o fato que a construção do espaço de publicação é de importância social e conceitual, pois justamente nele se trava também uma luta discursiva.

As proposições de pesquisa artística como publicações dentro da academia se restringem a escritos acadêmicos de natureza teórica. Chamamos este número para repensar os trabalhos artísticos que se utilizam de outras mídias e suportes, e outras plataformas exibitivas fora dos espaços consagrados das galerias e museus, como a urbe, o corpo, os outdoors, e para apontar para os procedimentos operativos. Mas, sobretudo, porque queríamos abrir a publicação neste último estágio de exteriorização da pesquisa, seja esta escrita de cunho teórico ou plástica de cunho poético, como um trabalho exibitivo. A publicação/exposição pode sensivelmente dar o passo a passo de como a pesquisa se materializa, e como ela o faz experimentando outros formatos. A publicação como reedição de um evento, como trabalho daquele trabalho que não é mais presente, ou seja, a publicação como reencenação do palco das ideias. O texto pouco apela a outros recursos e é usado como um instrumento que

leva o leitor à argumentação sobre uma obra que não está ali presente, e à obra que está ali apenas como um referente.

A estrutura de publicação, seja ela impressa em papel ou disponibilizada online, continua presa a normatizações tidas como neutras. Nas publicações online, podemos ter zonas sensíveis estabelecendo links internos e links externos, o que claramente expande a noção de publicação. A estrutura hipertextual permite a utilização de arquivos sonoros e de imagem em movimento, podendo inclusive trazer objetos modelados em três dimensões. Entretanto, o caráter hipertextual e não-linear da publicação online, não salva a publicação dos entraves que não são de ordem tecnológica, e que se referem às normativas que legitimam a publicação como tal.

Trazemos neste número a tradução do artigo *Exposition in the Research Catalog* de Michael Schwab, que foi publicado como capítulo de livro em SCHWAB, Michael; BORGDORFF, Henk. (Eds). *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2014, pp. 92-104. O artigo trata da exposição da prática artística como pesquisa e nos coloca como as publicações com suas normativas e controles, que fixam as formas de publicação, interferem nos resultados das pesquisas artísticas. *Works* em seu texto, se referem a exposições artísticas, quando a própria publicação é uma exposição. A publicação é parte documental, sendo portanto, a materialização artística da pesquisa em arte. Michael Schwab, editor chefe do *Journal for Artistic Research*, JAR, um periódico com avaliação de pareceristas para publicações das pesquisas artísticas, salienta como o periódico *JAR peer reviewed* é inusitado por disponibilizar a plataforma multimídia com várias ferramentas multimídia. Colocando em debate os parâmetros de controle de qualidade bibliográfica que restringem os formatos das publicações artísticas, Michael questiona a neutralidade do espaço de publicação. Para ele a escrita da prática artística é ela mesma uma exposição. Por seu caráter expositivo, além de exigir uma certa destreza quanto aos recursos multimídia de diagramação, esta escrita é em si um trabalho de instalação onde a localização de uma mídia faz orbitar todos os outros elementos que a compõe alterando o sentido.

Em Registro ou Obra, analisando as obras de Tony Camargo (de Fabris e Corrêa), o problema da preservação de obras imateriais e o momento no qual o registro da performance se torna obra está colocado. "O registro de uma prática artística ao mesmo tempo que contém um viés documental, no sentido de preservar o índice da obra, também pode adquirir valor enquanto parte ou rastro da própria obra." A preservação se daria não no confinamento da obra em depósitos tecnicamente propícios, higienizados, com temperatura e humidade controlados, mas na proliferação documental nos diferentes estágios do procedimento operativo. O que é primordial no caso de obras processuais. Podem as performances serem documentadas e reeditadas?

Em Arte/Arquivo: conexões possíveis entre Hubert Duprat, Alfredo Jaar e Rosângela Rennó as autoras (Garcez, Rangel) mostram como várias formas de arquivo subjazem a produção de uma obra. A produção de uma obra desde o desdobramento do insight primeiro, muito antes da elaboração formal e dos procedimentos operativos, passa por uma investigação que se fecha na materialização da produção, para depois novamente se abrir ao público. Este circuito de apreensão, reflexão, investigação, produção e exibição envolve desde as imagens sequestradas de sua circulação, o li-

vro, a enciclopédia, a biblioteca, redes do saber, a indexação, o colecionismo. “Vemos este movimento de biblioteca e arte também na história da arte, em outros momentos, onde pintores incluíram suas coleções, seus livros, seus manuscritos, fontes de conhecimento, nas composições de suas pinturas, imagens de permanência de seus arquivos e coleções representados em imagens da história da arte, numa tentativa de eternizar o que lhes era importante, e os definia de certa maneira. Não seria esta uma forma de tentar arquivar seus conhecimentos, deixando-os para a posteridade?” Como em Jaar que faz um inventário de livros, que organizados sobre uma mesa evocam as vozes de seus autores, os arquivos e coleções, são potentes dispositivos de concatenação de tópicos reflexivos.

Em Arte *Outdoor* como Zona Autônoma Temporária (Zen e Ramos) através do correlacionamento entre o *outdoor* como ferramenta e sua ocupação para uma arte ativista buscou-se identificar relações entre o regime discursivo publicitário e as produções de narrativas subjetivas. Por um lado o artigo expõe o Outdoor como veículo midiático e ferramenta da retórica capitalista e, por outro, sua ocupação como plataforma exibitiva da arte procurando analisar as obras de quatro artistas: o mexicano Félix Gonzáles-Torres, a americana Barbara Kruger, o coletivo mineiro Poro e o coletivo catarinense ETC. Abordando linguagens midiáticas como objetos da construção cultural, o artigo traz a evocação de Felix Gonzales Torres que decidiu expor no museu apenas os livros que indicassem onde o público poderia ver a série de Outdoors mostrando sua cama desfeita. O lugar do museu seria o de redirecionar a busca da obra como Outdoor pela cidade.

No artigo sobre a Arte Cemiterial de Paulo Bruscky, a autora foca nos discursos agonísticos que nascem do não consenso. Cavalcanti entende por esfera pública ampliada “o espaço público não apenas como o lugar urbano onde a obra se realiza, mas envolvendo também a esfera do discurso político e do campo da arte.” É na ambiguidade da paródia social e artística, que Paulo Bruscky, usando desde o santinho à performance de carregar o caixão no féretro e enterro da exposição Arte Cemiterial, parece questionar as convenções que enquadram e “neutralizam” a arte retirando sua potência. A exposição de Arte Cemiterial na EMPETUR era uma via de mão dupla, por permitir ao observador seu registro, como aconteceu com um visitante que desacatou o artista, deixando mensagem escrita no local, e logo mais depôs sua visão a um jornal local, incluindo sua concepção do que fosse “felicidade de todos’ que se contrapunha à do artista. A ênfase do artigo recai na materialização documental como arbitragem.

“Como consequência disto, a própria formulação de estudos e teorias sobre ações como esta é colocada também no limite da validade, já que a ação de *Arte Cemiterial* também deixa entrever como a construção de discursos e classificações sobre a arte são arbitrárias, limitadas e passíveis de encobrir ou esquecer fatos enquanto supervaloriza outros. A validade do discurso e da enunciação do mesmo, posta em questão aqui, é um potente agenciamento que reverbera no interior do mundo científico, nas epistemologias de pesquisa científicas tanto históricas como sociológicas, chegando até a formulação mesma desta narrativa aqui elaborada.”

Em *Corpo, Cidade e Política na Poética do coletivo Opivará*, o autor (Nogueira), abordando estratégias de ativismo como formas de coletividade e sociabilidade

no tecido urbano, pergunta como se desviar “do modelo acadêmico esterilizante” ou da tendência a adaptar os trabalhos a teorias pré-existentes. Como fazer uma aproximação teórica-reflexiva partindo de dados da ação. O discernimento conceitual do registro não é tarefa fácil. Diante de propostas menos afeitas àquilo que convencionalmente reconhecemos como arte, a extração de seu material documental é mais crucial.

Reinventar novas plataformas que fujam da normativa das galerias e museus é uma fatia do processo. Os desvios do colecionismo, artistas e seus colegas, patronos e instituições buscam ainda legitimação dentro do sistema das artes. A construção do espaço de exibição fora e dentro da publicação implica num enfrentamento discursivo sobre as normativas, que além de sucatear a energia potencializadora da arte, neutraliza estes espaços. O usuário que através de aplicativos das redes sociais influi na valoração e divulgação de obras de arte bem pode ser presa da rede que se passa por neutra. As tecnologias permitiriam maior acesso do público à produção documental expondo a arbitragem de onde está a arte e como ela se pensa. Novas formas de publicação aumentam a percepção espacial e temporal deste espaço expositivo. O que se discute é a presença, e não a corporalidade e integridade física das obras. Pois na publicação a obra é só referência, e a publicação se constitui uma potente plataforma expositiva.

Yara Guasque  
Editor de Sessão

# EXPOSITIONS IN THE RESEARCH CATALOG<sup>1</sup>

## Exposições no Catálogo de Pesquisa

*Michael Schwab*

---

<sup>1</sup> SCHWAB, Michael; BORGDORFF, Henk. (Eds). *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2014, pp. 92-104. Michael Schwab: <http://www.researchcatalogue.net/profile/?person=10953>

O Research Catalog, RC (Catálogo de Pesquisa)<sup>1</sup> e o Journal for Artistic Research, JAR (Revista de Pesquisa Artística)<sup>2</sup> são projetos interligados, mas com metas e propósitos muito diferentes. O RC é um espaço de trabalho gratuito online e basicamente privativo que permite a (auto-)publicação e pesquisa artística. JAR é um periódico acadêmico, avaliado pelos pares, de livre acesso, para a publicação e disseminação de pesquisa artística. JAR atua como o primeiro de uma série de portais planejados, especializados para pesquisas selecionadas publicadas no RC que utilizam a tecnologia disponibilizada, incluindo a interface de design e o procedimento integrado de envio e publicação. A política editorial e os procedimentos de análise por pares do JAR são baseados no conceito de ‘exposições’ – objetos online no RC que se destinam a expor a prática como pesquisa – exposições que a revista promove ativamente (cf. Schwab 2011). O RC apoia a geração de tais exposições, mas não limita os seus usuários a disseminar sua pesquisa como exposições nem impõe uma abordagem particular para publicação – desde que isso não esteja fora dos limites legais do acordo de licença, como discutiremos mais tarde. Quando se fala de ‘exposições’, pareceria natural focar na política editorial do JAR, pois – pode-se assumir – que aqui é onde o conceito deve ser definido mais claramente. Ao mesmo tempo, tal foco potencialmente perde o espaço conceitual menos explícito pois o software que a plataforma do RC oferece, tanto habilita quanto limita exposições no JAR <sup>N.T.1</sup>. Como a abordagem editorial do JAR pode ser rastreada no seu website e nos editoriais de edições passadas, este capítulo<sup>3</sup> foca a plataforma RC e as possibilidades que esta oferece para se expor *artisticamente* a prática como pesquisa em um ambiente online. Para tanto, discutirei a realidade técnica do RC como parte de um empreendimento que investiga como a pesquisa artística pode ser publicada na academia, mais do que sugerir definições rigorosas do que pode ou não ser considerado exposição.

Em geral, exposição e prática artística são ocorrências do dia a dia – tanto em exposições, concertos ou apresentações teatrais. De fato, pode-se dizer que ‘exposições’ é o que os artistas essencialmente fazem, pois não há arte sem apresentação e exposição (do latim *exponere*) de seu trabalho.<sup>4</sup> Ao mesmo tempo, os artistas acham muito difícil expor sua prática para a academia de forma aceitável como pesquisa. Isto levantou o medo de que à medida que a influência da academia nos institutos de arte aumentou (através de desenvolvimentos como o ‘Processo Bologna’), os valores artísticos talvez tenham sido comprometidos (cf. Sheikh 2006; Busch 2011). Este é particularmente o caso de fato em que proposições de pesquisa são normalmente feitas com textos acadêmicos<sup>N.T.2</sup> através dos quais – entre outras coisas – a academia policia as fronteiras do conhecimento (Münch 2011). Enquanto o uso do termo ‘pesquisa’ na linguagem do dia a dia, incluindo no mundo da arte, é comum, não é fácil definir que tipo de epistemologia pode fornecer balizas que a legitimem com uma noção mais restrita de pesquisa científica – isto é, positivista. Assim, exposições

---

1 <http://www.researchcatalogue.net>.

2 <http://www.jar-online.net/issue-0/>

3 SCHWAB, Michael. “Expositions in the Research Catalog”. In: SCHWAB, Michael; BORGENDORFF, Henk. (Eds). *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2014, pp. 92-104.

4 Dependendo do contexto, noções alternativas podem ser a encenação, performance, tradução, reflexão, desdobramento, exibição ou curadoria etc., da prática como pesquisa.

da prática artística epistemologicamente confiáveis e metodologicamente explícitas como pesquisa tendem a retroagir a modos de escrita acadêmica como praticada nas ciências humanas, o que igualmente expõe a prática como pesquisa, embora não de modo artístico. Como argumentei em outra publicação (Schwab 2012), é necessário estender a definição de escrita acadêmica de maneira a abarcar modos artísticos de exposição dentro das atualmente conhecidas 'publicações ampliadas' – com textos multimídia, interativos e socialmente porosos que possibilitam a criação do conhecimento fora dos limites da linguagem proposicional. Essa não é uma questão restritiva que afeta somente o setor criativo; antes, modos de comunicação não-proposicionais são de crescente importância em outros campos acadêmicos também, sejam esses modos a navegação pelos dados-fonte, sua visualização, sonificação ou modelamento interativo, o que adiciona camadas adicionais de significado aos textos tradicionais ou – como pode ser o caso nas artes – substituem completamente o texto central com modos de argumentação não-proposicionais e artísticos.

O projeto Artistic Research Catalog, ARC<sup>5</sup> (Catálogo de Pesquisa Artística), que possibilitou o desenvolvimento da primeira versão do software RC, objetivou investigar de baixo para cima quais tipos de funcionalidades artísticas os pesquisadores necessitavam para publicarem suas pesquisas online.<sup>6</sup> Partiu-se da premissa de que uma simples mostra de arquivos midiáticos seria suficiente para representar o trabalho em um catálogo de museu ou nos arquivos de um negociante ou editor, mas que tal representação poderia falhar em trazer à tona as especificidades do conhecimento implicado no, pelo ou através desse trabalho. Enquanto arte digitalizada para hospedagem no RC, questões mais gerais de documentação devem ser levantadas, por exemplo como uma determinada prática ou trabalho de arte pode ser documentada/o de maneira a enfatizar sua relevância epistemológica.

No que tange à digitalização, na maioria das vezes, uma simples representação ou registro pode não ser suficiente, por ser o trabalho muito complexo para ser representado num arquivo único ou porque os diferentes modos de documentação mostram diferentes aspectos do mesmo trabalho, que são fundamentais. Além disso, todos documentos feitos em relação ao trabalho ou projeto de pesquisa podem ser produzidos em diferentes mídias que, quando digitalizados, frequentemente requerem diferentes formatos de arquivo<sup>N.T.3</sup>. Então, o mais seguro foi assumir que no caso mais geral um pesquisador abordaria o RC com um projeto de pesquisa e uma pilha de documentos abrangendo desde texto a imagem, vídeo e áudio (e potencialmente desenhos vetoriais e conjuntos de dados complexos) com a necessidade de ordenar esses documentos durante o processo de escrita, onde 'escrita' pode em caso extremos se resumir a um processo de organização. O RC propõe os seguintes conceitos para transformar tal pilha de documentos em uma exposição de arte como pesquisa.

---

5 O projeto Artistic Research Catalog (ARC) foi fundado pelo governo holandês, organizado pela Universidade das Artes, Haia e liderado por Henk Borgdorff e eu mesmo. Para mais informação sobre o contexto e gênese do projeto v. Borgdorff 2012 pp. 214 ff.

6 V. cap. de Ruth Benschop na p. 105ff, para mais informações sobre o Projeto ARC.

## 1. Trabalhos e Mídias Simples

No contexto do RC, um trabalho é uma unidade coerente de significado, o qual pode ter metadados indicados como autor, título e ano de produção ou publicação. No RC 'trabalhos' não se referem somente a objetos de arte (como pinturas, esculturas ou filmes) mas também a publicações (tais como artigos em revistas, DVDs ou livros) e a eventos (performances, exposições ou conferências). Qualquer número de documentos (em qualquer formato de arquivo) pode ser associado a um trabalho. Por exemplo, uma peça de teatro (um trabalho) pode ter documentos associados tais como gravações de diversas apresentações, fotografias, esboços do projeto do palco, o roteiro e potenciais comentários do diretor, dos atores ou mesmo dos críticos. Trabalhos no RC são como itens a serem depositados em um tradicional repositório institucional, ao qual os documentos pertinentes são anexados.

Ainda assumindo que um pesquisador aborde o RC com tal pilha de documentos, podemos esperar que muitos desses documentos possam ser organizados e trabalhados antes de serem carregados para o RC. Entretanto, durante o ARC ficou claro que nem todos documentos relevantes para a publicação de uma peça de pesquisa se encaixam nessa categoria. Por exemplo, um texto que compare dois trabalhos pode ser escrito, ou um vídeo que mostre o estado do estúdio do artista e que ilustre o contexto no qual uma peça particular de pesquisa está arraigada. Ao invés de forçar todos documentos possíveis na categoria 'trabalho', o RC dispõe no seu repositório de uma segunda categoria, o *Mídias Simples*, para todos documentos que não são considerados pertencentes aos 'trabalhos'. De fato, se olhássemos, digamos, para uma tradicional peça de escrita crítica, esperaríamos que a maior parte – o texto (incluindo as notas de rodapé e referências etc..) – fosse carregada como *Mídias Simples*, enquanto um ou dois trabalhos de arte ilustrados achariam seu lugar no repositório de *Trabalhos*.

No início da escrita, a organização dos documentos do pesquisador em *Trabalhos* e *Mídias Simples* não é de forma alguma uma questão trivial, nem são insignificantes os vários elementos. Com os trabalhos de arte, fazemos uma forma de julgamento de valor, razão pela qual alguns artistas preferem não organizar seu material dessa forma, ou, por outro lado, se eles forem comercialmente orientados, desejarão uma clara identidade de suas produções como trabalhos. Mesmo que a categoria de trabalhos seja aceita pode ser difícil discernir onde o trabalho começa e onde termina. Por exemplo, um esboço feito como preparação para uma pintura pode ser parte da pintura; pode também ser um trabalho por si próprio, uma decisão que diz muito sobre a significância que o artista atribui ao esboço. A situação é ainda mais complexa no que tange a documentos pertencentes à pesquisa: eles podem não ser parte do trabalho, mas podem estar intrinsecamente ligados a ele, ou podem formar um trabalho por si mesmos, dependendo como o pesquisador interage não só com a noção de trabalho, mas também de pesquisa. Ao invés de nos limitarmos a uma simples coleção de documentos, estes problemas quanto à organização exemplificam a razão de termos optado em complicar o lado do repositório do RC introduzindo a noção de trabalhos, no que supostamente deveria ser uma plataforma de exposição da prática como pesquisa. A primeira resposta a esta questão é simples: porque trabalhos são

fatos do mundo real em pelo menos dois níveis, o pessoal e o institucional. No nível pessoal parece que, em geral, os artistas que se engajam em pesquisa não param de realizar trabalhos, ou pelo menos usam a categoria ativamente para estruturar sua pesquisa e sua prática. No nível institucional, todos os atores principais (galerias comerciais, academias de arte e museus) operam com a noção dos trabalhos que eles têm em suas coleções, arquivos ou repositórios institucionais, em particular se essa noção também inclui expressões não-artísticas, como artigos em periódicos ou publicações de livros. Em termos do território comum que existe entre artistas, tais instituições e o RC, o reconhecimento da categoria de trabalho parece pertinente, o que a um nível mais técnico promete interoperabilidade e troca com arquivos online existentes que não se constituem em primeiro plano em exposições de pesquisa.

Isso implica uma razão adicional para focar em trabalhos; a categoria trabalho é necessária para diferenciar exposições. Apesar de depender bastante do arquivamento dos documentos, o RC não é apenas outro repositório de mídias. Seu propósito primário é expor ao invés de arquivar pesquisa. Isto equivale a dizer que o papel do RC no processo de pesquisa é visto como habilitador ativo – como infraestrutura de pesquisa – ao invés de registrar passivamente – como um depósito de pesquisa a posteriori. A razão conceitual para isto está no fato de que, se é esperado que o RC disponha a possibilidade de uma exposição *artística* da prática como pesquisa, ele precisa de um meio no qual e através do qual a transformação expositiva possa tomar forma; Mika Elo, por exemplo, discute isso como ‘tradução’ (Elo 2007: 135ff.).

Quando compara a pesquisa científica à artística, Henk Borgdorff descreve esta particularidade como a primazia da publicação, afirmando que ‘em caso de pesquisa artística [a publicação] é o ponto de partida’ (Borgdorff 2012: 197f.).<sup>7</sup> Enquanto um trabalho presumivelmente tenha uma vida própria em outro lugar, de modo que precise ser documentado e novamente registrado no RC, a vida da exposição existe somente no RC, onde a prática é reencenada como pesquisa em uma forma de duplicação reflexiva.

Como primeira aproximação esta diferenciação entre trabalhos e exposições é satisfatória, mas de fato a relação entre as duas categorias é muito mais complexa. Focar a diferença entre exposição e trabalho também ‘libera’ os trabalhos no contexto do RC ao invés de torná-los redundantes. Documentos no repositório de *Mídias Simples* são limitados às exposições às quais pertencem, mas os *Trabalhos* são acessíveis no contexto de todas as exposições, incluindo as realizadas por pessoas que não o artista. Enquanto essas funcionalidades ainda estão em desenvolvimento, futuras versões do RC prometem possibilitar que sejam rastreáveis os múltiplos papéis que [a categoria] Trabalhos representa nos diferentes contextos expositivos, e que seus respectivos significados possam ser comparados de modo a se compreender melhor seu potencial epistêmico.

Além disso, como mencionado acima, no RC, o repositório Trabalhos é definido com suficiente amplitude para incluir não apenas obras de arte, mas também produções como publicações. Como esse é o caso, uma exposição, por um lado

---

<sup>7</sup> Nos meus próprios trabalhos, eu discuto o papel essencial do que em muitos lugares são considerados formatos secundários, por exemplo em relação à noção de crítica de Walter Benjamin (Schwab 2008), o papel da suplementação (Schwab 2009<sup>a</sup>; Schwab 2009b), a função diferencial do ‘como’ tal como ‘prática como pesquisa’ (Schwab 2012a) assim como mais especificamente em relação à escrita de exposição (Schwab 2012b).

contém *Trabalhos*, que com o apoio das *Mídias Simples* são expostas como pesquisa, enquanto de outro, ao mesmo tempo uma exposição pode ser considerada como um trabalho por si mesma. Esta construção indica que não existe uma hierarquia, com os trabalhos como unidades básicas e exposições como formas 'mais elevadas' de transformação; melhor dizendo, a separação entre trabalhos e exposições são permeáveis. Nesta direção, exposições online são criadas como trabalhos por si mesmos e, portanto, não são secundários em relação à obra de arte, o que está no cerne do desafio artístico quanto à escrita e publicação acadêmica. De outra forma é concebível que trabalhos sejam realizados, documentados e carregados, que não requeiram quaisquer *Mídias Simples* ou elaboração adicional para reivindicar seu status expositivo. Isso permite que a noção de exposição entre na prática da pesquisa artística muito além da área de trabalho online – por exemplo no estúdio, na sala de concertos ou no museu. Apesar de que uma distinção entre trabalhos e exposições não possa em princípio ser traçada, ela pode ser usada para falar da estrutura de distanciamento reflexivo dentro da noção de trabalho, se a categoria 'trabalho' permanecer o lugar primário de pesquisa. Por outro lado, quando focamos o lado expositivo do espectro, fazer trabalhos pode parecer menos atrativo.

Nesta seção, introduzi o repositório do RC, que é organizado em documentos contidos no repositório *Works* e *Mídias Simples*, de modo a ilustrar que no coração do RC está a ideia de expor a prática como pesquisa, e como isto é implementado estruturalmente. Baseado nisto, poderia parecer que gerar uma exposição na plataforma RC requer um investimento conceitual substancial e uma íngreme curva de aprendizado tanto para os pesquisadores como para os leitores. Este, no entanto, não é o caso. Para os leitores, a distinção entre *Trabalhos* e *Mídias Simples* permanece completamente oculta, porque a estrutura do sistema de arquivamento não é automaticamente disponibilizada na camada de apresentação das exposições. Para os pesquisadores que estão preparando uma exposição no RC, o repositório talvez também não tenha importância uma vez que os documentos podem simplesmente ser arrastados para dentro da exposição; eles serão simplesmente armazenados nas *Mídias Simples* sem preocupação para o autor. No entanto, mesmo que o conhecimento da estrutura subjacente do RC não seja primordial para trabalhar com o catálogo, ignorá-la pode levar ao entendimento errôneo de que se trata simplesmente de um editor HTML online avançado por cima de um sistema de arquivos simples.

## **2. Páginas**

Exposições consistem de uma ou mais *Páginas*. Em teoria, qualquer coisa pode ser arranjada nessas *Páginas*, sendo importante frisar que não existem critérios técnicos a serem usados para separar contribuições expositivas de não-expositivas. No contexto do RC, isto realmente não importa, pois é uma ferramenta de pesquisa de baixo para cima que não prescreve aos seus usuários seu emprego. Para o JAR isso é diferente, pois o processo editorial assim com os procedimentos de revisão por pares estão lá – entre outras coisas – para avaliar a expositividade de uma proposta.

Pode-se argumentar que é mais fácil para pesquisadores criarem páginas da web fora do RC com seu editor de html preferido e carregá-los no seu próprio do-

mínio ou no website de sua instituição. Mesmo que este seja o caso, existem alguns incentivos importantes que fazem do RC uma opção melhor. Em primeiro lugar, o branding e o URL que o RC fornece deixam claro que um conjunto particular de páginas web deve ser considerado como pesquisa. A mesmas páginas hospedadas num contexto diferente podem ser facilmente confundidas com uma simples mostra de trabalhos de um artista, por exemplo. Assim, as discussões artísticas, metodológicas e epistemológicas que projetos como o ARC ou a Society for Artistic Research, SAR, fornecem<sup>N.T.4</sup> - que hospeda o RC -, são atividades contextuais cruciais que apoiam o entendimento da especificidade da prática artística como pesquisa. Além disso, ter um site central faz a pesquisa mais acessível, porque mesmo se as páginas web e entradas do repositório pertinentes à pesquisa artística estejam publicamente disponíveis na Internet, elas normalmente são muito difíceis de serem encontradas. Como o RC preserva a pesquisa para o futuro de forma sustentável, permitindo uma referência estável, ele pode apoiar a formação de uma comunidade de pesquisa artística fora dos contextos locais, aumentando o nível de criticidade e relevância do campo de pesquisa artística através da pura disponibilidade de suas produções.

Exposições e suas *Páginas* associadas são objetos ancorados na prática do pesquisador e, também, no espaço social-conceitual que o RC oferece. Um pesquisador literalmente começa com uma primeira *Página* na qual coloca seus documentos, e esta primeira *Página* tem suporte de uma estrutura complexa, que permanece na maior parte invisível, enquanto o que estiver exposto na *Página* terá seu significado parcialmente atribuído pelo contexto no qual ela foi gerada e apresentada.

Comparada com todas essas implicações e complicações conceituais, a real fatura de uma exposição é muito simples. Depois de obter uma conta, os pesquisadores podem simplesmente pressionar o botão 'add research' (adicionar pesquisa) na sua página de perfil para começar a fazer uma exposição. Na sequência à inserção dos mais mínimos metadados, o pesquisador é apresentado a uma primeira *Página* pelo editor de exposições do RC no meio da tela com uma caixa de ferramentas e o repositório na esquerda. Selecionando uma ferramenta - por exemplo uma imagem - e arrastando-a sobre a *Página*, o usuário pode adicionar documentos no lugar desejado na *Página*, reposicionando e escalonando novamente, utilizando nada mais que pressionar e arrastar. Múltiplas *Páginas* podem ser adicionadas, e o processo de arrastar ferramentas e documentos adicionais sobre as *Páginas* pode ser repetido até que o pesquisador esteja satisfeito com o resultado e continue a publicação ou o compartilhamento de sua exposição.

Embora o processo técnico seja relativamente simples - apesar de eu admitir que nem todo mundo acha fácil, ou está disposto a aprendê-lo - como realmente escrever uma exposição é difícil, se não impossível de explicar em termos gerais. Assim como a primeira *Página* em branco permite o domínio tanto da forma como do conteúdo de uma exposição, ela torna o início desconfortável, pois nenhuma orientação pode ser dada a respeito do que colocar onde de modo a fazer sentido no contexto da prática como pesquisa, seja ela qualquer, assim como no contexto do RC. Essa relação ao contexto ou 'frame' corresponde a uma preocupação profundamente enraizada na história da arte, onde 'frame' não é apenas relevante em relação às fronteiras de um objeto de arte, mas também em relação às fronteiras da arte, como

indicado pelos debates sobre práticas avant-garde (Bürger 1984; Buchloh 2000) e mais recentemente aspectos da contemporaneidade (Osborne 2013). Do ponto de vista daquele que realiza uma pesquisa artística, olhando a escritura acadêmica como um possível enquadramento é essencial negociar esse enquadramento na e através da escrita, se bem que a maioria dos outros campos de pesquisa parece achar o meio pelo qual eles apresentam seus resultados não problemático, essa atitude não pode ser assumida pelos artistas contemporâneos.

Para começar, seria mais fácil imaginar uma exposição como um conjunto de salas vazias ou uma folha de papel em branco. Fazendo isso, duas atitudes extremas podem ser assumidas: os pesquisadores podem colocar a pilha de documentos mencionada acima no meio do espaço e começar a espalhá-los, ou parar e pensar quais objetos melhor se adequariam ao espaço e seus interesses em um determinado momento. Muito provavelmente, no entanto, encontraríamos uma mistura dos dois, onde algum material existente é emparelhado com trabalhos novos numa relação dinâmica na qual as coisas podem ser testadas e desenvolvidas durante o processo de escrita. De fato, isto indica uma mudança no que é considerado escrita (acadêmica). No RC, 'escrita' não é considerada apenas como construção de textos que são digitados e carregados em algum lugar da *Página*; antes, ela começa com a construção desse lugar, pois o que será escrito pode variar dependendo onde este lugar estará localizado, como ele se relaciona com seu ambiente e mesmo como ele é formatado. Mais radicalmente, mesmo antes de a escrita começar, não existe propriamente uma *Página* para ser escrita. Quando se usa o RC pela primeira vez, isso não é imediatamente claro, pois por conveniência automaticamente uma primeira página é sugerida quando a exposição é criada. Em um nível técnico, no entanto, tal página inicial representa um espaço com zero dimensões, pois em nenhum lugar o tamanho da página foi definido. O que decide o tamanho do que vemos é o tamanho da janela do navegador através do qual a *Página* é mostrada. É fácil confundir o que vemos como sendo a *Página*, uma confusão que desaparece quando os documentos são colocados fora da parte visível da janela, arrastando-se uma ferramenta, por exemplo, para a margem direita. De repente, a *Página* irá crescer (indicada pelas barras de rolagem que aparecem) para conter o que está colocado nela. Efetivamente, isso significa que antes de os pesquisadores colocarem um documento na *Página*, a *Página* estritamente falando não existe, e não existe espaço para a escrita antes que a escrita comece.

O primeiro gesto de escrita no contexto de uma exposição é, portanto, um gesto de design e criação de espaço. Pode-se dizer muito a respeito de como o RC pode refletir sobre a relação histórica entre arte e design, que naturalmente é difícil de fazer no contexto deste curto capítulo<sup>3</sup>. Ainda assim, alguns pontos devem ser notados em relação ao projeto de uma exposição. O mais importante talvez seja o fato de que o layout e design de uma exposição possam ser considerados como parte integral do significado que está sendo veiculado e não somente como uma camada secundária, transparente e decorativa através da qual o significado aparece, como é frequentemente o site de uma identidade (corporativa) adicional, que é externa à pesquisa em si, tais como logotipos e esquemas de cores.

Normalmente, projetos semelhantes ao RC mostram uma identidade de estilo nas suas páginas web, desautorizando a propriedade dessas páginas para os 'provedores de conteúdo'. Conquanto tais medidas tendem a garantir uma aparência profissional de maneira global, o engajamento artístico é mantido à distância, relegado ao conteúdo e limitado a uma série de escolhas pré-definidas. No RC, somente as páginas sobre o RC são estilizadas (tais como a página inicial ou as páginas de perfil) enquanto as *Páginas* que constituem as exposições não mostram qualquer identidade permanente evidente do RC. Traços da estrutura técnica podem naturalmente ser encontrados (por exemplo no design dos controles), mas são mantidos bem genéricos e discretos. A única identidade claramente presente do RC nas *Páginas* de uma exposição é a barra de menu que aparece inicialmente por alguns segundos depois que uma *Página* é carregada e cada vez que o ponteiro do mouse é movido em direção ao topo da janela. Fora isso, o RC faz questão de passar o controle de suas *Páginas* para os usuários. Isso tem o interessante efeito secundário de que em média, as *Páginas* do RC aparecem com padrão baixo de design quando comparadas com a costumeira publicação de pesquisa em periódicos e páginas de projeto dedicado. Isso tem um pouco a ver com a própria estrutura do software do RC, que, com o propósito de ser um recurso sustentável, não permite scripts especializados. Também tem a ver com o que pode ser chamado de conjunto de habilidades dos artistas contemporâneos, que tendem a terceirizar designs gráficos e, em particular design de web, e que agora sentem dificuldade em pensar sobre e se apropriar de um campo normalmente deixado para seus representantes, agentes ou editores.

Como resultado, deve-se admitir que ao longo das várias exposições o RC parece desordenado, aleatório, inconsistente e amadorístico – o que pode, incidentalmente, dar suporte ao que os defensores dos padrões acadêmicos tradicionais pensam da pesquisa artística. Contudo, ao invés de registrar isso como uma falha, pode-se afirmar que o RC permite a calibração da exposição, onde essa calibração é parte essencial da experiência e significado da pesquisa. Podemos acrescentar que um senso de integridade também ganha espaço no coração experiencial da prática do pesquisador. Por outro lado, pode-se questionar os sites corporativos de pesquisa – incluindo aqui os da academia – por interferirem no significado da pesquisa através do controle de sua apresentação.

Um grande compromisso precisa ser mencionado, no entanto. Uma vez que documentos, mostrados através de ferramentas, são colocados em um ponto particular da *Página*, o que é expresso através de coordenadas x/y no canto superior esquerdo da ferramenta, suas posições são absolutas. O texto é renderizado pelo navegador e com ele, pelo respectivo sistema operacional. Enquanto o canto superior esquerdo é posicionado de forma absoluta na *Página*, as quebras de linha podem variar à medida que o texto avança. Isso produz problemas no alinhamento de textos e outros documentos (tais como imagens ou notas de rodapé, por exemplo) mostrados ao lado de uma coluna de texto. Além disso, a fonte renderizada pode não só variar em tamanho, mas como ter aparência diferente, mesmo que mantenha o tamanho. Design preciso, como conhecemos da editoração eletrônica é uma impossibilidade virtual na web, pois requer uma abordagem de design da exposição no RC, sendo aceitável a variação de aparência de uma *Página* por passar por vários sistemas operacionais.

Como em qualquer aplicação de computador, sempre existe o problema, ao fazer design para o RC em comparação a um livro impresso, por exemplo, que os dispositivos de formatação não estejam completamente sob controle. Apesar de este ser o caso de todos os designs para web, é mais importante por se tratar do design de uma exposição, o que passa a ser visto mais como um problema artístico do que de design.

Considerando que o autor tenha controle 'completo' sobre suas *Páginas* no RC, o leitor não saberá o que esperar quando a *Página* em particular for carregada. *Páginas* podem mostrar uma coluna linear de texto e desconsiderar ilustrações; podem ser cheias de mídias e propiciar experiências de leitura hipertextual, não linear. Conquanto o RC não sugira uma preferência de um tipo sobre outro, fora do que o autor queira fazer com o material dado, a possibilidade de texto não-linear sugere que nem todos leitores irão experimentar a exposição do mesmo modo, fazendo a exposição da prática como pesquisa no RC, pelo menos até certo ponto, uma questão subjetiva mesmo que mais texto do que mídias seja usado. Se além disso, através do uso de imagens ou sons, formas adicionais de percepção tenham papel essencial na peça da escrita, podemos nos perguntar como isso ainda pode ser negociado em relação ao conhecimento. Enquanto o processo de revisão por pares do JAR pede aos revisores para avaliar se há adequação do design em relação ao ponto expositivo sendo feito, no RC essas relações podem ser muito mais experimentais e abertas, fazendo do RC um campo de testes para as possibilidades de uma escrita acadêmica radicalmente ampliada.

### **3. Compartilhamento e Publicação**

Quando o RC foi concebido pela primeira vez, a ênfase foi colocada na *Publicação* das exposições de pesquisa. No contexto do RC, *Publicação* é a fixação e disponibilização de uma exposição até então dinâmica e normalmente privativa. *Publicações* não podem ser desfeitas, o que permite o RC agir como um sistema estável de referência para pesquisa artística. Durante o ARC, logo ficou evidente que o foco na *Publicação* limitava o RC, uma vez que a pesquisa e a publicação eram mais fortemente integradas do que inicialmente suposto e que a *publicação* não era somente o ponto final da atividade de pesquisa. Consequentemente, durante a parte final do ARC, a ênfase foi colocada no RC como infraestrutura de pesquisa. Isso resultou num sistema de permissão mais complexo.

Antes de discutir as implicações técnicas e possibilidades no contexto do RC, é importante enfatizar que um 'sistema de permissões' na forma de legislação de copyright já se aplica aos materiais coletados fora do RC no qual será carregado. É difícil avaliar os prós e contras da legislação atual (que varia de país para país) mas parece evidente que a pesquisa dependente de referências não-textuais tenha uma desvantagem comparativa. Enquanto é fácil e sem custos citar uma seção de texto, citar a autoria de uma imagem, gravação ou filme requer, às vezes, permissão de múltiplos detentores de copyright, que, mesmo sendo concedida, pode custar uma considerável quantia.

Depois de muito debate, a SAR, que agora hospeda o RC, decidiu aplicar uma política razoavelmente restrita na esperança de que os detentores de copyright possam ser persuadidos a dar permissão de uso de material protegido. Primeiramente, uma conta de usuário do RC não pode ser criada automaticamente; antes, uma cópia assinada da carta de concordância precisa ser enviada à SAR, incluindo o endereço postal e um comprovante de identidade do usuário. Em segundo lugar, os termos de uso<sup>8</sup> do RC, com os quais todos os usuários (titulares das contas e, também, leitores simplesmente navegando seu conteúdo) implicitamente concordam ao utilizar o software, permitem o uso de materiais fornecidos no RC somente no contexto do RC e não fora dele. Assim se espera reassegurar aos detentores de copyright que seu material permanece protegido e não pode ser legalmente distribuído pela Internet. Em terceiro, o RC segue um procedimento claro e rápido quanto às reclamações. Caso qualquer usuário acredite que haja uma violação de seus direitos, pode reclamar e seu conteúdo será imediatamente removido enquanto a arbitragem acontece. Mesmo assim, apesar do que a SAR possa fazer no contexto do RC, não é improvável que uma licença para usar determinado material seja recusada ou seja cara demais e que a exposição da prática como pesquisa possa sofrer como consequência a ponto de que partes determinadas do argumento não possam ser feitas. As leis de copyright frequentemente impedem o compartilhamento, o que por sua vez inibe a pesquisa.

Embora isso seja claramente problemático, existem, no entanto, modos criativos de lidar com essa questão, que podem, efetivamente, ser mais expositivos do que a simples reprodução do material desejado. Uma possível estratégia é a narração ou descrição de um trabalho de arte, o que ressalta detalhes e experiências que de outra forma seriam difíceis de expressar. Uma segunda possível estratégia é esboçar em desenho o trabalho, permitindo focar em características particulares, como a composição ou enquadramentos-chave. Em terceiro lugar e, talvez o menos desejável, mas mesmo assim possível, é referenciar simplesmente e sugerir que o trabalho seja visto no original.

Assumindo que um pesquisador tenha obtido uma conta, ao adicionar uma nova pesquisa ele ou ela começa por padrão em um espaço de trabalho privado – isto é, ninguém além desse usuário será capaz de acessar a exposição. Como pesquisa é frequentemente realizada em colaboração, é, no entanto, possível adicionar colaboradores a uma exposição, os quais tem direitos de edição e que aparecerão na lista de autores, e ainda adicionar contribuintes suplementares, que podem editar sem aparecer como autores. Essa construção fornece suporte ao trabalho colaborativo e estende o convite a indivíduos adicionais (tais como técnicos e revisores) ou para ajudar com a exposição ou a artistas cujo trabalho é mencionado).

Também é possível permitir acesso de leitura a uma exposição além do grupo limitado de indivíduos nomeados por *Compartilhamento (Sharing)* como usuários logados no RC, ou publicamente a qualquer um que tenha carregado a *Página*. Uma exposição *Compartilhada* pode, portanto, ser pública, mas já que ainda não foi fixada e pode mudar, (ainda) não é *Publicada*. Embora sempre hajam exemplos no

---

<sup>8</sup> <http://www.researchcatalogue.net/portal/terms>

RC de pesquisas em andamento publicamente compartilhadas, um visitante do site normalmente não pode observar como o RC é usado como infraestrutura de pesquisa enquanto a pesquisa está em andamento.

O *Compartilhamento* complica o foco inicial simplista na *Publicação*, pois introduz um elemento temporal e com esse uma mudança para uma exposição publicamente acessível. Consequentemente, é agora possível, por exemplo, escalonar o processo de *Publicação* desenvolvendo lentamente a exposição e ainda convidando as pessoas a observar o evento. Um espaçamento no tempo pode corresponder a um espaçamento dos documentos numa *Página*, como discutido acima, apesar de que no presente isto não pode ser arquivado pois uma dimensão temporal não é parte do processo de *Publicação* – isto é, o que for feito durante os estágios de *Compartilhamento* de uma exposição é sobrescrito pelas mudanças feitas a ela. Esse problema aponta para a necessidade de melhorias técnicas no RC, ao mesmo tempo também sublinha um problema fundamental da *Publicação* de pesquisa artística.

A solução técnica é relativamente simples. Existe um plano para aperfeiçoar o RC com um sistema de gerenciamento de versão que permita salvar estados particulares de uma exposição. Isso oferece o benefício adicional de que edições podem ser desfeitas e de que um usuário possa reverter para a versão salva mais recentemente. Com relação à *Publicação* de pesquisa, seria então possível publicar uma versão da mesma exposição e permitir aos leitores navegarem pelas versões, que, uma vez que são *Publicações* por si mesmas, podem servir como pontos de referência sustentáveis.

O problema mais fundamental, no entanto, tem a ver com a ideia de que uma exposição talvez tenha que terminar em uma ou duas versões de si mesma e que a leitura, observação, escuta ou navegação – em resumo, o encontro – possa estar implícito, mas estranhamente ausente da experiência. Compartilhar tal como é, cessa quando a *Publicação* se inicia. De fato, a noção de *Publicação* representa um fluxo de informação mais ou menos controlado de uma fonte (a exposição) para um alvo (o leitor), embora a resposta não seja possível de afetar a exposição<sup>N.T.5</sup>. Em outras palavras, pelo foco da *Publicação*, o RC pode ser influenciado em favor de uma apresentação tradicional de conhecimento, onde a autoridade está com o artista/autor ou trabalho/texto e onde não existe espaço para uma co-presença adequada e afetiva da audiência ou do leitor. O sistema de comentários fornecido pelo RC compensa isso até um certo ponto, mas está claro que os comentários são entendidos para serem sobre a exposição e não se constituírem parte dela.

Isso não é tanto uma questão técnica de como a mudança através do tempo e das atividades, tanto de autores como de leitores, possa ser negociada e apresentada como parte da exposição, apesar de soluções técnicas e mais interativas sejam necessárias; antes, é uma questão conceitual que tem a ver com a relação entre *Compartilhamento* e *Publicação* e que ainda tem que ser resolvida. Pessoalmente, suspeito que uma dimensão mais artística para a pós-*Publicação* *Compartilhamento* precisa ser imaginada, o que permitiria a exposições jogar com o conceito de publicação assim como podem fazer com a categoria de trabalhos<sup>N.T.6</sup>.

Em termos de repositório (*Trabalho e Mídias Simples*) e publicação online (*Páginas*) o RC fornece uma estrutura de pesquisa que é dedicada à exposição artística da prática como pesquisa. No entanto, aspectos da mídia social (*Compartilhamento e Publicação*) requerem debate e desenvolvimento adicionais. Em geral, pode-se dizer que o RC tenta oferecer construções diferenciais como meio de prover um espaço para a exposição artística da prática da pesquisa, onde nenhuma forma ou formato é imposta, e todas as escolhas de forma ou formato podem ser relacionadas com a elaboração expositiva que tanto aflora quanto cria implicações de conhecimento na prática artística.

A estrutura de software do RC não define o que seja uma exposição; antes ela oferece um espaço conceitualmente dinâmico no qual exposições da prática como pesquisa podem ser feitas. O RC pode, portanto, ilustrar e dar voz aos tipos de complexidades que precisam ser tratados quando a arte é publicada na academia, enquanto ao mesmo tempo – como é sugerido na seção sobre *Compartilhamento e Publicação* – talvez tenha que ser adaptado para atender satisfatoriamente os pesquisadores que escolham desafiar as restrições conceituais e técnicas existentes. Mais importante, no entanto, essas complexidades não estão limitadas ao espaço online, uma vez que elas são modeladas como uma resposta ao problema real e diário de fazer, disseminar e publicar a pesquisa artística. Resta ser visto qual a influência o RC pode ter na pesquisa a ser realizada tanto online como *off-line*.

<sup>N.T.1</sup> Na plataforma RC exposições que trabalham com programação estão sujeitas às limitações da programação. A plataforma até recentemente não permitia a exportação das exposições.

<sup>N.T.2</sup> Escritos acadêmicos quase sempre teóricos.

<sup>N.T.3</sup> Num único trabalho diferentes mídias resgatam aspectos diferenciados que integram o processo do trabalho.

<sup>N.T.4</sup> Sociedade para Pesquisa Artística no contexto da União Européia, com finalidade similar à ANPAP, Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas.

<sup>N.T.5</sup> No sistema do RC registrar tecnicamente as várias versões seria possível, o que é impossível é registrar as várias leituras daquele que navega a exposição.

<sup>N.T.6</sup> *Works* aqui exposições artísticas, quando a própria publicação é uma exposição, ela é portanto, a materialização artística da pesquisa em arte.

## Referências

Borgdorff, H., 2012. *The Conflict of the Faculties*. Perspectives on Artistic Research and Academia. Leiden: Leiden University Press.

Buchloh, B.H.D., 2000. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, MA, & London: MIT Press.

Burger, P., 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, MN, & London: University of Minnesota Press.

Busch, K., 2011. 'Generating Knowledge in the Arts – A Philosophical Daydream.' *Texte zur Kunst* (82), pp. 70-79.

Elo, M. (ed.), 2007. *Here Then: The Photograph as Work of Art and as Research*. Helsinki: Finnish Academy of Arts.

Munch, R., 2011. *Akademischer Kapitalismus: Über die politische Ökonomie der Hochschulreform Originalausgabe*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Osborne, P., 2013. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London and New York: Verso.

Schwab, M., 2008. 'First, the Second: Walter Benjamin's Theory of Reflection and the Question of Artistic Research.' *Journal of Visual Art Practice* 7(3), pp. 213-223.

Schwab, M., 2009a. 'First the Second: The Supplemental Function of Research in Art.' In: *Art and Artistic Research: Music, Visual Art, Design, Literature, Dance*. Zurich Yearbook of the Arts, C. Caduff, F. Siegenthaler, & T. Walchli (eds.). Zurich: Zurich University of the Arts/Scheidegger & Spiess, pp. 56-65.

Schwab, M., 2009b. 'The Power of Deconstruction in Artistic Research.' *Working Papers in Art & Design* 5. Available at: [http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol5/msfull.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol5/msfull.html) [Accessed 20 November 2012].

Schwab, M., 2011. 'Editorial.' *JAR* 0. Available at: <http://www.jar-online.net/index.php/issues/editorial/480> [Accessed 20 November 2012].

Schwab, M., 2012a. 'Between a Rock and a Hard Place.' In: *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*. F. Dombois et al. (eds.). London: Koenig Books, pp. 229-47.

Schwab, M., 2012b. 'Exposition Writing.' In *Yearbook for Artistic Research & Development*. Stockholm: Swedish Research Council, pp. 16-26.

Schwab, M., 2012c. 'The Research Catalogue as Model for Dissertations and Theses in Art and Design.' In: *The Sage Handbook of Digital Dissertations and Theses*. R. Andrews et al. (eds.). London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

Sheikh, S., 2006. 'Spaces for Thinking: Perspectives on the Art Academy.' *Texte zur Kunst* (62, June). Available at: <http://www.textezurkunst.de/62/spaces-for-thinking/> [Accessed 20 November 2012].

# Registro ou obra? O lugar da performance no trabalho de Tony Camargo

## Registration or art? The place of performance in the work of Tony Camargo

*Yasmin Fabris*<sup>1</sup>

*Ronaldo de Oliveira Corrêa*<sup>2</sup>

## Resumo

Neste artigo faremos uma abordagem sobre o lugar da *performance* no circuito da arte contemporânea. Para isso, realizaremos uma reflexão sobre a obra de Tony Camargo, artista visual e performer que tensiona os limites impostos à arte performática ao capturar e editar as fotografias de suas encenações. Nosso olhar para a série *Fotomódulos* objetiva a compreensão de como e quando, para o artista, o registro da performance torna-se obra. Para isso, entrevistamos Tony com a intenção de entender quais camadas são sobrepostas à sua atuação performática na produção e pós-produção das fotografias que capturam suas gestualidades. Não temos como pretensão desenvolver uma análise crítica da qualidade formal de seu trabalho, mas sim cartografar os procedimentos que possibilitam, para Tony, que a captura do gesto performático se torne artefato de museu. Articulado à análise, trabalharemos, a partir de Auslander (2013) e Agra (2009), os tensionamentos impostos à documentação da performance, vista por alguns como *outra forma de arte*.

**Palavras-chave:** Tony Camargo, arte contemporânea, performance, Fotomódulos, documento.

## Abstract

In this article, we will take an approach on the place of performance in the circuit of contemporary art. To accomplish that, we will reflect on the work of Tony Camargo, visual artist and performer who stresses the limits imposed on performance art by capturing and editing photographs of his plays. When we look at the *Fotomódulos* series, we try to understand how and when, for him, the performance record becomes a work of art. The artist was interviewed with the intention of understanding which layers are superimposed on his performance in the production and post-production of the photographs that capture his gestures. We do not pretend to develop a critical analysis of the formal quality of his work, but rather to map the procedures that makes possible, for Tony, to capture the performative gesture as a museum artefact. From Auslander (2013) and Agra (2009), we will articulate the tensions imposed on the documentation of the performance, seen by some as *another form of art*.

**Keywords:** Tony Camargo, Contemporary Art, Performance, *Fotomódulos*, Document.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> yasfabriss@gmail.com

<sup>2</sup> olive.ronaldo@gmail.com

## 1. Introdução

A conservação/preservação da arte contemporânea é tema que levanta muitos debates. Por incorporar meios e materiais dos mais diversos, além de tecnologias rapidamente superadas e substâncias perecíveis, a arte contemporânea é um desafio claro para os conservadores e restauradores (KAC, 2015). Neste sentido, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) realizou em 2014 um seminário a fim de explorar as questões que envolvem a preservação deste tipo de prática artística. O evento, denominado *Arte Contemporânea: preservar o quê?*, debateu as estratégias de preservação e necessidades específicas de conservação da arte contemporânea.

Conforme explica Carvalho (2015), o processo de conservação e restauração só existe porque as peças sofrem um processo de envelhecimento que, na maior parte das vezes, as deteriora. Esse envelhecimento que promove alterações na matéria que as compõe, de modo geral, são mudanças decorrentes de um processo natural. Aos conservadores e historiadores resta compreender de que modo o tempo atuou na obra, se de maneira positiva – a alteração como pátina – ou negativa – gerando interferência no processo de fruição estética<sup>1</sup>.

As obras que envolvem uma dramatização performática pressionam, então, os processos previstos nas teorias de restauração existentes, que tratam especialmente de objetos físicos. A arte contemporânea acrescenta ao binômio conservação/restauração a questão da imaterialidade da obra. Se compreendermos, assim como proposto por Danto (2006), que a arte contemporânea ganha sua efetividade na individualidade da proposição artística e que a fruição e compreensão da obra está vinculada a um conceitualismo inerente à peça, a questão da conservação torna-se ainda mais complexa. A partir da argumentação de Danto (2006), Carvalho (2015) interpreta que a compreensão do significado pretendido pelo artista na execução de uma obra implica que o processo de intervenção e a ação do tempo não comprometam o significado que a obra adquiriu junto a certo grupo social (CARVALHO, 2015, p.25).

Para sustentar seu argumento sobre essa “preservação do conceito” mesmo em obras ‘desmaterializadas’, Carvalho (2015) utiliza como exemplo a obra de Robert Smithson<sup>2</sup>. Para o autor, a possibilidade de fruição de obras que não estão disponíveis – devido à sua localização ou efemeridade, por exemplo – se dá pelo acesso a seus índices – fotografias, documentos, vídeos, resíduos –, sendo possível, por meio dessas estratégias de registro, conservar o conceito e o conhecimento do artista. Na

---

1 O dilema entre o tempo bom e tempo ruim é explicitado por Carvalho (2014) com o seguinte exemplo: “se a obra “Você em graduação vertical” da série “Homenagem ao espectador”, de Ubi Bava – construída com espelhos convexos sobre uma superfície de acrílico –, for encaminhada para conservação porque um dos espelhos se quebrou ou porque o material metálico que confere o reflexo oxidou, o restaurador, no processo de trabalho, deverá, com o auxílio dos conhecimentos críticos da história da arte, analisar: a) se deve restaurar o espelho, colando as partes; ou b) se deve substituí-lo por outro novo. Qual dessas decisões preservará melhor a intenção do artista? Se a obra for considerada autoral, o tempo bom (a pátina) pode não existir, porque a proposta do artista ao utilizar espelhos para refletir o espectador, homenageando-o, foi comprometida pela oxidação do material metálico ou por um reflexo cheio de defeitos provocados pela colagem do espelho quebrado. Nesse caso, a alternativa a ser considerada é a presença do tempo ruim, isto é, a presença de dano, e a opção pela substituição do espelho é a que melhor preservará a intenção do artista na obra, devolvendo suas qualidades óticas. A reconstrução ou reposição de parte da obra estaria restaurando o significado do objeto, pois, como salienta Jiménez “o significado (...) também é matéria de restauro” (CARVALHO, 2015, p.21).

2 A referida obra trata-se da *Spiral Jetty*, que consiste no deslocamento de grandes quantidades de rocha e terra que se projetam em forma de espiral em um lago salgado. “A desmaterialização do objeto físico, para Smithson, significa que nada é sólido, tudo é permeável”. O local, de difícil acesso, e as condições físicas e dimensionais inviabilizam um tratamento de conservação tradicional (CARVALHO, 2014, p. 26).

argumentação de Carvalho (2015), mesmo quando a matéria é impossível de ser restituída ao seu estado íntegro, é possível manter seu valor simbólico<sup>3</sup>.

Contudo, vale lembrar que na performance, por vezes, a obra só adquire significado – tanto para o artista, quanto para o grupo social – no momento exato de sua realização. Neste contexto, o debate acerca da restauração, conservação e documentação se intensifica. Para muitos autores a *live art* acontece no domínio absoluto do “agora”, sendo a reprodução ou o registro inalcançável. Sobre este tema, a performer norte-americana Laurie Anderson (apud AGRA, 2009) afirma que a documentação da performance se transforma em outra “forma de arte”. Para a artista, a performance “é o braço anárquico e experimental de nossa cultura” (ANDERSON in GOLDBERG, p.6 apud AGRA, 2009, p.247). A fala de Anderson evoca uma posição recorrente acerca da reedição da performance, comumente vista como algo impossível ou evitável (AGRA, 2009). Peggy Phelan (1993), em seu artigo *The ontology of performance: representation without reproduction*, afirma que:

Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance (PHELAN, 1993, p. 146).<sup>4</sup>

Na contramão dos que advogam a impossibilidade do registro e documentação da performance, está a produção do artista curitibano Tony Camargo. Na série *Fotomódulos* e *Videomódulos* Tony empresta seu corpo e realiza performances que são documentadas por meio de fotografias e vídeos.

Tony Camargo é artista plástico, nasceu em 1979 em Paulo Freitas, interior do Paraná, e mudou-se para Curitiba em 1997 para cursar Artes Visuais na Universidade Federal do Paraná. Ainda na universidade, em 2000, Tony criou junto com outros colegas o coletivo Pipoca Rosa<sup>5</sup>. Em 2002, o artista teve sua primeira exposição individual, a *Tento*, que ocorreu em Curitiba no Museu Alfredo Andersen (FREITAS, 2011). Hoje ele já soma 17 individuais e mais de 70 participações em mostras coletivas no Brasil e no exterior. Suas obras compõem o acervo de diversos museus de arte contemporânea do país, como o MAM SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), MAC CE (Museu de Arte Contemporânea do Ceará), MAC PR (Museu de Arte Contemporânea do Paraná), MAC RS (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), MUSA UFPR (Museu de Arte da UFPR), entre outros.

Apesar de nos atentarmos neste ensaio à uma série específica de sua produção, a obra de Tony é muito mais extensa e diversificada. Seu trabalho contempla outras séries como as *planopinturas*, as *fotoplanopinturas*, os *videomódulos*, além de desenhos e objetos.

Neste artigo temos por objetivo refletir sobre o trabalho *fotomódulos* de Tony Camargo, buscando compreender como e quando, para ele, o registro da perfor-

3 O autor explicita que, no caso de trabalhos em que as experiências estéticas são indiciais, o único elemento que se pode restaurar é o suporte que carrega a obra – imagens, vídeos, documentos – e a proposição da obra.

4 A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser armazenada, gravada, documentada, ou, de outro modo, participar da circulação de representações: uma vez feito isso, torna-se outra coisa que não a performance (tradução livre dos autores).

5 Participavam do coletivo, além de Tony Camargo, Lilian Gassen, Lívia Piantavini, Wiliam Machado, Otávio Roesner, Raíza Carvalho (FREITAS, 2011). Como ação inaugural do coletivo, os artistas espalharam dez mil saquinhos de pipoca doce em frente às principais instituições artísticas de Curitiba (FREITAS, 2011).

mance torna-se obra. Os *fotomódulos* consistem na captura de um momento performático, por meio da fotografia, e sua passagem para o suporte tridimensional. A obra, enquanto encenação gestual, não existe para fruição estética de espectadores. Desta maneira, um *fotomódulo* só é apresentado ao público quando a imagem encontra um suporte, um *canvas*, e a ela são adicionadas novas camadas, com a pós-edição digital e a intervenção pictórica de elementos geométricos na fotografia até a sua saturação<sup>6</sup>.

Entrevistamos, então, Tony Camargo com a intenção de entender quais são essas camadas sobrepostas à sua atuação performática na pós-produção<sup>7</sup> das imagens e qual o lugar da performance no seu trabalho. Não temos como pretensão realizar uma análise crítica da qualidade formal da sua produção, mas sim cartografar os procedimentos que possibilitam, para Tony, que a captura do gesto performático se torne artefato de museu.

A estratégia metodológica utilizada baseou-se na narrativa do artista como forma de acessar as intencionalidades e os processos que atravessam seu trabalho. Para isso, nos apoiamos na história oral, seguindo as orientações de Thompson (1992), Corrêa (2008) e Costa (2014), por meio da realização de uma entrevista temática semi-estruturada com o artista. A transcrição da entrevista foi feita em turnos, a fim de sistematizar a narrativa para análise do conteúdo das falas<sup>8</sup>. Almejamos reconstruir, a partir da entrevista, a experiência do artista e interpretar os sentidos explicitados em sua narrativa. Articulado à análise, trabalharemos alguns embates que envolvem a documentação e o registro da performance. Destacamos que os trechos das entrevistas que constam neste artigo foram cedidos e tiveram sua divulgação autorizada por Tony Camargo.

## 2. Documento e performance

No que se refere à documentação da arte, em especial na bibliografia que trata da performance, são numerosas as divergências entre autores. A ideia de documento, por si só, apresenta diversas definições. Rodrigues e Crippa (2015), ao refletirem sobre a preservação da arte contemporânea, compreendem o documento como “todo e qualquer registro feito da obra de arte contemporânea com intencionalidade de registro documental (fotografias, vídeos, projetos, manuais de instrução, etc.)” (RODRIGUES; CRIPPA, 2015, p.2). Os autores argumentam, então, que no caso da performance, o que é guardado num acervo, por exemplo, não é a obra em si, mas o registro ou o roteiro da prática performática. A performance, para estes autores, é tratada

---

6 A série teve início em 2003, com a obra *Grampo*. Naquele momento o artista não vislumbrava a pós-produção da imagem e seu enquadramento em um suporte tridimensional. Essa fase foi denominada por Tony como *pré-fotomódulos*. Assim, foi só a partir do recorte e edição da imagem que, em 2006, se iniciou a série *fotomódulos*.

7 Utilizamos o termo pós-produção com base na definição de Bourriaud (2009) que o descreve como “os tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ao agrícola, que lida com a produção das matérias-primas” (BOURRIAUD, 2009, p. 7). O autor dedica-se, especialmente ao cenário – desde os anos 1990 - em que artistas interpretam, reproduzem, reexpõem ou utilizam produtos culturais já disponíveis ou obras realizadas por outros artistas. Essas ações que inserem o trabalhos de outros em suas próprias obras contribuem para abolir distinções tradicionais como produção/consumo, criação/cópia, *ready made* e originalidade (BOURRIAUD, 2009). No caso do trabalho de Tony Camargo, referimo-nos especialmente à ação de tratamento posterior a um material editado, visto que a edição é executada sobre/no trabalho do próprio artista.

8 Com base na pesquisa de Corrêa, Rial e Queluz (2012).

como informação/documento justamente pelo seu caráter efêmero, pois, para eles, o que permanece não é a obra em si, mas a documentação do que a compõe.

A questão do que é ou não documento também merece certa atenção. Desde o final do século XIX, a noção de documento aplicava-se exclusivamente a textos e arquivos oficiais. Contudo, esta noção foi alargada pela disciplina da história, principalmente pela Escola dos Anais (CELLARD, 2012). Para a história social “tudo que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho, é considerado como documento ou fonte” (CELLARD, 2012, p.296). Cellard (2012) explica que essa nova perspectiva sobre o documento possibilita que exista uma multiplicidade de fontes documentais, aplicada nos mais diversos suportes<sup>9</sup>. O caso dos documentos gerados a partir de performance ou de práticas artísticas contemporâneas enquadram-se nesta perspectiva alargada. Assim, o registro de uma prática artística, assim como contém um viés documental, no sentido de preservar o índice da obra, também pode adquirir valor enquanto parte ou rastro da própria obra.

Conforme afirma Freire (2015), curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC SP, essa problemática entre o registro e a obra que atravessa a preservação e a memória da arte contemporânea acompanha a trajetória do museu desde seu início. Esse atrito, segundo a curadora, é decorrente de mudanças que aconteceram a partir da segunda metade do século passado, quando as práticas artísticas extrapolaram os “limites materiais e epistemológicos” nos quais os museus estavam acostumados a trabalhar.

As novas obras de vertente conceitualista, segundo Freire (2015), sugerem há várias décadas a revisão das práticas museológicas convencionais. Para a autora, diante destas obras o sentido de “preservar” se amplia, tornando o armazenamento em recintos fechados e protegidos, como as reservas técnicas, insuficientes. Neste cenário, os recursos tecnológicos e a memória digital devem ser ferramentas incorporadas ao processo de preservação (FREIRE, 2015).

Contudo, mesmo quando os instrumentos de preservação são constantemente atualizados, os modos de conservar as obras que envolvem performance ainda causam debates. A própria definição de *performar* exposta no glossário do livro *Arte contemporânea: preservar o quê?*, organizado por Cristina Freire, salienta que nas práticas artísticas que envolvem performance o processo artístico é tão relevante quanto o resultado final do trabalho:

[...] trabalhos “performados” incluem não somente dança, música, teatro e arte da performance, mas também obras nas quais o processo é tão importante quanto o produto. Nestas, o uso do questionário determina as instruções que os atores, curadores ou profissionais especializados na montagem e/ou instalação devem

9 Sobre a questão do documento histórico, destacamos um trecho do texto de Meneses (1998) que diz: “Para reduzir um complicado problema à sua mínima expressão, no nível empírico pode-se dizer que documento é um suporte de informação. Há, em certas sociedades, como as complexas, uma categoria específica de objetos que são documentos desde nascença, são projetados para registrar informação. No entanto, qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação. Se, ao invés de usar uma caneta para escrever, lhe são colocadas questões sobre o que seus atributos informam relativamente à sua matéria prima e respectivo processamento, à tecnologia e condições sociais de fabricação, forma, função, significação etc. – este objeto utilitário está sendo empregado como documento. (Observe-se, pois, que o documento sempre se define em relação a um terceiro, externo a seu horizonte original). O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como suco de limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance da sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há porque o documento material deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica” (MENESES, 1998, p. 95).

seguir para completar a obra, extrapolando as considerações mais convencionais na performance como elenco, cenário e acessórios (FREIRE, 2015, p.180).

A importância do processo no ato performático faz com que autores e artistas, tais como Peggy Phelan, acreditem na impossibilidade da documentação ou reprodução da performance. Lehmann (2007 apud BEBIANNO, 2010), por exemplo, afirma que o centro da arte performática está na imediatidade da experiência compartilhada por artista e público.

A relação entre evento e registro é um dos maiores focos de estudo e criação no campo da performance nas artes visuais (MORAES, 2015). Segundo Moraes (2015), quando a performance se alicerçou na década de 60 e 70, questionava o sistema de arte justamente por resistir à objetificação. A performance do século XX, neste sentido, contestava o sistema de arte tradicional ao propor o próprio corpo como obra de arte<sup>10</sup> (FERREIRA, 2011). Para Ferreira (2011) quando o performer transforma a obra efêmera e ação cotidiana em arte, ele opera um tensionamento no sistema mercantil artístico. Pode-se pensar, então, que essa inversão é obtida pela mudança de suporte da obra e pela simultaneidade do efêmero (o tempo da performance) e do permanente (o corpo do performer).

Hoje, embora a performance ainda pressione as relações do mercado de arte, os documentos de ações performática já são comercializados sem maiores constrangimentos (MORAES, 2015). Surgem assim, conforme argumenta Moraes (2015), questionamentos a respeito do registro, que pode tanto ser coadjuvante da ação ao vivo, como adquirir vida própria quando há a interferência posterior do artista ou o cuidado na captura da fotografia. Neste sentido, propomos visitarmos o trabalho *Fotomódulos* de Tony Camargo. Nesta série, o ato artístico não habita no próprio corpo do performer, mas é recurso para que a obra aconteça em outro suporte, mediada pelo registro fotográfico.

### 3. O lugar da performance

Penso na performance que faço para realizar a foto como tinta, como um processo para confeccionar a pintura e não como performance em si.  
Tony Camargo (DEL VECCHIO, 2010 apud FREITAS, 2011, p. 54).

Tomamos conhecimento do trabalho de Tony Camargo em uma disciplina ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná sobre as relações entre *Design* e Arte Contemporânea. O artista, por convite dos(as) professores(as) que ministraram o curso, compareceu à sala e dedicou uma tarde para compartilhar conosco notas sobre sua produção. Nesta ocasião, dentre o panorama apresentado por Tony, que contemplava fases distintas de sua trajetória, nos chamou atenção o modo como ele narrava sobre o lugar da performance em seu trabalho, em especial na série *Fotomódulos*.

O artista, ao contrário do que estampavam as imagens projetadas na parede da sala de aula, não se reconhecia como um *performer*. O modo como Tony Camargo narrava sobre seu trabalho contrastava com a maneira como nós entendíamos a per-

10 Ver a obra de Goldberg e Canton (2006) intitulada A arte da performance: do futurismo ao presente.

formance até então, baseados numa ideia de que o gesto ou a ação eram a obra de arte em si mesma, ou seja, produto final da prática artística. Para Tony, ao invés disso, o ato performático fazia parte do seu processo enquanto pintor. Ele não via no momento do gesto o produto de seu trabalho artístico, mas apenas parte do processo, que tinha como finalidade a captura da ação performática por meio da fotografia. É importante ressaltar que Tony Camargo não realiza performances para o público - as imagens que dão origem aos *fotomódulos* são feitas sem espectadores, capturadas por ele mesmo com a ajuda de tripé.

Tony, em entrevista concedida a Agnaldo Farias e Cauê Alves em 2010<sup>11</sup>, cita o *performer* Sigurdur Gudmundsson<sup>12</sup> como um dos artistas que serviu de referência para realização de seu trabalho nos *fotomódulos*. A relação com Gudmundsson pode ser vislumbrada de modo mais explícito na série *Pré-fotomódulos*, quando o equilíbrio por meio da saturação do suporte ainda não havia sido explorado pelo artista. Tony explica que a ideia de excesso verificada na série *Fotomódulos*, surgiu apenas depois, no momento do desenvolvimento do trabalho:

Comecei a saturar e compactar o espaço plano ao máximo, mas fazendo ele aguentar, fazendo ele não arrebentar, e evitando ficar compositivo, no mal sentido do termo. E para isso, passando mesmo por muitas matrizes. Eu acho que as pinturas e as fotografias, como estrutura básica, passam principalmente pelo Minimalismo, se a gente for pensar no módulo, por exemplo (FREITAS, 2011, p. 81).

Pretendemos demonstrar neste tópico, por meio da narrativa de Tony Camargo, os procedimentos e estratégias conceituais explicitados na fala do artista que possibilitam a transformação do registro performático em peça de museu. Para isso, optamos pela entrevista narrativa temática como estratégia metodológica para alcançar nossos objetivos. A entrevista foi realizada seguindo um roteiro semi-estruturado com quatro questões que visavam orientar o diálogo. A conversa ocorreu em cerca de uma hora e foi gravada com a anuência do interlocutor.

O encontro com Tony Camargo ocorreu em novembro de 2016, quando nos reunimos em seu ateliê, que se localiza em um bairro residencial de Curitiba. O espaço fica nos fundos da casa do artista, em um galpão de pé direito alto, com mais de três metros de altura. No momento da visita, as paredes brancas do ambiente estavam preenchidas por suas telas e desenhos. Alguns trabalhos encontravam-se empilhados e escorados nas paredes, enquanto outros quase atingiam o teto. Ainda, contornando a sala, estavam mesas, balcões e estantes. No canto, o computador do artista, onde ele faz a pós-produção das imagens. O ambiente estava ocupado pelos materiais utilizados por Tony, como latas de tinta, sprays, pigmentos, rolos de papeis, pincéis, fita adesiva, colas, livros, além de pequenos impressos que continham alguns estudos das obras. Convivendo com os objetos, alguns brinquedos de sua filha, que nos visitou algumas vezes durante a entrevista.

---

11 Disponível em Freitas (2011).

12 Artista islandês nascido em 1942 e que desde de a década de 1960 expõe seu trabalho em mostras individuais e coletivas no mundo todo.



Fig. 1 - Ateliê de Tony Camargo.  
Fonte: dos autores.

Antes de nos encontrarmos pessoalmente, já havíamos adiantado ao artista que nossa conversa teria como tema os *fotomódulos*. Assim, Tony, antes de nos receber, gentilmente pendurou nas paredes alguns exemplares da série para facilitar nosso diálogo. Decidimos por iniciar o roteiro com uma pergunta simples, que nos ajudasse a compreender o lugar da performance em sua produção: *Tony, como nasce um fotomódulo?*

Ao contrário do que esperávamos, o artista descreveu, desde o início, como surgiu a ideia da série *Fotomódulos*, assunto que, apesar de não ser nosso interesse principal, acabou por levá-lo a discorrer sobre como entendia a performance em sua produção. Conversando com Tony Camargo, percebemos que três elementos eram essenciais na sua obra: a ideia, a concepção e a presença física. Assim, para ele, apenas a captura do gesto performático, ou seja, o registro, não é capaz de transformar-se em obra, pois exclui o terceiro elemento - a presença. A ausência da densidade física no produto final artístico incomoda Tony e impede a transposição do seu trabalho para um espaço como o museu.

No início – em meados de 2003 –, conforme conta o artista, ele realizava fotografias de gestos performáticos. Mas essas, para ele, ainda não tinham “um lugar no mundo”, tratavam-se apenas de imagens avulsas. Tony afirmou durante a entrevista que aquelas fotografias não tinham um porquê de serem apresentadas em um espa-

ço museológico, visto que podiam ser acessadas da mesma maneira em um livro ou na tela de um computador<sup>13</sup>.



Fig. 2 - Grampo, de 2003 – fotografia em metacrilato.  
Fonte: Tony Camargo, 2017.

Segundo o artista, foi em 2005 que o modo como ele apresentava as fotografias dos atos performáticos começou a mudar:

[...] Enfim tinha um trabalho que resolvia a questão das fotos que eu estava fazendo. Tudo resolvido num trabalho. Para mim este trabalho solucionava porque tudo nele estava justificado. Tudo que existia nele estava justificado com relação a ideia, a concepção e a presença física. Nada era à toa. Então uma pessoa ir lá e ver ao vivo, sentir a carga desse material usado, sentia a presença do material era fundamental. Tanto que cheguei a pintar na parede para ficar claro isso: estive aqui a fabricação da coisa (CAMARGO, 2016).

[Entrevista concedida em novembro de 2016]

---

13 Este trecho da fala de Tony Camargo permite-nos refletir sobre a importância do espaço legitimador no contexto da arte contemporânea. Mesmo nas ações que buscam romper com as estruturas hegemônicas – como é o caso das ações performáticas – existe a preocupação em formatar essas obras para os espaços museológicos. Este dilema está apresentado na obra de García Canclini (2016).



Fig. 3 - Aparelho para apresentação de postura, de 2005/2006 - tinta sintética sobre fotografia em metacrilato, aço e pintura sobre parede.  
Fonte: Tony Camargo, 2017.

Tony refere-se no fragmento da entrevista à obra *Aparelho para Apresentação de Postura* (figura 3). A presença efetiva do artefato no mundo implicava, para o artista, um acréscimo no volume do objeto, obtido por meio da colagem de um acrílico grosso à superfície da fotografia. Ainda, parte da obra consistia na pintura de um módulo de cor verde na parede do museu/galeria que apresentava a peça. O deslocamento do público para ver o Aparelho “ao vivo”, então, se justificava pela possibilidade do espectador poder sentir, na presença, a “carga” do material enquadrado. O Aparelho, conforme afirmou o artista<sup>14</sup>, acrescentava volume e condicionava fotográfica de modo que ela não podia mais ser concebida de outra maneira, senão como objeto. Assim, a obra quando vista no museu ganhava sentido físico, de modo a não permitir a reprodução em qualquer outro suporte. A fotografia, que antes era imagem permissível de reprodução, com o enquadramento no Aparelho, tornava-se obra, objeto único.

Embora o Aparelho representasse o início da resolução do problema que envolvia as imagens performáticas, que antes “não tinham lugar no mundo”, o projeto com as fotografias ainda não estava completamente resolvido para o artista.

[...] O vermelho tinha uma coisa da performance [o artista refere-se a obra representada na figura 4 deste artigo]. Ali no mostarda parece que eu já estou tentando fugir. Tentava escapar dessa coisa da narrativa, ou da imagem da performance. Mas naquele vermelho ainda tinha muito a ver com performance, com postura. E estava conjugando essa coisa do módulo de cor. Eu estava interessado em coisas opostas mesmo, assim como me interessava a performance e coisas orgânicas, situações orgânicas, etéreas. Também me interessava muito o minimalismo, a existência e autonomia dos objetos no mundo. Até que ponto um quadro cria presença dentro de um ambiente ou não. E são mundos absolutamente distintos. Essa coisa do minimalismo, do módulo, é quase como se fosse o inverso do que existe nesse mundo da imagem (CAMARGO, 2016).

[Entrevista concedida em novembro de 2016]

14 Essa afirmação foi feita em entrevista disponível em Freitas (2011).



Fig. 4 - Fotomódulos. Acima, obra realizada em 2007, abaixo, obra realizada em 2008.  
Fonte: Tony Camargo, 2017.

Tony descreve em sua narrativa dois momentos que separam a série *Fotomódulos*. No primeiro, o ato performático ainda existia como postura, como algo que poderia ser visto, revisitado na imagem. Ou seja, uma cena que explicitava uma ação que acontecera, uma ação passível de narratividade, como o que é visto na obra *Grampo* de 2003, por exemplo. No segundo momento relatado por Tony, seu trabalho com a imagem volta-se ao corpo. A performance, então, de acordo com o artista, torna-se material para a composição plástica, despida ao máximo de caráter narrativo. Na fala de Tony, é possível perceber que os *fotomódulos* surgem quando há o trabalho com os módulos de cor, com o recorte da imagem e, posteriormente, com o esvaziamento da narrativa da imagem fotográfica.

[...] Quando você vê uma fotografia e entende o que está acontecendo, compreende a situação, a narrativa, automaticamente tudo que tá em volta torna-se uma moldura daquilo. E eu queria que isto tivesse muito próximo as coisas que estão do lado. Para isso eu necessitei ir abstraíndo a narrativa, e abstraíndo (...) Rapidamente cheguei ao ponto de que eu queria: a neutralização completa dessa narrativa. Eu queria que a imagem não tivesse nenhum sentido narrativo que pudesse ser descoberto (CAMARGO, 2016).

[Entrevista concedida em novembro de 2016]

Portanto, para o artista, a imagem enquanto narrativa contaminava a obra, pois capturava a atenção do módulo de cor e levava o espectador a idealizar a performance. A mesma explicação é dada para justificar o encobrimento da face do *performer* em toda a série. Tony explica que o rosto atrai o olhar do espectador, impossibilitando, assim, que a obra aconteça como um todo. Deste modo, o corpo, para Tony, nada mais é do que um volume na composição visual da fotografia.

Eu encontrei a maneira exata do que eu precisava fazer, que são esses paralelismos da imagem em relação ao objeto. Toda vez que eu faço um trabalho desses é feito um ensaio fotográfico, daí eu seleciono uma imagem que pode ser trabalhada, que funciona bem, e o objeto é recortado. Existe um recorte nessa imagem que origina o formato do quadro, entende como? Você vê que eu tenho uma corcunda que me ajuda sempre. Como tem lá na foto do cachorro lá. Se eu tivesse esperto na época já tinha cortado lá em cima. (CAMARGO, 2016)

[Entrevista concedida em novembro de 2016]

Ao narrar sobre a série e sobre os procedimentos que envolvem a criação de um *fotomódulo*, Tony destaca que a performance é uma das etapas envolvidas numa reflexão artística visual e objetual. Para ele, a performance enquanto prática efêmera, temporal, que questiona a ausência do suporte, não é relevante, pois é justamente no encontro do objeto tridimensional, no aparelho, que sua obra acontece.

A questão da pós-produção no processo artístico de Tony é tão importante quanto a ação performática que possibilita a captura das imagens. O artista não explicita hierarquias entre os processos envolvidos para produção da obra: a dramatização, a fotografia, a seleção, a edição virtual da imagem, a montagem do chassi e a pintura são parte do que, no fim, quando enquadrado, torna-se um *fotomódulo*. Tony não hesita ao ser questionado durante entrevista em que momento nasce um *fotomódulo*: para ele, um *fotomódulo* "só é quando está pronto. Só quando o quadro está pronto" (CAMARGO, 2016). Enquanto gesto – performance – ou enquanto imagem – fotografia – ainda é matéria-prima para a execução obra.

[...] Então já surgiu, quando de fato surgiu a série, os *fotomódulos*, ele já surge como aparelho. Que é como eu gosto de ver tudo que eu faço. Aparelho. Aparelho funcional, que tem função. Funciona pra determinada coisa. Então isso é objetual, é plástico. Eu sou um artista plástico. É artes visuais mas é plástico, assim. Sempre é palpável o que eu faço. Embora eu trabalhe com vídeo agora e goste da ideia de imagem, tenha feito trabalhos como aquele livrinho que eu mostrei pra vocês lá, que são trabalhos iconográficos, coisas assim (...) Mas é objetual, sempre existe um objeto assim [...] A performance neste caso ela não existe. Se for ver a rigor assim. Porque ela é parte do processo. Então ela só existe na medida do próprio termo, independente da arte. Aí sim. Pra você desempenhar uma

determinada coisa há uma performance. Então a performance neste trabalho ela pode até ser elogiada, uma vez que depende quase de uma dança, de uma ação ali. Essa performance, essa forma como o modelo, o personagem está ali, existe. Mas não como performance arte. Não. Como linguagem de performance dentro da arte, não. Porque (...) Tá muito próximo. Para quem vê ao vivo um ensaio vai dizer “Puxa, isso é performance”. Mas acontece que eu preciso dessa ação, eu preciso desse momento para criar a minha imagem. Eu estou sempre pensando na imagem, eu não me importo com a performance, com a presença real, ao vivo das coisas (CAMARGO, 2016).

[Entrevista concedida em novembro de 2016]

Arthur Freitas (2011) afirma, ao analisar a produção de Tony Camargo, que ele “faz das fotografias matéria-prima para o exercício do pintor, ainda que em sentido amplo” (FREITAS, 2011, p.54). A performance, para Tony, é objeto, é matéria plástica e tridimensional. Para o artista, quando não há volume, as coisas não estão no mundo, por isso, o gesto só se torna arte no momento que há presença - não temporal, mas física.

Sendo assim, o lugar da performance no trabalho de Tony Camargo, como ele mesmo afirma, é “tinta”. A performance, conforme argumenta Moraes (2015), integra um pensamento maior, derivado da expansão do pensamento pictórico, do vídeo, da fotografia e do desenho. Deste modo, pode-se pensar que a série *Fotomódulos* se constitui justamente no tensionamento entre o registro e a obra, pois o último, enquanto objeto real, não existe sem a ação capturada. Para o nascimento de um *fotomódulo*, o artista precisa sobrepor outras camadas, como a cor, o enquadramento, e adensar a materialidade da fotografia por meio de um *canvas* real, impresso. A interferência posterior de Tony, tanto na pós-produção da imagem, quanto na montagem do aparelho, faz com que um *fotomódulo* ganhe lugar no mundo.

#### 4. Considerações finais

Os *fotomódulos* de Tony Camargo, além de permitirem a discussão acerca da documentação da performance, possibilitam a reflexão sobre a resistência da materialidade, mesmo no contexto da arte contemporânea. A dissolução do artefato, proposta na década de 1960, que tinha como finalidade tensionar o mercado artístico e derrubar as fronteiras do campo, foi driblada por esse mesmo mercado que consegue elevar outras coisas – além da obra – à categoria arte. Os documentos, vídeos, fotografias e rastros do gesto servem como testemunho de um evento vivido, sendo passível, então, de carregar distinção simbólica ou rendimento monetário àqueles que participam do sistema de circulação e consumo desses objetos.

Questionar o lugar da performance, por fim, leva-nos a refletir acerca da argumentação proposta por García Canclini (2016), quando o autor revisita os momentos desconstrutores – desde Duchamp até o século XX - em que a fronteira entre artistas e pessoas comuns se tornou vulnerável, e se estendeu a noção de arte a qualquer objeto. Para o autor, a introdução de artefatos ou ações “ignóbeis” nos espaços artísticos acabou por reforçar a singularidade desses espaços. Assim, o desejo de transgredir essas estruturas que oprimem o campo da arte, do mesmo modo que constroem – como é o caso da performance – implicam no cultivo dessas mesmas estruturas e narrativas que as justificam. Sendo assim, entendemos que a impossibilidade do re-

gistro e a efemeridade do gesto, ao mesmo tempo que deseja romper com a ordem vigente, movimenta um mercado que se alimenta da transgressão artística.

O trabalho de Tony Camargo na série *Fotomódulos* demonstra que o registro e a objetificação do gesto – tanto na fotografia quanto no aparelho – possibilitam que a performance seja interpretada como etapa do processo artístico, e não apenas como exclusividade da ação imediata, que trata do domínio aqui/agora. O encontro entre público e artista é adiado para que o contato ocorra mediado por um suporte editado que sustenta, além do gesto, desenho, geometrias e apagamentos. Cabe, então, aos(as) historiadores(as) e críticos tentar identificar os lugares possíveis da performance no contexto da arte contemporânea. Para Tony isso parece ser um dilema resolvido: sua gestualidade é tinta esperando ser enquadrada.

### Referências

AGRA, Lúcio. “Autor/autores – performance no coletivo” ou de como a reencenação da performance é um fator estratégico para sua pedagogia. *Sala Preta (USP)*, v. 1, p. 247-252, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57374/60356> Acesso em: 15 de fevereiro de 2018.

AUSLANDER, Philip. *A performatividade da documentação de performance*. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.

BEBIANNO, C. *A performance e eu, trajetória de uma relação*. 2010. Disponível em: <http://performanceereenactment.blogspot.com.br/2010/06/performance-e-eu-celina-bebianno.html>. Acesso em: 15 novembro de 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMARGO, Tony. *Tony Camargo*. Disponível em: [http://www.tonymcamargo.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7&Itemid=1](http://www.tonymcamargo.net/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=1). Acesso em: 14 novembro de 2017.

CAMARGO, Tony. *Entrevista concedida*. Novembro de 2016.

CARVALHO, Humberto. Farias de. Uma metodologia de conservação e restauro para a arte contemporânea. In: FREIRA, Cristina (Org). *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. p. 17-31.

CELLARD, André. A análise documental. In: POUPART, J; DESLAURIERS, J. P.; GROULX, L. H.; LAPERRIÈRE, A.; MAYER, R.; PIRES *A Pesquisa Qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2012.

CORRÊA. Ronaldo de Oliveira. *Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma*

*investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. 2008. 305 p. Tese (Doutorado Ciências Humanas) – Programa do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.*

CORRÊA, R. O.; RIAL, C. S. M. ; QUELUZ, G. L. . “A finalidade é a gente trabalhar aqui mesmo no ateliê [...]” Processos de refuncionalização dos ateliês de artesãos(ãs) no circuito econômico e cultural de Florianópolis, SC.. In: RIAL, C; SILVA, S. R.; SOUZA, A. M.. (Org.). *Consumo e Cultura Material: perspectivas etnográficas*. 1ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012, v. 1 , p. 49-74.

COSTA, C. B. *A escuta do outro: dilemas da interpretação*. Revista de Historia Oral, v.17, p. 47-65, 2014.

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

FERREIRA, Larissa. *Performance tática: cartografia dos desvios*. VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. V.10, n.1, p 112-121, Brasília: 2011.

FREIRE, Cristina. Preservar o futuro? In: FREIRE, Cristina (Org). *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. p. 9-17.

FREITAS, Artur. *Tony Camargo: a dialética dos contrários*. 1. ed. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2011.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2016.

GOLDBERG, Roselee; CANTON, Katia. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Martins Fontes, 2006.

KAC, Eduardo. Prefácio. In: FREIRE, Cristina (Org). *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. p. 7-9.

MENESES, Ulpiano T. B. de. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. Revista Estudos Históricos, v. 11, n.21, p. 89-104, 1998.

MORAES, J. M. R. *Especificidades do ensino da performance nas artes visuais*. DAPesquisa, v.10, n.14, p 24-37, Florianópolis, 2015.

PHELAN, Peggy. “The ontology of performance: representation without reproduction” In: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge: London and New York, 1993.

RODRIGUES, Bruno Cesar ; CRIPPA, G. *Arte Contemporânea: o quê e como organizar e preservar? Informação, Memória e Patrimônio: do documento às redes*. v. 1. p. 1-18, João Pessoa: ENANCIB, 2015.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

**ARTE/ARQUIVO: conexões possíveis entre  
Hubert Duprat, Alfredo Jaar e Rosângela  
Rennó**

**ART / ARCHIVE: possible connections between Hubert  
Duprat, Alfredo Jaar and Rosângela Rennó**

*Luciane Ruschel Nascimento Garcez<sup>1</sup>*

*Valeska Bernardo Rangel<sup>2</sup>*

## Resumo

Este artigo faz uma análise da obra do artista francês Hubert Duprat (1957-), "Trichoptère: la dernière bibliothèque", prefigurando uma biblioteca, onde o assunto abordado pela coleção são as larvas Tricópteras, e o material disponibilizado é composto, na sua grande maioria, pela coleção do artista. Problematizando questões como o arquivo que se torna obra de arte, Duprat propõe um trabalho onde memória e coleção são transpassados pela arte, e o espectador é convidado a interagir com o acervo e com seus conceitos, em uma movimentação onde Duprat reinventa sua própria coleção, sua forma de se apresentar ao público como artista, colocando em questão os conceitos de exposição, coleção e arquivo. Para estabelecermos um diálogo com esta obra, trazemos o artista chileno Alfredo Jaar (1956-), cuja poética igualmente permeia a noção de arte enquanto arquivo, bem como uma instalação de Rosângela Rennó (1962-) onde percebemos relações e conexões com os trabalhos apresentados, nos quais percebemos a inserção do artista por um movimento de colecionismo, onde as obras têm sua corporalidade repensada e o artista nos faz refletir sobre o que são estas plataformas constitutivas da arte.

**Palavras-chave:** Arquivo; memória, Hubert Duprat; Alfredo Jaar; Rosângela Rennó.

## Abstract

This paper analyzes the work of the French artist Hubert Duprat, "Trichoptère: la dernière bibliothèque", prefiguring a library, where the subject covered by the collection is the Tricoptera larvae, and the material available is mostly composed by the collection of the artist. Duprat proposes a work where memory and collection are pierced by art, and the spectator is invited to interact with the collection and its concepts, in a movement where Duprat reinvents his own collection, his way of presenting himself to the public as an artist, calling into question the concepts of exhibition, collection and archive. To establish a dialogue with this work, we bring the Chilean artist Alfredo Jaar, whose poetry also permeates the notion of art as archive, as well as an installation of Rosângela Rennó, where we perceive relationships and connections with the works presented, in which we perceive the insertion of the artist by a movement of collecting, where the works have their corporeality rethought and the artist makes us reflect on what are these platforms constitutive of the art.

**Keywords:** Archive; memory; Hubert Duprat; Alfredo Jaar; Rosângela Rennó.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> lucianegarcez@gmail.com

<sup>2</sup> valeskabr@gmail.com



Fig. 1 – Vista da instalação com o artista Hubert Duprat à esquerda  
Fonte da imagem: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/exhibition-views/>

## 1.A respeito da biblioteca de larvas

A partir de uma proposição para pensar a arte e suas fronteiras com relação às formas de criação, produção, apresentação e de divulgação, considerar os imateriais como a própria matéria prima, repensar o arquivo, a coleção e a memória, bem como refletir sobre os modos de exposição possíveis no contemporâneo, a corporalidade da obra e o papel das plataformas online no curso da arte, propomos uma reflexão a partir de um trabalho instigante do artista francês Hubert Duprat (1957-): “Trichoptère: la dernière bibliothèque”, (*Tricóptera: a última biblioteca*). A obra parte de um trabalho anterior do mesmo artista, e a partir do qual Duprat se tornou reconhecido mundialmente no âmbito das artes, que são os casulos de ouro e pedras preciosas executados pelas larvas Tricópteras<sup>1</sup> (1983 – 2015).

“Trichoptère: la dernière bibliothèque” foi apresentado em 2012, na galeria *LevelnYourHead* da *Haute Ecole d’Art et de Design (Alta Escola de Artes e Design)* de Genebra, na Suíça, de 12 de junho a 14 de julho. A obra é constituída de documentos – textos, livros, imagens, objetos, filmes – sobre as larvas da ordem das Tricópteras, documentos estes colecionados por Hubert Duprat ao longo de 30 anos de pesquisas, referindo-se ao início do período em que os casulos foram criados originalmente.

A obra/exposição foi executada como segue:

Ao fundo da sala, prateleiras metálicas de cinco metros de largura ocupadas por livros. Os mais raros e preciosos foram colocados em vitrines, entre eles a primeira monografia sobre as Tricópteras, publicada em 1834 por um entomologista suíço, François-Jules Pictet (1809- 1872). Nas paredes uma coleção de imagens emoldu-

<sup>1</sup> Veremos mais a este respeito mais adiante.

radas: gravuras e desenhos agrupados em ordem cronológica. Uma seleção de imagens apresentava um resumo histórico da ilustração científica, a mais antiga datando do final do século XVI. Nas vitrines estavam também casulos vazios, fósseis da Sibéria e outros objetos relacionados às larvas, como por exemplo sapatos ornamentados com casulos vazios. Igualmente à disposição um documentário, *Stone Dolls*, feito por Minori Matsuoka, e escrito especialmente para o evento, onde Taiyou Yokota conta uma lenda japonesa a respeito deste inseto. O documentário foi filmado no museu de Yamaguchi, que se encontra nas proximidades de um rio pleno destes insetos, em uma região onde várias lendas a este respeito são contadas.

Haviam também três vídeos sobre este mesmo assunto. Entre eles, um filmado por Hubert Duprat em 1998, "Éducation du Trichoptère" (*Educação da Tricóptera*), mostrando parte do processo de construção dos casulos de ouro nos aquários. Para completar esta coleção arquivista artística, haviam três grandes painéis na parede (BESSION, 2013, s/p).

A primeira parte da coleção era composta de uma seleção bem diversificada, com livros científicos e ficções; a segunda parte propunha um repertório de diversas denominações das Tricópteras em usos em várias línguas (entre as quais chinês, árabe, entre tantas outras). E a terceira parte desta coleção era intitulada "titres de l'exposition qui avaient échappé" (*títulos da exposição que haviam escapado*): aqui estavam colocados documentos, textos e livros que mostravam como o assunto das Tricópteras podia passar da série documental para a mitologia, atravessando temáticas como o lazer, a pesca, literatura infantil, e também criações plásticas. Esta seção mostrava que os insetos navegaram entre a erudição científica mais séria e restrita às incursões mais ficcionais (BESSION, 2013, s/p).



Fig. 2 - *Trichoptère: La Dernière bibliothèque*

Em primeiro plano, à esquerda, vitrines com gravuras dos séculos XVIII e XIX, à direita, a vitrine em pleno processo de experimentação.

Fonte da imagem: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/exhibition-views/>

O resultado deste acervo de documentos coletados por Duprat ao longo dos anos, e desta exposição, foi um site na Internet, *Miroir du Trichoptère / The Caddisfly's Mirror*<sup>2</sup>, criado pelo artista, onde ele disponibiliza mais de mil arquivos sobre as larvas Tricópteras, textos, imagens e outras informações diversas sobre este inseto que vem fazendo parte de sua vida desde o início dos anos 80, assim como artigos publicados sobre seu trabalho artístico com os insetos: seus casulos de ouro.

Na noite do vernissage, caixas de acrílico transparente, cheias de reproduções de imagens e documentos, foram colocadas no centro de uma grande mesa no meio da sala de exposições. Os visitantes inscritos foram convidados a se sentar e desfrutar de um jantar/debate oferecido por Bertrand Prévost, o filósofo convidado a discutir o assunto, junto com o artista, Hubert Duprat. As caixas foram abertas e os documentos distribuídos para apreciação de todos. Segundo Christian Besson, esta seria uma outra maneira de desfrutar a exposição (2013, s/p). Ao longo do vernissage, os visitantes sentados ao redor da mesa, jantando, bebendo vinho, e discutindo assuntos ligados aos insetos e seus desdobramentos. Esta foi uma forma bem diferente do tradicional vernissage, com coquetel de abertura. Foi igualmente lançado um fórum de discussão que vai além da palavra do artista. Neste caso, as pessoas se encontraram cara a cara com as questões colocadas por Duprat, um debate muito mais próximo da interação espectador/obra/proposição artística usual. O artista assim reinventa sua própria coleção, mas também reinventa seu conceito sobre arte e seus modos de exposição, nos fazendo inclusive questionar, foi mesmo uma exposição?



Fig. 3 - *Trichoptère : La Dernière bibliothèque* – jantar/debate com Hubert Duprat  
Fonte da imagem: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-demiere-bibliotheque/exhibition-views/>

<sup>2</sup> <http://trichoptere.hubert-duprat.com/>

Nesta proposta artística, vemos um alargamento de fronteiras da arte. Como comentado por Christian Besson:

Nem obra de arte, nem pesquisa científica, nem mesmo arquivo de artista, a Biblioteca das Tricópteras configura um objeto não identificado, largamente inclassificável. Notemos de passagem que a erudição de Hubert Duprat não é um *trompe l'œil*, como em Borges: sua biblioteca não é imaginária, ele não se vale de um método científico<sup>3</sup>. Se, como escreveu em algum lugar Gérard Genette, “a forma moderna do fantástico, é a erudição”, é preciso acrescentar que em nosso artista, sua ficção é verdadeira de parte a parte. (BESSON, 2013, s/p)<sup>4</sup>.

## 2. Um pouco do início: sobre os casulos de ouro



Fig. 4 - Hubert Duprat – Casulo de ouro e larva (1980 - 2015)  
Fonte da imagem: imagem fornecida pelo artista.

Tudo começou com os casulos. A pesquisa do artista sobre estas larvas começou como uma curiosidade científica<sup>5</sup>, e se tornou arte, agora virou arquivo e plataforma online, ficcional, científica, artística, documental. As larvas Tricópteras, insetos existentes no mundo há milhões de anos, são reconhecidas por construírem seus casulos de proteção a partir de qualquer que seja o material disponível nos rios onde estas se encontram. Existem casulos ancestrais destas larvas, em diversas culturas, ao redor do mundo, feitos com pedras, galhos, conchas, folhas, grãos de cereais, etc.

3 Duprat não selecionou um método científico para organizar sua coleção de textos e imagens a respeito destes insetos, toda informação é válida (nota das autoras).

4 *Ni œuvre d'art, ni recherche scientifique, ni même archive d'artiste, la Bibliothèque du Trichoptère demeure un objet non identifié, largement inclassable. On notera au passage que l'érudition de Hubert Duprat n'est pas en trompe l'œil, comme chez Borges : sa bibliothèque n'est pas imaginaire, il ne mime pas une méthode scientifique. Si, comme l'a écrit quelque part Gérard Genette, « la forme moderne du fantastique, c'est l'érudition », il faut ajouter que chez notre artiste, sa fiction est vraie de part en part* (tradução das autoras).

5 Esta foi uma informação dada pelo próprio artista ao autor em conversas a respeito de sua trajetória artística.

A experiência artística de Hubert Duprat começa pela coleta das pequenas placas e lingotes de ouro, que constituem matéria-prima para a confecção dos casulos. Em um segundo momento vêm as pérolas e outras pedras preciosas, como turquesa, coral, entre tantas outras. O artista prepara os aquários onde este material será colocado. Em seguida o artista coleta os insetos e os deposita nestes aquários, onde a água é tratada e mantém uma temperatura de cerca de 5°C. No primeiro aquário as larvas constroem o que será o *primeiro* casulo – um tubo protetor simples, somente de ouro. Esta etapa dura de dois a três dias. Os tubos devem ser suficientemente resistentes para serem manipulados sem risco de quebrarem. Para cada material que o artista deseja que seja utilizado pelas larvas, ele as transfere a reservatórios separados, cada qual com seu material específico, ou seja, as diferentes pedras preciosas. A construção total do casulo dura alguns meses, e é um movimento dinâmico, entre artista e larva, onde o inseto algumas vezes refaz seu tubo, o abandona, adota outro.

Duprat conduz habilmente a composição dos casulos, controlando a duração de tempo das larvas em cada reservatório, e por vezes pela supressão de certas partes do casulo, o que obriga a larva a fazer um *reparo* neste. O resultado desta operação são pequenas esculturas, que o artista vem expondo desde os anos 80.

Em 1983 Duprat registrou a patente internacional deste processo de confecção de casulos com ouro e pedras preciosas pelas larvas. Desde então estes pequenos insetos têm incentivado o artista a aprender cada vez mais sobre suas histórias, costumes, hábitos, mitos e lendas. Duprat vem colecionando livros, textos, documentos, gravuras, desenhos, vídeos sobre as Tricópteras, provenientes do mundo todo. Não somente este trabalho o lançou no mundo da arte contemporânea, como o processo de fatura destes casulos desencadearam um movimento de colecionador, arquivista, próprio de Hubert Duprat, culminando na obra supracitada, “Trichoptère: La Dernière bibliothèque”, obra de arte para seu criador, arquivo no site de Internet resultante.

Ao longo de suas pesquisas com as Tricópteras, o artista se deu conta de que não estava sozinho em seu interesse pelo assunto. Christian Besson comenta o fato no texto que escreveu para a exposição:

Ele rapidamente descobriu, não sem surpresa, que outros antes dele – Miss Smee, por exemplo, já em 1863 – tinham realizado experiências *in vitro*. Ele poderia ter permitido que esta camuflagem continuasse a esconder o primado do que ele acreditava ser sua invenção; ele não fez nada disso; ele desenvolveu uma pesquisa inteira (2013, s/p)<sup>6</sup>.

No início deste processo de coletar informações, Duprat começou copiando extratos de textos, páginas, reproduções de imagens das larvas, ao longo do tempo ele começou a procurar em livrarias, bibliotecas, em qualquer lugar, qualquer informação que pudesse acrescentar à sua coleção, sua biblioteca de Tricópteras. Durante o percurso, com o aumento de sua coleção, o artista entrou em contato com outros pesquisadores, cientistas, tanto da sua região como em outros locais. Em suas via-

<sup>6</sup> *Ce faisant il a rapidement découvert, non sans surprise, que d'autres avant lui – Miss Smee, par exemple, dès 1863 – avaient réalisé des expériences in vitro. Il aurait pu laisser cacher ce camouflet à la primauté de ce qu'il croyait être son invention ; il n'en a rien fait ; il a développé toute une enquête* (tradução das autoras).

gens ele encontrou materiais preciosos para suas pesquisas, como Moretti em Pérouse, e Isao Yokota em Iwakuni, no Japão (BESSON, 2013), pelo caráter mitológico desenvolvido nos referidos textos.

### 3. Memória e arquivo

O artista trabalha com a memória cultural, artística e científica, mas trabalha também com sua memória pessoal, alguma coisa de muito íntimo e privado que ele transmite ao público de maneira catalogada e disponível. Assim nasceu o que Christian Besson, teórico e amigo pessoal de Hubert Duprat, chamou de "*trichopterotheque*", misturando as Tricópteras com a biblioteca, uma ação obstinada e compulsiva, que ele nos apresenta pela primeira vez em Genebra.

É mais o trabalho de uma pessoa curiosa, especialmente interessada na larva e sua capacidade de fazer um casulo. Esta curiosidade não abrange somente estudos entomológicos, mas testemunha, por exemplo, o interesse que os pescadores têm por esta larva; a literatura destinada aos jovens também não falta, que muitas vezes cita o animal; podemos também citar as passagens que podem ser encontradas em romances ou poemas; a própria ficção também a comporta (BESSON, 2013, s / p)<sup>7</sup>.

A coleção foi organizada a fim de que o visitante tivesse acesso às obras numeradas, como em uma biblioteca tradicional. Os funcionários do espaço expositivo exerceram a função de bibliotecários, sentados atrás das mesas oferecendo informações, volumes, e ajudando na escolha das obras a serem pesquisadas pelos espectadores. O público foi convidado a fazer relações imagéticas e conceituais nos painéis disponíveis, onde no centro destes haviam já algumas imagens, fotografias, a partir das quais as relações deveriam ser tecidas. As pessoas foram convidadas a dar suas próprias interpretações a respeito de assuntos que versassem acerca das larvas Tricópteras, complementando as metáforas, os mitos já disponíveis no arquivo.

Não podemos deixar de citar Aby Warburg e sua *Mnemosyne*, onde a pulsão pelo arquivo foi referência na criação do Atlas, que vem inspirando a teoria da arte recentemente. Vemos nesta obra, "*La dernière bibliothèque*", uma referência direta ao Atlas de Warburg, que é um dos autores muito apreciados por Hubert Duprat, e o artista não se furta a nos dar suas referências, ele abre suas discussões a partir de seus referenciais. O espectador podia desenvolver seu próprio painel, uma constelação de imagens pessoais, como no exemplo do historiador alemão e seus painéis.

No que se refere a esta proposição artística de Duprat, de convidar o público a uma interação com seu trabalho, um movimento que não vimos ainda em seu *corpus poético*, trazemos uma citação de Besson (2013, s/p):

Eles poderiam constituir nuvens interpretativas a partir de certas imagens coladas ao centro de grandes painéis, adicionando em torno suas próprias imagens. [...] A ficção da *Última Biblioteca*, sua suposta sobrevivência, foi assim realizada pelos próprios visitantes. E o resultado, localizado, lembremos, na galeria de exposi-

<sup>7</sup> C'est plutôt l'œuvre d'un curieux, tout spécialement intéressé par la larve et sa capacité à fabriquer un fourreau. Elle ne comporte donc pas seulement des études entomologiques, mais témoigne, par exemple, de l'intérêt que les pêcheurs au lancer portent à la larve ; la littérature destinée à la jeunesse ne manque pas non plus, qui cite souvent l'animal ; on peut relever également des passages chez des romanciers ou des poètes ; la fiction, même, s'en est emparée (tradução das autoras).

ções de uma escola de arte, não poderia não evocar, aos visitantes, professores e estudantes, os painéis do Atlas *Mnémosyne* de Aby Warburg<sup>8</sup>.

É inegável a relação entre o movimento de Duprat e o de Warburg, sua maneira de reinventar os painéis a partir de sua própria coleção, tendo como linha condutora o inseto que tanto encanta o artista. Duprat não se reduz a uma classificação de textos, ele faz uso de documentos científicos, livros infantis, artefatos antropológicos, literatura ficcional. Faz uma relação à cultura, não somente à arte, como sabemos igualmente de Warburg. Duprat traz desta forma a imagem/informação independentemente de sua classificação, imagens por similaridades, constelações de relações, deixando estas conexões livres de serem repensadas e estendidas por visitantes das mais diversas procedências e referenciais.

A Última Biblioteca constitui de fato uma espécie de telescópio temporal entre o passado pré-histórico - os traços mais antigos dos casulos de Tricópteras são fósseis jurássicos que remontam a cerca de 150 milhões de anos - e o futuro da ficção científica. Lembremos que a arqueologia foi uma das primeiras paixões de Hubert Duprat, que em sua juventude publicou um estudo sobre Cerâmica Galo-Romana (BESSION, 2013, s / p)<sup>9</sup>.

Nesta citação percebemos a variedade de interesses de nosso artista, da entomologia à arqueologia. Não seria esta uma experiência intelectual que poderia ser vivida dentro de uma biblioteca? A possibilidade de desfrutar de diversos campos de conhecimento em torno do mesmo sujeito? Onde estão as fronteiras? Não seria este o papel do artista, colocar em questão nossas certezas? Repensar modos de expor e eternizar suas obras?

E é neste momento que Duprat de certo modo subverte o papel da biblioteca, pois ele oferece o que normalmente fica guardado. No uso comum de bibliotecas não temos acesso direto aos documentos mais raros, antigos, como a publicação do século XVI que ele oferta generosamente ao seu público, normalmente estes não estariam disponíveis. O artista quebra este paradigma, ele nos oferece tudo...

Anna Maria Guasch comenta acerca do "caráter aberto" de certos arquivos, e nos diz que podemos remeter à "natureza digital" da biblioteca de Duprat: "O que demonstra a natureza aberta do arquivo desde a apresentação das histórias é o fato de que seus documentos estão necessariamente abertos à possibilidade de uma nova opção para selecioná-los e recombina-los, para criar uma narrativa diferente, um novo corpus e um novo significado no coração do arquivo" (2013, p.239)<sup>10</sup>.

---

8 *Ils pouvaient constituer des nuages interprétatifs à partir de certaines images collées au centre de grands panneaux, en ajoutant autour leurs propres images. [...] La fiction de la Dernière Bibliothèque, sa survivance supposée, était ainsi performée par les visiteurs eux-mêmes. Et le résultat, situé, rappelons-le, dans la galerie d'exposition d'une école d'art, ne pouvait pas ne pas évoquer, aux visiteurs, professeurs et étudiants, les panneaux de l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg* (tradução das autoras).

9 *La Dernière Bibliothèque constitue en effet une sorte de télescope temporel entre le passé préhistorique – les plus anciennes traces de tubes de Trichoptère sont des fossiles du Jurassique remontant à environ 150 millions d'années – et le futur de la science-fiction. Rappelons que l'archéologie fut une des premières passions de Hubert Duprat qui, dans sa jeunesse, publia même une étude sur la poterie sigillée gallo-romaine* (tradução das autoras).

10 *Ce que démontre la nature ouverte de l'archive lors de la présentation des histoires est le fait que ses documents sont nécessairement ouverts à la possibilité d'une nouvelle option pour les sélectionner et les recombina, à fin de créer une narrative différente, un nouveau corpus et un nouveau sens au sein de l'archive* (tradução das autoras).

Como uma informação sem hierarquia, um *buffet* livre de livros, de textos, imagens, onde o espectador tem a oportunidade de se servir à vontade, o que talvez não seria possível em uma biblioteca tradicional, dado à raridade de certos materiais. Duprat questiona o conceito de biblioteca ao fornecer sem maiores restrições o que seria limitado à manipulação.

O movimento desenvolvido pelo artista nos convida a refletir sobre as fronteiras entre os conceitos de arquivo, de memória e de arte. Onde estão os limites que definem o quê é o quê? Qual o instinto que faz com que o artista não cesse jamais de pesquisar documentos sobre estes insetos, que estão longe do mundo da arte, mas tão próximos de seu *corpus* poético? Seria possível classificar esta reunião em Genebra de *obra de arte*? Ou o movimento empreendido pelo artista foi o de introduzir mais um espaço de pesquisa/coleção/reflexão sobre as Tricópteras, insetos que pertencem ao mundo da entomologia, da biologia? E como organizar os mitos e lendas que foram incorporados neste arquivo, e que trazem tanto fábulas quanto histórias a respeito destes insetos construtores? Estas são questões que transbordam o mundo da arte, e transbordam igualmente os meios científicos.

O artista nomeou seu trabalho de “a última biblioteca”, o que parte da noção de arquivo, pesquisa, lugar de conhecimento e catalogação. Duprat problematiza estes conceitos ao chamá-la de “a última”. “A última” como a última maneira de utilizar a biblioteca – como obra de arte -, ou como “sua” última proposição a respeito de seu arquivo documental, sua “tricopterateca”?

Vemos este movimento de biblioteca e arte também na história da arte, em outros momentos, onde pintores incluíram suas coleções, seus livros, seus manuscritos, fontes de conhecimento, nas composições de suas pinturas, imagens de permanência de seus arquivos e coleções representados em imagens da história da arte, numa tentativa de eternizar o que lhes era importante, e os definia de certa maneira. Não seria esta uma forma de tentar arquivar seus conhecimentos, deixando-os para a posteridade? Não seria este um movimento inerente ao homem: tentar guardar, coletar o que lhe é caro e precioso?

#### 4.A respeito das fronteiras entre arte e arquivo

Refletir a respeito da arte e suas fronteiras, onde buscamos o uso do arquivo como poética, nos ajuda a compreender, a ler, algumas obras propostas por artistas que discutem estes conceitos, assim como Hubert Duprat.

Anna Maria Guasch, crítica de arte e professora de história da arte, refletiu a respeito do arquivo no mundo das artes. Escreveu acerca de práticas arquivistas contemporâneas, trazendo o arquivo na arte, um movimento que se encontra entre o público e o privado, entre memória e história. Características que podemos encontrar na proposição de Duprat em sua “última biblioteca”. A respeito deste posicionamento entre global e local, menciona Guasch (2013, p. 238):

Referindo-se à arquitetura do arquivo (ou ao complexo físico da informação) e à lógica do arquivo enquanto matriz conceitual de citações e justaposições, os materiais da obra de arte enquanto arquivo podem ser encontrados (imagens, objetos e textos) ou construídos antes, tanto públicos quanto privados, ao mesmo tempo

reais, fictícios ou virtuais. Neste último caso, o espaço próprio *da arte do arquivo* seria a Internet, o que confunde e substitui os limites entre o privado e o público.<sup>11</sup>

E encontramos Duprat exatamente neste movimento que Guasch aborda, seu espaço da obra inicia em Genebra, mas aterrissa na Internet através do site, já mencionado. O artista expande sua coleção, mas percebemos nesta intenção, a vontade de permanência, além do transbordar dos limites da arte. Encontramos no arquivo de Hubert Duprat diversas informações acerca de incontáveis áreas sobre as larvas Tri-cópteras. Não temos aqui uma linha de conhecimento que permeie seu trabalho [os casulos de ouro já mencionados], mas sim *a larva*. Em outras palavras, temos *também* sua obra de arte mais famosa. Seria esta uma maneira de questionar a própria arte?

A maior parte dos artistas que conhecemos trabalham *a arte enquanto arquivo, como arquivo*: Alfredo Jaar, Rosângela Rennó, Christian Boltanski, Gerhard Richter, entre outros. Duprat faz o movimento inverso: ele transforma *seu arquivo em obra*. Desconstrói esta poética, transforma seu instinto de colecionador na própria obra.

Sabemos que o arquivo não será jamais a memória, em sua experiência viva e interior. O arquivo é o fantasma, o resíduo. Segundo Jacques Derrida, "o arquivo se localiza em (o) lugar de desvanecimento originário e estrutural desta memória"<sup>12</sup> (1997, p.19). Neste lugar não encontramos a experiência em si mesma, nem estética, nem científica, o que temos é a estrutura, o referencial, que deu lugar a ela, ou o resíduo desta estrutura. E, portanto, o artista continua sem descanso a se dedicar a esta coleta de documentos, e a tentar remediar o que o escapa. Não seria este o "mal de arquivo" ao qual se refere Derrida? Esta obsessão de tudo conhecer, tudo saber, e de coletar todo conhecimento? "La dernière bibliothèque" funciona como uma coleção/reposição de memórias. E culmina no site, pois somente a exposição não dá conta de suprir este desejo de arquivo. "Porque o arquivo não está limitado à memória: ocorre no colapso da memória. Não há arquivo sem uma remessa em um local estrangeiro que garanta a possibilidade de repetição, reprodução ou reimpressão. Além disso, o arquivo implica - acima de tudo - a criação de um corpo ou um lugar de autoridade"<sup>13</sup> (KLINGER, 2008, s/p).

Arquivo e memória parecem ser conceitos muito importantes no contemporâneo. O desejo que mostramos de tudo saber e tudo guardar é um movimento que atravessa as gerações, as camadas sociais e culturais. Temos medo de perder as memórias, lembranças, informações. Hubert Duprat criou uma forma de organizar sua coleção e de torná-la disponível. Para Derrida, o arquivo ao mesmo tempo que guarda, também revela, elucida, neste sentido ele é um cofre de memórias que esconde, e é uma fonte que oferece e mostra as provas. Duprat nos oferece um duplo movimento do arquivista: o físico, do colecionador ancestral, e o virtual, do arquivista

11 *En se rapportant à l'architecture de l'archive (ou le complexe physique de l'information) ainsi qu'à la logique de l'archive tandis que matrice conceptuelle des citations et des juxtapositions, les matériaux de l'œuvre d'art en tant qu'archive peuvent être trouvés (images, objets et textes) ou construits avant, à la fois publics et privés, en même temps réels, fictives ou virtuels. Dans ce dernier cas, l'espace propre de l'art de l'archive serait l'Internet, qui confond et remplace les frontières entre le privé et le public* (tradução das autoras).

12 *L'archive à l'endroit dans (le) lieu d'évanouissement originnaire et structurel de cette mémoire* (tradução das autoras).

13 *Parce que l'archive ne se limite pas à la mémoire : elle a lieu dans l'effondrement de la mémoire. Il n'y a pas d'archive sans consignation dans un lieu étranger qui garantit la possibilité de la répétition, de la reproduction ou de la réimpression. En outre, l'archive implique - surtout - à la création d'une instance ou d'une place d'autorité* (tradução das autoras).

contemporâneo. “Não existe nenhum arquivo [...] sem uma certa exterioridade; não existe nenhum arquivo sem exterior”<sup>14</sup> (DERRIDA, 2001, p. 22). Não vivemos mais da mesma forma que antigamente, não arquivamos mais das mesmas maneiras. O arquivo continua vivo, é transformado, ressignificado, em função daquilo que gera.

### **5. Sobre os usos dos arquivos na arte contemporânea: uma ponte com a biblioteca de larvas.**

O uso dos acervos de livros, das diferentes formas de arquivos é recorrente na obra de vários artistas contemporâneos. Apaixonados pelo objeto livro além do próprio conhecimento que podem oferecer, alguns artistas começam colecionando um ou outro volume e ao final nos deparamos com coleções de verdadeiros especialistas em determinados temas. Como um dos possíveis interlocutores de Hubert Duprat, apresentamos o artista chileno Alfredo Jaar (1956-), uma vez que sua poética dialoga em várias obras com o movimento arquivista e a subversão/dessacralização da biblioteca para além de mero espaço de pesquisa e disseminação de conhecimento, além da reinvenção do artista em suas formas de produzir arte e de mostrá-la ao público. Jaar transforma em banquete, espaço de celebração, espaço de encontros.

Neste sentido, percebemos muitas conexões entre “A Biblioteca de Larvas” de Hubert Duprat e as obras “The Marx Lounge” (2010), e “El lamento de las imágenes” (2002) de Alfredo Jaar. Em Duprat o trabalho continua vivo, se dilata, se desdobra. O artista trouxe diversos livros, inúmeras referências a partir de vários arquivos e bibliotecas e os reorganizou em seu próprio espaço/trabalho/biblioteca, organizando este fluxo onde circulam as informações a respeito destes insetos, que de outro modo estariam dispersos pelo mundo. Entusiasta e colecionador, conservador e pesquisador do conhecimento científico que se torna artístico em suas obras.

Nos parece que os usos e apropriações dos arquivos na arte contemporânea estão ligados ao excesso de informações e de imagens que temos em circulação. Também o protagonismo do arquivo teria outras justificativas que atravessam as políticas da memória em nossa cultura contemporânea: a ancoragem referencial de imagens entendidas como documento e a (re)conceitualização do arquivo como um discurso baseado nas teorias de Foucault<sup>15</sup> (MONEGAL, 2011).

Alfredo Jaar vem desde muitos anos trabalhando em diferentes projetos para dar conta da questão dos processos de produção e circulação das imagens. Para tanto ele faz uso frequentemente de duas operações específicas: a não-produção de imagens e a não exibição das imagens produzidas. Além das (não) imagens, Jaar usa a palavra como elemento essencial no processo de construção do discurso através do arquivo (MONEGAL, 2011).

---

14 *Il n'y a aucun archive [...] sans une certaine extériorité ; il n'y a pas d'archive sans extérieur* (tradução das autoras).

15 *El anclaje referencial de las imágenes entendidas como documento y la reconceptualización del archivo como discurso a partir de las teorías de Foucault* (tradução das autoras).

## 6. The Marx Lounge (2010)

Além de centenas de livros *de* e *sobre* Marx, você encontrará teóricos políticos e filósofos como Žižek, Hall, Rancière, Butler, Laclau, Mouffe, Jameson, Bourdieu, Fanon, etc. Para mim, esses escritos nos oferecem modelos de pensar o mundo. E é isso que eu tento fazer como artista - eu crio modelos de pensamento. Eu vejo o *Marx Lounge* como um espaço de resistência, ou como David Harvey o chamaria, um espaço de esperança<sup>16</sup> (Alfredo Jaar, *Art Monthly*, janeiro de 2011).



Fig. 5 - Alfredo Jaar: *The Marx Lounge*, Liverpool Biennial, UK, 2010.

Fonte da imagem: [http://whitney.org/image\\_columns/0036/8117/jaar\\_themarxlounge\\_2010\\_web\\_800](http://whitney.org/image_columns/0036/8117/jaar_themarxlounge_2010_web_800)

Este trabalho de Alfredo Jaar se inscreve em sua larga trajetória, onde o artista sempre procurou que o espectador saísse transformado depois de visitar suas instalações, lhes solicitando uma mudança mental e física. Jaar reconhece que esse objetivo "não se alcança sempre, não se alcança quase nunca. Mas é este, no fundo, o que se trata aqui de fazer"<sup>17</sup>.

Seguramente estas mudanças são muito difíceis nos tempos atuais, onde a manutenção de sistemas seculares é bem-vinda e as mudanças são vistas com descaso. O artista aposta mais uma vez nessa obra que foi apresentada no Stedelijk Museum em Amsterdam (Holanda), como uma possibilidade a mais de produzir mudanças, ou ao menos provocar ruídos em nossas percepções. A instalação foi constituída por um espaço/sala/lounge que dispunha de confortáveis sofás, luminárias especiais para leitura e uma enorme mesa, onde estava à disposição do público uma grande quantidade de publicações relacionadas com o pensamento de Karl Marx (1818-1833), e dos

<sup>16</sup> Besides hundreds of books by and about Marx, you will find political theorists and philosophers like Žižek, Hall, Rancière, Butler, Laclau, Mouffe, Jameson, Bourdieu, Fanon etc. For me these writings offer us models of thinking the world. And that is what I try to do as an artist — I create models of thinking. I view *The Marx Lounge* as a space of resistance, or as David Harvey would call it, a space of hope (tradução das autoras).

<sup>17</sup> No se logra siempre, no se logra casi nunca. Pero este es en el fondo, es lo que se trata aquí de hacer. Alfredo Jaar, em entrevista a Cristián Warnken (2006). (tradução das autoras)

diferentes autores que falam a partir dele, desde distintos campos como o capitalismo, neoliberalismo, pós-colonialismo, globalização, teoria cultural, política e filosofia. A obra se apresentava como um convite para que o espectador pudesse sentar-se e desfrutar destes documentos selecionados pelo próprio artista<sup>18</sup>. As paredes e o piso da sala/lounge eram todos em vermelho, em referência à ideologia apresentada. Outros autores que dialogam com a teoria marxista também foram oferecidos neste banquete: Slavoj Žižek, Stuart Hall, Jacques Rancière, Judith Butler, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Fredric Jameson, Pierre Bourdieu, Frantz Fanon, entre outros.

Nos chama a atenção que vivemos assolados por um excesso de dados de todos os tipos, onde muitos têm acesso a variado tipo de informação, em especial a partir da explosão da internet. É curioso pensar que artistas como Jaar e Duprat se detinham em colocar a atenção ao objeto livro. Como uma espécie de bibliotecários-cuidadores, que selecionam e oferecem diferentes referências para alimentar o pensamento. Cobram um exercício de pausa e de atenção. A concretude do objeto físico “livro” parece devolver o “peso” necessário ao conhecimento disperso no universo virtual. Voltar-se aos livros, (re)organizar bibliotecas, chamar a atenção do público para eles e para os tempos da leitura. Claro que ninguém esperava ler os quase 350 livros oferecidos por Jaar durante o período da exposição. A reunião de todos eles no mesmo espaço, dispostos e oferecidos em uma mesma mesa, como um banquete, são também tributo e monumento à teoria que queria compartilhar. Assim como em outras de suas instalações, Alfredo Jaar nos interpela como um alerta: atenção! Está tudo aí, as ferramentas à vossa disposição, peguem os livros, leiam, estejam aptos a produzir encontros, a gerar diálogos e conexões possíveis!

Em *The Marx Lounge* encontramos também, dentro do inventário de Alfredo Jaar e de seus procedimentos críticos, os “protocolos de leitura, de observação e de análise como mecanismos principais de comprometimento” (ENWENZOR, 2012, p. 18)<sup>19</sup>. Neste sentido, o artista pensa esta obra a partir de um convite para que o público possa sentar-se para ler e refletir sobre a importância e viabilidade do marxismo no contexto contemporâneo e sobre as ideias políticas e filosóficas mais importantes surgidas nos últimos tempos. Ideias que podem servir-nos para compreender um pouco melhor nosso presente.<sup>20</sup>

## 7.El lamento de las imágenes, 2002

Consideramos “El lamento de las imágenes” uma obra bastante emblemática e oportuna para pensar o trabalho de Alfredo Jaar a partir do conceito de arquivo. Apresentada na *Documenta 11* (Kassel, 2002), foi composta por três pequenos painéis em acrílico (58,4 x 50,8 cm), que apresentavam em letras brancas luminosas três textos de autoria de David Levi Strauss<sup>21</sup> (figuras 6, 7 e 8). A outra parte desta obra encontrava-se

18 <http://www.smba.nl/static/en/exhibitions/the-marx-lounge/smba-newsletter-121.pdf>

19 [...] Jaar presents us with an inventory of his critical procedures in which protocols of reading, viewing, and analysis are the principal mechanisms of engagement (tradução das autoras).

20 [http://www.caac.es/prensa/dossiers/dos\\_jaar11.pdf](http://www.caac.es/prensa/dossiers/dos_jaar11.pdf)

21 Levi Strauss colaborou com Alfredo Jaar na instalação para a Documenta 11.

em uma sala paralela e consistia em um painel iluminado (182,9 x 365,8 cm) (ver figura 9). “El Lamento de las Imágenes” tangencia as questões que nos interessam aqui, uma vez que faz uma reflexão sobre as imagens, a cegueira coletiva em que vivemos, ou sobre os modos de nos dessensibilizar diante de certas imagens, o que podemos e o que não podemos ver/mostrar, quem detém este poder, a ideia do registro fotográfico como memória e testemunho, os processos de visibilização e invisibilização de certas imagens, além da própria ideia de arquivo como acervo destas imagens.

No primeiro painel o texto descreve a liberação de Nelson Mandela em 1990, depois de quase perder a visão em seu trabalho forçado nas minas de pedra calcária durante o cumprimento de parte dos 28 anos que foi condenado à prisão, fruto do regime do Apartheid (1948-1994) na África do Sul. Ver e não ver, abrir e fechar os olhos enceguecido diante da luz. O contraste entre o branco da pedra calcária e a pele de Mandela, luz e escuridão, liberdade e prisão, os brancos e os “não brancos”, também da imagem e da incapacidade de chorar. Nós também nos sentimos envolvidos por estes contrastes: há que aproximar-nos, apertarmos os olhos para vermos, para podermos ler os textos, curvar-nos diante dos painéis de Jaar, como em um gesto de respeito ou reverência ante aqueles textos/imagens. Neste sentido, “quando lemos o texto, as palavras que nos iluminam também nos seduzem” (ACCATINO, 2006, p. 209)<sup>22</sup>.

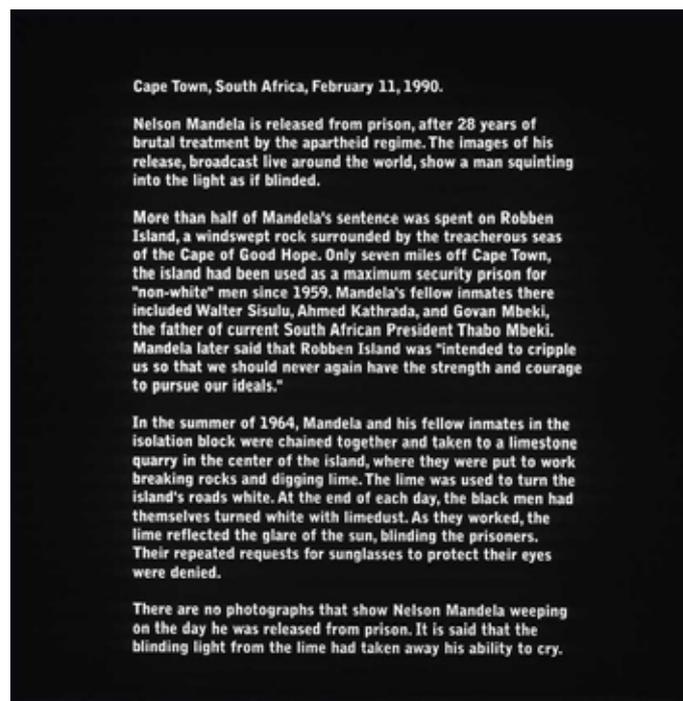


Fig. 6 - Alfredo Jaar: *El lamento de las imágenes*, 2002.  
Fonte da imagem: Catálogo Alfredo Jaar: *The Sound of Silence*. Paris: kammel menour, 2012. S/p.

O segundo painel trata de outra mina, desta vez nos Estados Unidos, onde cerca de 17 milhões de fotografias foram enterradas em um antigo abrigo antiaéreo. O controle deste arquivo pertence a Bill Gates, provocando novos paradoxos diante deste imenso arquivo: subtrair, esconder, “proteger”, conservar e mostrar tais ima-

<sup>22</sup> Cuando leemos el texto, las palabras que nos iluminan también nos encandilan (tradução das autoras).

gens, muitas delas de momentos históricos importantes, como os únicos registros de Nelson Mandela na prisão, e da chegada do homem na Lua. Com isso, Bill Gates comprou os direitos de circulação de milhões de imagens e as têm sequestradas no fundo de uma mina americana, a *Iron Mountain National Underground Storage* (Pennsylvania Ocidental). Sempre podemos contar com a venda dos registros digitais, apesar de que o trabalho de digitalização do acervo poderá levar mais de 400 anos (!). Trata-se do poder das imagens, o poder que uma única pessoa possui em mostrar e enterrar um acervo de quase 100 milhões de imagens.

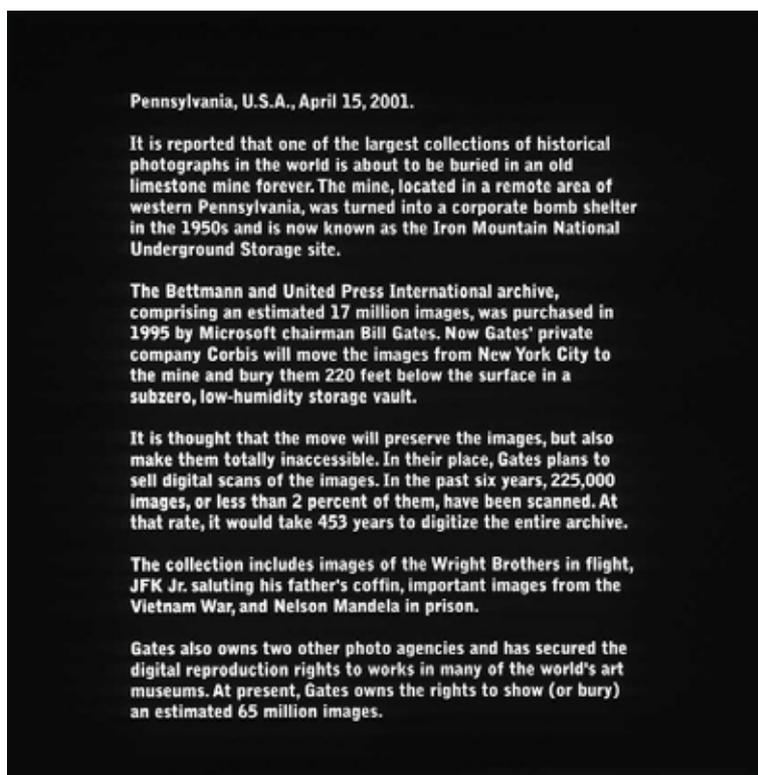


Fig. 7 - Alfredo Jaar: *El lamento de las imágenes*, 2002.

Fonte da imagem: Catálogo Alfredo Jaar: *The Sound of Silence*. Paris: kammel menour, 2012. S/p.

No último painel o texto nos informa sobre a estratégia adotada pelo Departamento de Defesa Norte-americano, antes mesmo de invadir o Afeganistão, ao comprar os direitos exclusivos de todas as imagens capturadas por satélites na região atacada. Proteger-se de possíveis ações indevidas do exército, como a morte de civis inocentes, antes mesmo de iniciado o conflito. Outra vez trata-se do poder das imagens, de seu controle e de sua circulação, de mostrar e apagar imagens/acontecimentos/vestígios. O que nos resta? O nada. E assim, seguindo pelo corredor escuro, chegamos ao final, a uma sala onde uma tela muito iluminada nos cegava com sua luz totalmente branca. É curioso observar algumas fotos do público observando a tela. Algumas franzem as sobrancelhas bem próximas à tela, para tentar ver algo, na esperança de que algo apareça, de que alguma imagem, ou palavra talvez, se materialize diante deles. Outros esboçam um leve sorriso como se fossem cúmplices do artista: entendi, não há nada que ver.



Fig. 8 - **Alfredo Jaar**: *El lamento de las imágenes*, 2002.  
Fonte da imagem: Catálogo *Alfredo Jaar*: *The Sound of Silence*. Paris: kammel menour, 2012. S/p.



Fig. 9 - **Alfredo Jaar**: *El lamento de las imágenes*, 2002. Acervo MoMA, NY.  
Fonte da imagem: Catálogo *Alfredo Jaar*: *The Sound of Silence*. Paris: kammel menour, 2012. S/p.

Que poder terão estas imagens para que se invista tanto dinheiro e tantos esforços em controlá-las. Para Alfredo Jaar,

Isso é um paradoxo extraordinário, porque ao mesmo tempo que existe um bombardeio visual que nos aniquila a sensibilidade e nos anestesia, ao mesmo tempo nunca houve tanto controle das imagens. Estamos falando de um controle tanto a nível de corporações, de multinacionais ou de governos. Então eu acredito que o destino da humanidade está brincando com a imagem. Porque a falta de reação a imagens é um signo de nossa perda de humanidade. Quer dizer, se pensamos bem, se vamos à essência, de nossa palavra arquitetônica, se vamos à essência das coisas, como é possível que um ser humano não reaja diante de certas imagens? E tu não saís às ruas a protestar, tu não escreves a teus governos, tu não exiges dos governos a segurança, que hajam para parar tal massacre ou tal terror. Por quê? Aqui há duas possibilidades: ou estas imagens são signos, sintomas de uma sociedade que se tornou indiferente, ou são estas imagens que perderam a capacidade de afetar-nos e por tanto, de reagirmos” (JAAR, 2006)<sup>23</sup>.

Trata-se de uma obra emblemática, ao mesmo tempo em que estamos trespassados por uma avalanche de imagens, também o estamos pelo excesso e pelo vazio. Quer dizer, tudo o que vemos são as imagens que vemos? A chamada “realidade” corresponde exclusivamente às imagens que temos acesso? Não existe nada fora delas mesmas? E quanto aos milhares de imagens não vistas, que não circulam, ou dos fatos mesmos que não produzem registros fotográficos, não existiriam então? Vivemos entre um excesso de imagens visualizadas e uma falta de visibilidade de certos acontecimentos. Nos faz falta ver, conhecer, saber onde circulam (ou se escondem) imagens-chaves de nosso tempo.

## 8. Em diálogo com Rosângela Rennó

Em outro diálogo com a obra “La dernière bibliothèque”, de Hubert Duprat, e suas novas formas de dar corpo à arte, de expor suas obras, de problematizar o que é mostrado e o que é somente sugerido, apresentamos Rosângela Rennó (1962-), artista cuja poética vem igualmente abordando o conceito de *arte enquanto arquivo*. Escolhemos um trabalho de Rennó onde podemos observar a subversão da biblioteca como espaço de conhecimento e pesquisa, sua obra nomeada “Bibliotheca” (2002). Percebemos neste trabalho também uma conexão com Alfredo Jaar, como veremos ao longo do texto. A obra se trata de uma instalação composta de 37 mesas de metal, cujas dimensões variam entre 80 x 114.5 x 81.5 cm, 80 x 93 x 43 cm et 80 x 79.5 x 70.5 cm; mapas-múndi de 40 x 60 x 4 cm, um arquivo de metal e um livro. Esta instalação esteve exposta no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, e na galeria Fortes Villaça, em São Paulo, Brasil.

As mesas são compostas como vitrines, nas quais a artista colocou álbuns de fotografias de suas próprias coleções de imagens, datando do fim do século XIX che-

23 *Eso es una paradoja extraordinaria porque al mismo tiempo que existe este bombardeo visual que nos aniquila la sensibilidad y nos anestesia, al mismo tiempo nunca ha habido tanto control de las imágenes. Estamos hablando de un control tanto a nivel de corporaciones, de multinacionales o de gobiernos. Entonces yo creo que el destino de la humanidad se está jugando la imagen. Porque la falta de reacción a las imágenes es un signo de nuestra pérdida de humanidad. Es decir, si uno lo piensa bien, si uno va a la esencia, de nuestra palabra arquitectónica, si uno va a la esencia de las cosas, ¿cómo es posible que un ser humano no reaccione ante ciertas imágenes? Y tú no sales a la calle a protestar tú no les escribes a sus gobiernos, tú no exiges a los gobiernos la seguridad que actúen para parar tal o tal masacre o tal horror. ¿Por qué? Aquí hay dos posibilidades: o esta imágenes son signos, síntomas de una sociedad que se ha vuelto indiferente o son estas imágenes que han perdido la capacidad de afectarnos y por lo tanto de reaccionar* (tradução das autoras).

gando aos anos de 1980. As vitrines são fechadas, o que torna os álbuns inacessíveis aos visitantes. A artista começou esta coleção há alguns anos, quando comprou um conjunto de fotografias em um mercado de pulgas em Bruxelas. Ao longo do tempo, foi aumentando sua coleção, procurando por fotografias em outros mercados de pulga em diversos lugares ao redor do mundo, e também recebendo de amigos e conhecidos que sabiam de sua prática e resolveram contribuir. Aqui vemos um diálogo com a coleção de Duprat, que começa e se desenvolve nos mesmos termos, ambos os artistas fazem disto uma prática cotidiana, mais do que um projeto que tem início, meio e fim, ambos fazem disto um hábito, uma paixão, que vai desencadear propostas além do arquivo, obras de arte. Após ter conseguido reunir uma grande quantidade de álbuns, Rennó escolhe alguns destes e, em um gesto radical, os enclausura dentro das mesas/vitrines.

A estrutura destas mesas foi feita em metal, cada mesa pintada de cor diferente; a parte superior das mesmas foi feita em acrílico, onde a artista imprimiu fotos, de maneira que os álbuns não pudessem ser vistos sob estas. As pessoas os viam somente olhando de lado. Os álbuns foram numerados de 1 a 100, sendo que em um arquivo de metal estavam os de 1 a 50, e no segundo os de 51 a 100. Rennó criou um sistema de indicação desde a origem até o destino das imagens: os álbuns foram classificados em 10 grupos indicando as referências associadas às etiquetas fixadas na parede, segundo a cor da mesa e a cor dos pinos fixados nos mapas. O código definia uma cor por continente: a cor do fundo correspondendo ao local onde a foto havia sido tirada, a cor da estrutura da mesa correspondendo ao local onde foi adquirida. Havia grupos de Cuba, Estados Unidos, França e Alemanha, entre outros lugares. Os mapas foram fixados nas paredes a fim de situar geograficamente as fotos.



Fig. 10 - Rosângela Rennó. *Bibliotheca*, 2002, vista geral da instalação.  
37 vitrines contendo álbuns de fotos antigas, fotos coloridas impressas em acrílico, cartão e arquivo de metal.  
Fonte da imagem: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/13/12>

No arquivo estavam as fichas catalográficas dos 100 álbuns, contendo informações como o formato do álbum, as características da capa (rígida, costurada, etc.), a cor e o tipo de papel, número de páginas, número de imagens, formato e conteúdo das fotografias, descrição textual das fotos e notas aferentes, tais como quando e onde as fotos foram tiradas e adquiridas, e até mesmo curiosidades sobre as imagens. Ao lado deste arquivo encontrávamos o livro, chamado também de “Bibliotheca”, que não continha texto algum, somente imagens dos álbuns catalogados: uma imagem de cada álbum, as quais estavam identificadas também nas fichas do arquivo, lembrando que os álbuns estavam inacessíveis, fechados nas vitrines. O título, “Bibliotheca” (do livro e da obra), se referia ao mesmo tempo a alguma coisa de antigo, que vale a pena ser guardado (arquivo, memória, coleção), e ao famoso livro de Bizâncio do século IX, também chamado de “Bibliotheca”<sup>24</sup>. Encontramos alguns métodos próximos aos de Duprat: a organização arquivista, a relação com a história, o impulso da coleção, mas também a referência à erudição e a algo mais que o que está sendo mostrado, algo que vai além da própria obra e requer do visitante sua participação. Rennó referencia o famoso livro, trazendo um pouco de história cultural enviesada, pois só o espectador que conhece esta história pode reconhecer a ligação. Duprat traz Warburg da mesma maneira, por movimento, e não por legenda, então só aquele que conhece o historiador, sua história e seu Atlas, consegue entender de onde vêm os painéis. Mas não tem sido assim ao longo da história da arte? Não eram assim também desde as pinturas rupestres, imagens-enigma a serem decifradas pelo sujeito, cada qual armado com seu próprio arsenal? Ao dar acesso às informações, como em Duprat, ao negar acesso a elas, como em Rennó, os artistas estão trazendo questões milenares da arte, onde é o espectador que completa a imagem, e dá sentido à obra. Onde estes artistas nos provocam? Quando transformam suas obras *em outra coisa, de outra forma*: álbuns inacessíveis, sites que contam tudo.

Ao bloquear o acesso visual às informações privadas contidas em cada álbum, a artista rompe claramente com a relação estreita que existe entre a fotografia, e o local e momento onde foi tirada, o que as faz pertencer a um espaço indistinto e sem memória. Rennó esconde as imagens para que apenas a sua evocação indicial as disponibilize e possam ser reinventadas, a partir de várias referências nas mentes daqueles que não conseguem vê-las nos álbuns. Aqui temos o confronto entre texto e fotografia como meio de aproximação de um fato. Mesmo a consulta mais atenta desses registros não corresponde à experiência de olhar as próprias fotos.

Quanto ao tamanho e montagem da instalação, que consiste em expositores grandes e coloridos, contendo uma ampla gama de álbuns de fotos e outras formas de armazenamento da imagem fotográfica - suntuosos álbuns cobertos de veludo do século XIX, álbuns plásticos descartáveis, próprios do contemporâneo - podemos dizer que o pequeno arquivo catalográfico e o livro de imagens na parede, na parte inferior do espaço de exposição, ocupam uma posição tímida.

Assim podemos trazer algumas reflexões sobre a relação entre o álbum da família e a memória, bem como entre a imagem fotográfica, a narração e a imagi-

---

24 Foi uma obra de Photius, um bizantino do século IX, dedicada a seu irmão e composta por 279 revisões de livros que ele havia lido. O livro não deveria ser usado como trabalho de referência, mas era amplamente utilizado como tal no século IX, e geralmente é considerado o primeiro trabalho bizantino que poderia ser chamado de enciclopédia. Os textos que ele incorporou neste livro são, na sua maioria, de autores cristãos e pagãos do século V, e de seu tempo, o século IX. Quase metade dos livros mencionados não sobreviveram.

nação. Philippe Artières, no texto "Arquivar a própria vida", publicado no Brasil em 1998, analisa um costume compartilhado por nós, o arquivamento da vida. Nós estaríamos constantemente selecionando e registrando fatos e coisas, de um simples bilhete de metrô a imagens fotográficas pessoais, de modo que os vestígios de nossa existência estariam sempre em alguns tipos de arquivo. No entanto, esses arquivos só podem ser dados em fragmentos, preservaremos apenas uma pequena parte de todos esses vestígios; após a perda e o apagamento da memória, esses vestígios, esses fragmentos de uma totalidade perdida, seriam o que reconstruirão as imagens perdidas. A coleção desses fragmentos seria uma maneira de salvar, mesmo que não tudo, pelo menos parte da nossa vida, muito preciosa para se perder ao longo do tempo corrosivo. A busca para salvar esses objetos representaria a busca para nos salvar, para construir significados para a própria existência, a partir desta coleção de memórias selecionadas.

Paradoxalmente, Rosângela Rennó deslocou essa coleção do privado e a tornou pública ao incluí-la em uma obra de arte, mas a artista tornou o conteúdo desses álbuns inacessíveis, o que questiona o conceito de público. Rennó bloqueou o interior dos álbuns, que o visitante dificilmente pode ver pelo aspecto exterior de suas capas, já que a parte superior das vitrines não é vidro transparente.

Em Rosângela Rennó e sua "Bibliotheca", os documentos são mostrados, mas escondidos ao mesmo tempo. A artista seleciona uma grande quantidade de documentos, mas só oferece uma pequena porção. Em Duprat o movimento é o oposto, o artista seleciona o máximo possível de documentos relacionados ao assunto da exposição, os disponibiliza todos, e ainda os coloca online, para que os interessados que não tiveram acesso à exposição, ainda tenham a chance de obter a informação, seja ela científica ou literária.



Fig. 11 - Rosângela Rennó.

*Bibliotheca*, 2002, vista geral da instalação.

37 vitrines contendo álbuns de fotos antigas, fotos coloridas impressas em acrílico, cartão e arquivo de metal.

Fonte da imagem: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/13/1>

Percebemos nos três artistas abordados questões que os conectam: a atenção ao livro como objeto, como ícone, como fonte de conhecimento, como material artístico. O movimento arquivista, e o procedimento de convidar o espectador a descobrir mais por si mesmo, não dando facilmente a chave da sua obra. A montagem da exposição prefigurando espaços de saber: a sala de aula, a biblioteca, o espaço de pesquisa. A reinvenção das formas de expor, das formas de criar a obra. Os três artistas transitam pelas fronteiras da arte enquanto estratégia de não esquecimento, de forjar um espaço de memória além daqueles que nos são previamente dados.



Fig. 12 - Rosângela Rennó.  
*Bibliotheca*, 2002, arquivo em metal.  
Fonte da imagem: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/13/3>



Fig. 13 - Rosângela Rennó.  
*Bibliotheca*, 2002, mapas.  
Fonte da imagem: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/13/3>

Rosângela Rennó remove a fotografia como foco principal do trabalho e bloqueia o acesso direto às imagens em seu contexto original, questionando o conceito de fotografia “real”, já que aos espectadores ela dá apenas descrições das imagens, supostamente verdadeiras. A tradição de dar objetividade à imagem fotográfica é subvertida quando a artista nos impede de verificar se as descrições são “reais”.

De acordo com a artista, “Bibliotheca” não é sobre imagens. “Bibliotheca” é sobre os álbuns. O ato de colecionar. Desta forma, Rennó nos conta seu interesse: o arquivo. A artista construiu um trabalho que conecta o formato e o conceito de arquivo como um local de salvacão, de organização da memória. Mas faz isso de uma maneira crítica, já que, através da sua instalação, Rennó nos propõe refletir se essas memórias/imagens correspondem à realidade e se *nossas memórias* também correspondem ao nosso passado. A artista questiona o poder do arquivo como documentação verdadeira. Nos oferece uma reflexão sobre a forma pela qual acessamos informações e memórias em nossa sociedade, especialmente quando nos referimos à internet, o arquivo mais democrático e o mais fácil de acessar. E depois chegamos ao arquivo de Duprat, o site na Internet com toda a documentação sobre as larvas Tricópteras, documentação científica, ficcional, lendária, mitológica. Um site que se tornou espaço de pesquisa.

Na “Bibliotheca” Rennó nos traz as fotos da família: a fotografia doméstica ajuda na construção de uma memória familiar. Os álbuns de família ajudam a construir uma identidade coletiva e individual através da referência criada por imagens e pela história oral que os acompanha (LANGFORD, 2001). Mas quando esses álbuns deixam o domínio privado, seu ambiente familiar, seu ambiente histórico, o que temos é uma coleção de fotografias que pode ser interpretada de diferentes maneiras, dependendo do tempo e do lugar, assumindo um modelo de período determinado.

No contexto da cultura da memória, essas fotografias podem se tornar materiais em coleções iconográficas de museus, seu objetivo é salvar os costumes e a memória visual de uma época, lugar ou cultura, de onde vieram. Outra possibilidade é que essas fotografias se tornem materiais de mercado de pulgas, curiosidades, vendidas como relíquias ou colecionáveis. Rosângela Rennó é uma colecionadora, ampliou sua coleção de fotografias ao longo dos anos e as usou em várias instalações artísticas. “Bibliotheca” é apenas um desses exemplos.

De acordo com Maria Angélica Melendí (2003), a artista se apropria das memórias dos outros e as evoca, como espelhos, para que possamos nos ver nessas imagens. Alfredo Jaar coleciona memórias de saberes, livros e reflexões conhecidas, as reúne num mesmo tempo e lugar, convidando o público para que as descubra e reorganize. Duprat nos oferece a sua própria unidade de arquivo, seu próprio desejo de colecionar, é uma questão de salvar a memória que para o artista se torna obra, se torna arte.

## Referências

ACCATINO, Sandra (2006). Estrategias de visibilidad. In: VALDÉS, Adriana (Ed.) *Catálogo de la exposición JAAR SCL 2006*. Barcelona: Actar.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos históricos*. 1998, vol. 11, n. 21, pp. 9-34.

BESSON, Christian. « La Bibliothèque du Trichoptère ». [Communication au colloque *Le Temps exposé*. 2, Nîmes, École supérieure des beaux-arts, 9-10 avril 2013. Publié in *Temps exposé. Histoire et mémoire dans l'art récent*, sous la dir. de Natacha Pugnet, Nîmes, École supérieure des beaux-arts, 2015.] Disponível em: <http://www.besson.biz/bibliotheque-trichoptere/> com acesso em 20 de agosto de 2015.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Archivo. Uma impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

ENWENSOR, O. Alfredo Jaar's Art of Illumination. In: Alfredo Jaar. *The Sound of Silence*. Kamel Mennour, Paris, 2012.

GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. *IN: Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013.

KLINGER, Diana (UERJ). Paixão do arquivo. IN: *MATRAGA 21* - Estudos linguísticos e literários - revista do programa de pós-graduação em letras. 2008. S/p. Disponível em: <http://www.pgletas.uerj.br/matraga/matraga21/PAIXAO%20DO%20ARQUIVO.html> Com acesso em 15 de agosto de 2015.

JAAR, Alfredo, entrevista a Cristián Warnken (2006). Disponível em: <http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>

LANGFORD, Martha. *Suspended conversations: the afterlife of memory in photographic albums*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.

MELENDI, Maria Angélica. "Biblioteca ou das possíveis estratégias da memória". In: RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

MONEGAL, Antonio. "Alfredo Jaar y el archivo de las Imágenes omitidas" ponencia presentada en el Seminari Internacional *Polítiques d'arxiu: la noció d'arxiu i les pràctiques artístiques contemporànies*. Universitat de Girona, Girona, 19, 20, 21 de diciembre de 2011. Disponível em: [diobma.udg.edu/handle/10256.1/2326](http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/2326)

RENNÓ, Rosângela. 2011, s/p. In: ALBERTONI, Fernanda. *Do domínio da informação a memórias materiais: estratégias do arquivo na obra Bibliotheca* de Rosângela Rennó. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 5, n. 10, ano 5, dezembro de 2015.

<http://www.smba.nl/en/exhibitions/the-marx-lounge/>

<http://www.smba.nl/static/en/exhibitions/the-marx-lounge/smba-newsletter-121.pdf>

# Arte outdoor como zona autônoma temporária: plataformas exibitivas da arte urbana e discursos piratas

**Billboard art as a temporary autonomous zone:  
urban art's exhibitivite platforms and pirate speeches**

*Rafael Luiz Zen<sup>1</sup>*

*Célia Maria Antonacci Ramos<sup>2</sup>*

## Resumo

A publicidade é um conjunto de práticas que aliam técnicas discursivas a uma construção simbólica para o desenvolvimento de marcas e utiliza os meios de comunicação para a venda de seus objetos. A partir da análise de obras de Félix González-Torres, Barbara Kruger, coletivo PORO e coletivo ETC, perguntou-se: pode a arte contemporânea possibilitar um contra-ataque aos discursos normativos, propondo a ocupação de outdoors como plataforma exibitiva de conceitos piratas? A partir dessa indagação inicial, objetivou-se correlacionar o outdoor como ferramenta da retórica capitalista e sua ocupação como plataforma exibitiva da arte e de seus discursos piratas. Percebendo a arte urbana como polemizadora de discursos nas visualidades urbanas, conclui-se que a arte *outdoor* constrói espaços-entre porque são polêmicos tanto quanto efêmeros, constituindo uma poética possível ao espaço urbanizado da cidade, uma tentativa de voz em meio ao excesso de vozes.

**Palavras-chave:** Zona autônoma temporária. Arte outdoor. Terrorismo poético. Arte urbana. Linguagens do consumo.

## Abstract

Advertising stands for a group of practices that ally discursive techniques with symbolic constructions to brand development and uses media to sell its objects. From the work of art analysis of Félix González-Torres, Barbara Kruger, PORO collective and ETC collective, it is asked: can contemporary art enable a counterattack to normative speeches, proposing the occupation of billboards as an exhibitiv platform for pirate concepts? From this initial question, this article's main goal is to correlate the billboard media as a tool of capitalist rhetoric and its occupation as an exhibitiv platform for pirate speeches. Realizing urban art as a polemizer of speeches on urban iconography, it is concluded that billboard art builds spaces-between because are as polemic as ephemeral, making possible poetics to the city's urbanized space, a voice attempt within an excess of urban voices.

**Keywords:** Temporary autonomous zone. Billboard art. Poetic terrorism. Urban art. Consumerism languages.

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> rafikizen@hotmail.com

<sup>2</sup> celia.antonacci@gmail.com

## 1. Introdução (ou, Por uma esfera de livres discursos)

O *outdoor*, um dos meios de comunicação de massa mais imponentes das visualidades urbanas, pode ser compreendido como um mural dos desejos para o homem-consumo. É também nele – mas não somente, haja vista que a publicidade opera sob a ótica da comunicação integrada que reúne, além de uma gama de meios, atividades diversificadas da área da comunicação, como técnicas de *marketing* e relações públicas – que somos tomados por discursos visuais e verbais que alimentam a retórica do desejo dentro do contexto urbano.

É pela visualidade publicitária que toma a cidade em telas, painéis, paredes, vitrines, lugares e pessoas que se estabelece o poder do consumo. *Indoor* ou *outdoor*, é por meio desse incessante diálogo que normalizamos – em um sentido de monopolizar a cultura para obter dessa massa homogênea um discurso único e coeso – o caráter consumidor da vida. Inserindo camadas de desejos latentes no universo público e particular do convívio social, acostuma-se o ciclo infinito, em uma imagem reme-tente ao mito grego do *ourobouros*, a cobra que mastiga o próprio rabo na tentativa de consumir-se um pouco mais a cada vez.

Tornar algo público significa fazer com que esse mesmo algo participe da vida compartilhada, fazer com que se estabeleça como comum entre todos. Analisado por essa ótica, o *outdoor* surge como aquele que abrange o espaço além da porta, que sai do espaço do lar para ser compartilhado com outrem. É, portanto, um dos oráculos dessa nova ágora, um dos agentes simbólicos do discurso vigente, um meio narrativo que propõe apresentar e convencer sobre a retórica do consumo.

É no *outdoor*, e aqui posso abranger como *outdoor* as ferramentas urbanas de comunicação publicitária – empenas, cartazes, panfletos, telões de LED e LCD, *back* e *frontlights*, e outras inúmeras novidades criadas para sustentar a lógica do discurso de forma cada vez maior e mais atraente – que se socializam os desejos partilhados. Dessa forma, dentro e fora se tornam uma manifestação única e aderente das necessidades do mercado neoliberal.

Eis a investida publicitária máxima, fazer com que os estímulos sejam incessantes, múltiplos e que ocorram nas mais diversas plataformas que conversam com o viver privado e político. Propagandas não são apenas difusores de produtos e serviços, mas agregam a esse fator informativo uma alocação de venda real e simbólica.

Travestem-se de piada, de belas imagens, de sonhos possíveis de serem concretizados em tantas vezes sem juros. São pedaços de realização negociáveis a taxas baixas e parcelamentos infinitos. Se é na rua que ocorre o tipo de socialização que se propõe investigar, a proliferação do consumo como prática cultural alienante, então o *outdoor* como sistema propagador também é locutor dessa lógica.

Compreendendo esse sistema de signos oriundos do tempo contemporâneo, questiona-se como se comportam as produções artísticas que dialogam os conceitos desse regime imposto para a sociedade hiperconsumidora, principalmente como constituem o *outdoor* como uma zona autônoma temporária que dialoga contradiscursos a partir da ótica dos terrorismos poéticos. Problematizam-se, então, as linguagens poéticas e como podem discutir as políticas sociais e afetivas propostas pela publicidade.

Pergunta-se: pode a arte contemporânea possibilitar um contra-ataque aos discursos normativos propondo a ocupação de outdoors como plataforma exibitiva de conceitos piratas? Para tanto, proponho a análise de obras de quatro artistas: o mexicano Félix González-Torres, a americana Barbara Kruger, o coletivo mineiro Poro e o coletivo catarinense ETC.

A partir da triangulação entre os conceitos teóricos abordados, as obras de arte pesquisadas e os discursos apontados como persuasivos e midiáticos, busca-se realizar o objetivo principal dessa pesquisa - correlacionar o *outdoor* como veículo midiático e ferramenta da retórica capitalista na sua ocupação como plataforma exibitiva da arte e de seus discursos piratas.

Para tanto, possui como objetivos secundários analisar as teorias de Hakim Bey acerca dos termos “zona autônoma temporária” e “terrorismo poético”, além de demonstrar caminhos possíveis para a arte urbana como ferramenta contestadora aos discursos vigentes.

Metodologicamente, o estudo pressupõe as etapas: pesquisa bibliográfica e correlações teóricas que permitam correlacionar o outdoor como veículo midiático e ferramenta da retórica capitalista na sua ocupação como plataforma exibitiva da arte e de seus discursos piratas, principalmente nos textos de Pena e Wan-Dall Junior (2012), Toscani (2005), Coletivo Poro (2016), Bey (2003) e Thibaud (2012).

Além disso, para que fosse possível a operacionalização dos objetivos específicos, foram adotados os procedimentos metodológicos: pesquisa e correlação bibliográfica em Bey (2003 e s/d) para analisar os termos “zona autônoma temporária” e “terrorismo poético”, bem como estudos de caso a partir das obras de Félix González-Torres, Barbara Kruger, Coletivo Poro e Coletivo ETC, pautando suas análises a partir dos pressupostos teóricos abordados, para demonstrar caminhos possíveis para a arte urbana como ferramenta contestadora aos discursos vigentes.

Através da formulação dessa pesquisa, busca-se identificar relações entre o regime discursivo publicitário e as produções de narrativas subjetivas mediante manipulações poéticas de linguagem concernentes a esse tipo de cultura contemporânea.

Percebendo modos de inserir as artes visuais, principalmente a arte urbana, como polemizadora desses discursos nas visualidades da cidade, especificamente no meio *outdoor*, a presente temática transita entre as questões da identidade na sociedade do consumo, investigando a compreensão do pertencimento pelas poéticas visuais a partir da compreensão das linguagens midiáticas como objetos da construção cultural.

## **2. Plataformas exibitivas para diálogos urbanos**

Sobre a prática cotidiana da cultura, Hall (1997) afirma que os significados culturais não estão apenas na cabeça do público, pois têm efeitos reais e regulam trocas sociais. A linguagem, seu agente atribuidor, configura um sistema representativo que faz com que os objetos, pessoas e eventos só adquiram valor mediante uma projeção mental que lhes atribui um determinado sentido sociocultural. Conviver e transitar entre objetos são, portanto, não somente fenômenos do plano do pensamento, mas um tipo de regulação das relações.

A representação só pode ser analisada de maneira satisfatória quando no exercício concreto da leitura dos objetos e a que eles se referem. Para uma compreensão completa do objeto cultural, seria necessária a análise dos verdadeiros sinais, símbolos, figuras, imagens, narrativas, palavras e sons – as formas materiais – onde circula seu significado simbólico.

A configuração social da política pode ser pautada pela manifestação do seu discurso. Por discurso, compreende-se a tomada da linguagem em detrimento do emissor, pois aquele que fala sempre produz um tipo de poder sobre o que ouve.

Conforme Hall (1997) afirma no texto *The Work of Representation* (primeiro capítulo do livro *Representation: cultural representations and signifying practices*, de 1997, a partir de tradução livre do autor do artigo), a linguagem sustenta o diálogo entre indivíduos porque opera por meio de um sistema representacional de signos – palavras, sons, escrita, imagens produzidas eletronicamente, objetos – e por meio deles configuramos nossos pensamentos, conceitos, ideias e sentimentos.

É claro, portanto, como a configuração dos estímulos de consumo pode programar a vida permeada por signos espetaculares. Constituindo uma rede colossal, e ao mesmo tempo camuflada, de persuasões programadas, a representação capitalista do estilo de vida contemporâneo torna-se a linguagem central do processo social de pertencimento.

Esses valores compartilhados, no entanto, não dizem respeito apenas à combinação de estímulos – novelas, revistas, pinturas, gibis, carros de som, filmes, canções, romances, programas de auditório, outdoors, letreiros – mas à combinação de processos dentro de um mesmo sistema. Desse sistema, afirma-se que se preocupa em produzir e compartilhar seus significados – dar e receber estímulos – entre os membros de uma sociedade ou de um grupo.

Assim, dizer que duas pessoas pertencem à mesma cultura é dizer que interpretam o mundo, grosseiramente, do mesmo modo, ou seja, que conseguem expressar seus pensamentos, sensações e desejos de forma funcional, ou seja, a partir da compreensão por ambas as partes da realidade embutida nesses discursos.

Sabendo-se que em qualquer sociedade há uma ampla gama de significados sobre um mesmo tópico – e mais de uma maneira de representá-lo, também se afirma que tratar do ambiente cultural urbano é dizer respeito às sensações, conexões e emoções sobre esses tópicos, ou seja, as respostas humanas pautadas em relação aos estímulos simbólicos.

Transpondo esse conceito para o foco dessa pesquisa – as plataformas exibitivas da publicidade – dizer que existe uma cultura do consumo é afirmar que exista um sistema discursivo que alie sensações e emoções aos processos de promoção das marcas.

Afirma-se então que a sociedade contemporânea perpetua a cultura iconográfica, moldando aspectos do ser e do parecer enviesados por hábitos que se fantasiam de valores intransponíveis ao conviver urbano.

Na cidade, a publicidade atrai, convence, satisfaz desejos que ela mesma implanta, abastece as casas, cria alegorias, branda seus próprios fogos, cessa seus próprios mandamentos. Constrói ambientes propícios para reestabelecer seu fluxo. Entre vitrines, *outdoors*, placas de LCD e LED, luminosos, cartazes, panfletos, aparelhos

televisores, estampas em camisetas, carros de som, aparelhos celulares e aplicativos móveis, ela também dita maneiras de vivenciar e compreender o mundo. Estabelece-se, então, o ambiente ideal para novos e incessantes discursos.

Toscani (2005) compreende a realidade atual como um colonialismo cultural das marcas. Ao vender não apenas produtos, mas modelos de vida – sistemas sociais homogeneizadores – assume-se uma indústria cujo foco é a conquista. Quando se insere na realidade dos países de terceiro mundo, oferece modelos da existência ocidental feliz, com flocos de milho pela manhã e hambúrgueres ao meio-dia.

Para isso, instaura imagens à disposição do discurso – subliminares, eróticos, imagens da juventude impossível, da opulência da saúde, da felicidade plástica. Substitui gostos enraizados por produtos genéricos de qualidade duvidosa. Destrói as outras maneiras de pensar e viver pela onipresença do capital. Ilude públicos-alvo de todas as faixas etárias pela necessidade do lucro.

Sobre as práticas de pedagogia cultural, o autor concorda que ela raramente ensina alguma coisa, sendo somente um incessante reproduzidor infinito destinado ao giro monetário – por isso, cada um de nós pagaria uma taxa, incluída no preço do produto a ser ofertado, que compraria mais e mais estímulos. Por isso, seu trabalho frente à marca italiana Benetton gerou tanta repercussão. Conforme apresentado abaixo, utilizou imagens polêmicas para gerar discussões sociais mediante a publicidade.



Fig. 01 – Campanha da marca Benetton por Oliviero Toscani  
Fonte: TOSCANI, 2005.

Socialmente, não existiria uma história oficial de provocação. Isso porque é tarefa do marketing amenizar os conflitos e esconder os problemas. A partir dessa realidade, o fotógrafo fez história frente à Benetton por apresentar campanhas cujas imagens pretendiam o choque e reflexões diretas a temas como religião, preconceito, AIDS, guerra, acidentes ambientais e igualdade de gênero.

Em sua visão, há cada vez mais pessoas dispostas a refletir sobre os problemas sociais que inquietam a vida contemporânea, sem por isto deixar de comprar o fru-

to da engrenagem do capital. Seus *outdoors* são uma provocação clara ao que, de acordo com sua visão, deveria ser uma norma do sistema: utilizar a força dos meios já existentes para práticas educativas e de chamariz a discursos contraculturais.

Para Toscani (2005), parece legítimo que uma indústria utilize a verba destinada a convencer alguém de alguma coisa que é facilmente constatada – como no caso da qualidade de um pulôver – para chamar a atenção para realidades que nosso olhar condicionado nega ou refuta.

No âmbito do planejamento publicitário, a Benetton renova nos anos 1990 seus aparatos mercadológicos, colocando em crise pelo menos suas características mais óbvias e obsoletas. Assim, seu significado e valor estético ultrapassam os círculos fechados das agências, das revistas especializadas e entram no cotidiano das pessoas que se apaixonam, discutem e aprendem essa dialética da mudança, possibilitando que o fotógrafo utilize os campos da publicidade para a prática da discussão social. Como afirma McCarthy (2010):

A arte novamente transformou-se em algo mudo, de certa forma. Está tudo tão elitizado, e voltado ao capital, e rarefeito. Mas há a ideia de que a prática artística pode ter uma vibração diferente em seu entorno, que ela pode responder à altura. A ideia de que arte pode ser ativa, ao invés de ser um agente passivo na sociedade. (MCCARTY in WALLESTON, 2010)

A ideia acima reflete uma cena comum na realidade atual, o domínio da cultura liquefeita do consumo. Quem afirma é a artista e ativista Marlene McCarty, membro do Gran Fury<sup>1</sup>, em resposta à pergunta: arte basta? Pela sua visão, pode bastar para incitar atmosferas de discussão e diálogo.

A ideia da prática artística como vibração das discussões sociais não é uma pauta recente. Fruto do século XX, mais precisamente entre os anos 1980-1990, a arte ativista prevê concatenações entre arte, ativismo político, discursos contraculturais e produção coletiva.

Entre intervenções urbanas, circuitos alternativos de produção e distribuição, projetos com comunidades e colaborações com movimentos sociais, esse tipo de obra – que coloca até o conceito de obra à prova – impacta o sistema de arte e consegue apoio e validação de museus, galerias e mostras.

A seguir, analisa-se o trabalho de alguns artistas que utilizam os princípios da arte ativismo, cujos conteúdos discutem o papel da publicidade e seu conjunto de ideologias que convidam milhões de consumidores por dia à ação. A escolha desse recorte deu-se para dialogar com as possibilidades de contra ataque ao sistema publicitário vigente, principalmente nas visualidades urbanas e/ou no meio *outdoor*.

## **2.1 Plataformas exibitivas da arte urbana: o outdoor como ferramenta do discurso social**

O artista Felix González-Torres é conhecido por suas instalações minimalistas, pelo uso de materiais diversos como lâmpadas, pilhas de papel, balas e relógios, e pelo uso da arte como ferramenta para o ativismo social, inclusive para a causa gay.

---

1 Grupo de artistas e designers que produzia trabalhos relacionados principalmente à AIDS na década de 1980, utilizando para isso a lógica do discurso publicitário, que mais recentemente participou do movimento Occupy Wall Street.

Também utilizou com notoriedade a arte-outdoor, tendo criado obras individualmente e como membro dos coletivos *Gran Fury* e do *Group Material*<sup>2</sup>.

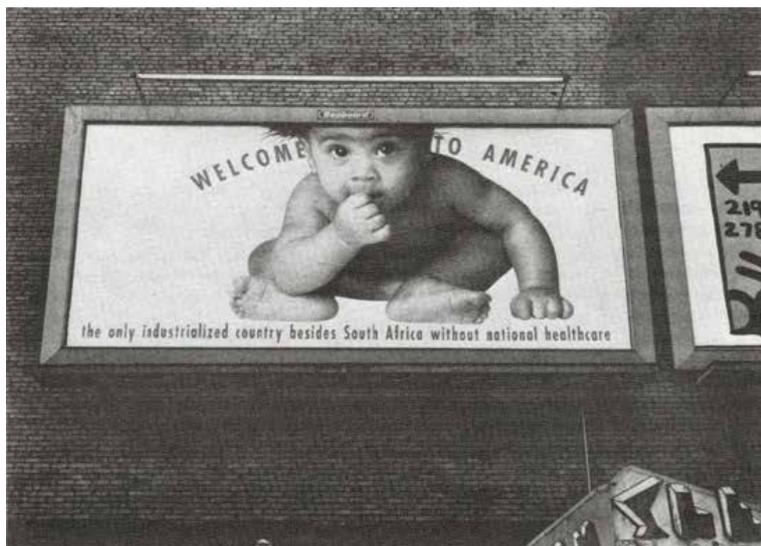


Fig. 02 – Bem-vindo à América, o único país industrializado além da África do Sul, sem plano nacional de saúde (1989), arte-outdoor do coletivo Gran Fury  
Fonte: Banco de Imagens do Google<sup>3</sup>.

O coletivo também ficou reconhecido por uma performance de 1988, onde homens engravatados deixaram cair sacos de lixo cheios de notas falsas de dólares com mensagens de conscientização sobre a crise da AIDS nos anos 1980.

Com mensagens como “Homens brancos heterossexuais não podem pegar AIDS, não conte com isso”, “Foda-se sua exploração. Pessoas estão morrendo quanto você brinca de fazer negócios” e “POR QUE ESTAMOS AQUI? Porque sua negligência maldita mata”, as notas emergiam uma crítica em resposta à monopolização da distribuição de remédios para AIDS pela indústria farmacêutica, fazendo com que fosse impossível conseguir esse tipo de medicamento na forma genérica.

Ambas as obras – *Wall Street Money* (1988) e *Welcome to America* (1989) – são exemplos concisos da maneira como o Gran Fury utilizava métodos da publicidade para levar suas mensagens à população. Fosse através de cartazes, pôsteres, *flyers* ou *outdoors*, o intuito do coletivo era criar seus próprios slogans de conscientização política.

2 Coletivo que produziu obras em suportes variados, abordando temas artísticos, sociais e políticos também nos anos 1980.

3 Disponível em: [http://36.media.tumblr.com/a7610c687ccdab1e20d349026b994c99/tumblr\\_mqyr4vGCyB1sx2ksvo2\\_1280.jpg](http://36.media.tumblr.com/a7610c687ccdab1e20d349026b994c99/tumblr_mqyr4vGCyB1sx2ksvo2_1280.jpg). Acessado em 16 de fevereiro de 2018.



Fig. 03 – *Wall Street Money*, do coletivo Gran Fury  
Fonte: Banco de Imagens do Google<sup>4</sup>.

Outro trabalho do Gran Fury, talvez seu projeto mais polêmico, é a apropriação de espaços urbanos destinados à publicidade para a mensagem “Beijar não mata: ganância e indiferença matam”. Expostos na forma de *outdoors* e *busdoors*, a mensagem tinha formato claramente publicitário e chocava na medida em que se confundia com tantas outras mensagens persuasivas destinadas ao consumo. Na arte, heterossexuais e homossexuais beijavam-se, numa crítica à forma como portadores do vírus da AIDS eram enxergados na sociedade americana da época.

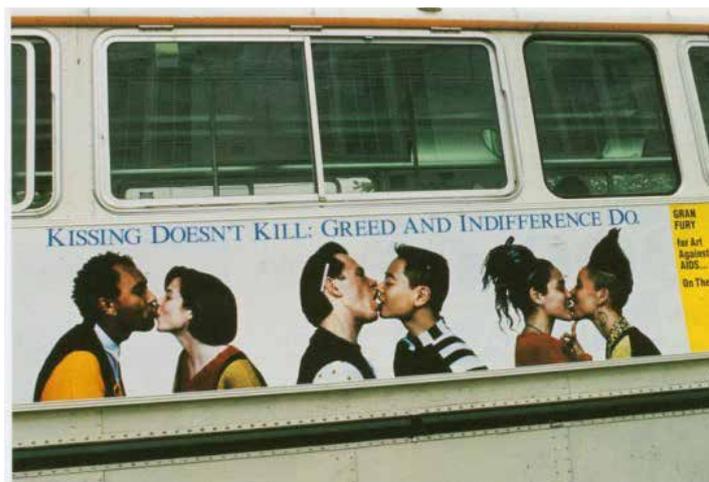


Fig. 04 – *Kissing doesn't kill*, arte-outdoor e arte-busdoor do coletivo Gran Fury  
Fonte: Banco de Imagens do Google<sup>5</sup>.

4 Disponível em: [https://encrypted-tbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRcLuQqMcL\\_D7q\\_1Clcy6hY0nslvOvYuM1ZQvN3YfivefV6uXcV0CA](https://encrypted-tbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRcLuQqMcL_D7q_1Clcy6hY0nslvOvYuM1ZQvN3YfivefV6uXcV0CA). Acessado em 16 de fevereiro de 2018.

5 Disponível em: <http://focusfeaturesmedia.com/uploads/image/mediafile/1385413290-2e2efbd4fa6e33e2c9f40c6586f03735/x950.jpg>. Acessado em 16 de fevereiro de 2018.

Assim, podemos perceber que a *arte-outdoor* em muito se relaciona com o conceito de ativismo político através de iniciativas efêmeras. Um espaço de discussões da contracultura que se insere aos olhos da massa para provocar pensamentos não discutidos ou abafados pela população.

Felix González-Torres também utilizou essa prática em seu trabalho autoral. Transformou o *outdoor* em um espaço coletivo para discussões de foro íntimo. Focado nas discussões acerca da AIDS (o parceiro do artista veio a falecer por complicações oriundas da doença), ele chamou a atenção do público na cidade de Nova Iorque por estampar no espaço urbano (do mesmo jeito que a publicidade escancara seus produtos e sua lógica do consumo) uma reflexão sobre a invisibilidade dos pacientes da doença.

O artista cubano produz em seus polêmicos trabalhos uma atmosfera de discussão social que extrapola o universo da arte e reverbera nas políticas públicas e no sistema de saúde americano. Seus temas complexos (amor, perda, separação, morte) utilizam objetos mundanos para convidar o observador a ser um membro ativo das discussões nacionais. Seja da propagação da AIDS (que o próprio artista contraiu na década de 1980) ou do ativismo social e das condições do sistema nacional de saúde, suas obras são chamadas à discussão.

Compreendendo a arte como um agente crucial para a mudança do *status quo*, o engajamento social de González-Torres é proposto de forma íntima, quase imperceptível aos olhos dos passantes apressados. Um dos trabalhos mais reconhecidos do artista, “Sem título – é só uma questão de tempo” de 1991, foi uma série de *outdoors* instalados em vinte e quatro locais de Nova Iorque.

Apresentando uma foto monocromática de uma cama desocupada (feita da própria cama vazia do artista após a morte de seu parceiro Ross Laycock), a obra é uma tentativa mínima e, ao mesmo tempo, grandiosa sobre a dificuldade de chamar a atenção para as questões do tratamento da AIDS em um país insistente em discriminar a doença.



Fig. 05 – *Sem título – é só uma questão de tempo* (1991), de Felix Gonzalez-Torres  
Fonte: Banco de Imagens do Google<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://ka-perseus-images.s3.amazonaws.com/ea6d523b2a1a3fb6e-fdbcb1574fc4156f07c5ed0.jpg>. Acessado em 16 de fevereiro de 2018.

Perguntado sobre o público para o qual a obra teria sido feita, González-Torres disse enfático: o público era Ross, o resto das pessoas estava apenas passando por ela. Os dois travesseiros dispostos em uma cama por fazer é um esforço político-poético no sentido de ocupar a cidade com sentimentos privados, na tentativa de sensibilizar o pensamento social estagnado.

Na época (se é que hoje em dia pode-se afirmar que o pensamento foi alterado), a cama desfeita de um casal homossexual soropositivo estampado no mesmo espaço das propagandas alienadoras mesclava as esferas pública e privada em um contexto discriminatório e homofóbico, convidando o observador ao pensamento imersivo. Comentou González-Torres, em entrevista a Hans Ulrich Obrist:

A ideia inicial, portanto, era não expor nada no museu, não ter nenhum painel ali dentro, apenas os livretos que diziam às pessoas onde encontrar as peças nas ruas. Mas, é claro, houve alguns problemas em relação a isso no museu; é quase como se eles precisassem ver o valor monetário, sabe? Sendo assim, instalei uma peça ali dentro, e fico feliz agora de ter feito isso, e expus 24 outdoors com a mesma imagem em 24 pontos da cidade. (GONZÁLEZ-TORRES in OBRIST, 2011, p. 118)

Outra obra que utiliza o espaço público para a reflexão é “Palm Reading” (Leitura de Mão, de 1992). Outra fotografia em preto e branco, retratando a palma de uma mão, em larga escala, que ocupou a fachada de prédios e *outdoors* pela cidade. Para González-Torres, a obra indagava: o que a mão significa? Auxílio? Ajuda? Bondade? Boas-vindas?

## 2.2 Críticas à monopolização da cultura: do capital ao indivíduo

Mais conhecida por articular a crítica às relações sociais, ao estilo de vida e aos estereótipos de dominação ao modo de operação da lógica publicitária dentro do universo artístico, a americana Barbara Kruger transpõe o discurso mercadológico para a linguagem artística quando utiliza os próprios meios de comunicação tradicionalmente ligados à publicidade para a operacionalização da crítica.



Fig. 06 – *Eu compro portanto eu sou*  
Fonte: Site Art Net<sup>7</sup>.

7 Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger/untitled-i-shop-therefore-i-am-aXB19HyZ2RQTie638E6pBQ2>. Acessado em 16 de fevereiro de 2018.

A partir de 1979, a artista passa a utilizar mídias diversas para construir sua linguagem artística, com traços característicos que imprimem às obras sua assinatura principal: o flerte com os discursos do consumo. Começa, então, a trabalhar com fotos, palavras e textos que fazem alusão ao vocabulário da publicidade, subvertendo-o e utilizando-o como linguagem artística, focando em temas sociais, como a violência, a saúde pública e a discriminação. Kruger constrói um universo pictórico que se apropria de imagens antigas (em preto e branco) para sobrepor nelas textos acusatórios.

Deste universo, imergem slogans como: “Eu compro portanto eu sou”, “Dinheiro pode comprar amor”, “Quem ela pensa que é? Está na hora das mulheres pararem de ser politicamente agressivas”, “Essa obra prima é só um papel que desempenhamos”, “Amor à venda”, “Quando eu ouço a palavra cultura eu tiro meu talão de cheques”, entre inúmeros outros.

Além das imagens fortes que evoca, Kruger utiliza frases de efeito que redimensionam o caráter de apropriação de suas obras. Não somente pelo valor textual, o aspecto de sua arte confere um aspecto de design de revista, remetendo ao período do mercado publicitário-editorial quando nasce a linguagem gráfico-artística (LUCIE-SMITH, 2006).

Ao promover o estranhamento ao transpor a linguagem publicitária para o meio artístico, Kruger:

“[...] não atua, simplesmente, através de lugares institucionalizados como museus e galerias. Ao contrário, ela também explora a dinâmica e as possibilidades que as ruas de grandes cidade oferecem para potencializar o alcance de suas idéias, figuras e ideais. Assim, sua obra pode ser apreciada em outdoors, cartazes, fachadas de ônibus, bolsas, sacolas, camisetas, dentre uma diversidade de suportes privilegiados da publicidade” (SILVA, VANESSA R. de L., 2006, p.3)

A artista aplica suas obras no contexto urbano e posiciona suas obras em lugares tradicionalmente ocupados pela comunicação publicitária. Causa, assim, estranhamento no observador por construir a partir disso uma oposição: o espectador estranha ao perceber obras que se parecem com cartazes ou *outdoors*, mas trazem mensagens claramente questionadoras e subversivas. É a lógica da publicidade utilizada para questionar sistemas de pensamento vigentes, como a dominação patriarcal, os sistemas de mercantilização da cultura e a incessante necessidade da crítica como espetáculo.

No Brasil, o Coletivo Poro, de Minas Gerais, também utiliza as visualidades urbanas para instigar diálogos sobre o modo de consumir e habitar, cujo foco para esta pesquisa será a obra “Faixas de antissinalização” de 2009. Suas intervenções:

[...] são quase sempre efêmeras. Duram o tempo de uma panfletagem no centro da cidade ou o tempo de uma folha de ouro cair de uma árvore. Duram o tempo do deslocamento do ritmo cotidiano para um ritmo poético, questionador. É possível re-sensibilizar o espaço urbano? Uma intervenção pode durar o tempo em que a imagem-provocada ficar na memória de quem a viu. Ou o tempo enquanto as histórias de seus desbobramentos forem contadas. Quantas imagens uma intervenção pode gerar? (COLETIVO PORO, 2016)

Em seu livro “Ações Poéticas do Poro” (2009), os artistas visuais Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada afirmam encontrarem políticas de intervenções nas insignificâncias da cidade. O fazem através da arte, mas também de pequenos gritos políticos.

Relatam que obras como as faixas de antissinalização que atacam as visualidades publicitárias, as folhas de árvore pintadas de ouro e dispostas pelos parques e os cartazes da obra “Por outras práticas e espacialidades” – entre outras nos mais de catorze anos do coletivo – são porosidades no espaço urbano, feitas por muitos e por ninguém, direcionadas a todos e a ninguém.

De certa maneira, como relata Brasil<sup>8</sup> (2009), são obras que se baseiam em sua insignificância. Deslocamentos mínimos, sutilezas que, pela efemeridade, ficam no limite entre o ver e o não ver. Zonas temporárias dentro do mar de estímulos visuais que a urbe propõe. Alheias ao círculo de espetáculos e das instituições, esse tipo de ação – incitar a reflexão meio ao caos urbano – torna-se inadequada porque usa como territorialidade o cotidiano.

Os gestos ordinários circulam anonimamente, abaixo da mídia estridente. Citando uma parábola do teórico Giorgio Agamben, narra um rabino que certa vez disse que para instaurar o reino da paz, não era necessário destruir tudo e iniciar um novo mundo, mas deslocar apenas uma única coisa, um objeto, um arbusto, uma pedra – e assim proceder em relação a todas as outras coisas.

É sob essa ótica que operam iniciativas artísticas como as do Coletivo Poro. Profanam o espaço midiático porque utilizam sua estrutura e ótica para uma intervenção da desordem. A negligência da visão – onde todas as coisas estão dormentes aos olhos, nos afasta da percepção, que afasta da reflexão, que distrai a ação. Ocupar esses pequenos espaços – praças, *outdoors*, ruas, parques, essas zonas de convivência – é retomar uma política de usos. Utilizar a arte como uma estratégia da anti-disciplina do cotidiano.



Fig. 07 – *Perca Tempo*  
Fonte: Site COLETIVO PORO<sup>9</sup>.

8 No mesmo livro do Coletivo, *Ações Poéticas do Poro* (2009).

9 Disponível em: <http://poro.redezero.org/>. Acessado em 16 de fevereiro de 2018.

O que essas faixas possuem em comum com os *outdoors* citados? Entendem a arte como engajamento político. Brasil (2009) ainda aponta que esse tipo de obra artístico-política opera sobre dois domínios, do sentido e do sensível.

Do sentido porque não se trata do enunciado, mas do enunciável. Intervir nesses monumentos contemporâneos do consumo é contrapor os discursos de ordem que esses meios impõem, reinventando outros slogans e proposições de ordem. Não são do campo da comunicação persuasiva, mas atuam através dessa lógica.

Do sensível porque estabelece um limite sobre o que é e o que não é possível de ser dito, visto, afirmado, contrariado em certo momento histórico. Quando o artista intervém nesses espaços, automaticamente atua nos campos sensíveis da cidade porque desestabiliza o fluxo de discursos, interrompe – nem que por alguns segundos – a homogeneidade das narrativas.

A partir dessas microrresistências, a comunicação urbana pode ser reinventada, ressignificada e reproposta, pode tomar a forma de uma plataforma exibitiva da arte, ao mesmo tempo um vírus ao sistema e um convite a novos pontos de vista. O cotidiano, submetido ao domínio da comunicação persuasiva, ficará a deriva justamente pelo incômodo poético que a quebra oferece.

No embate entre a ordem publicitária e a desordem poética, o conhecimento sensível ofertado gratuitamente à população em *outdoors*, faixas de sinalização, ou em qualquer outro meio de massa, garante uma partilha pela cidade. Suspende a fala para propor o gesto. São diálogos do agora, que não prometem felicidades futuras. Suspendem o fluxo, como se dissessem: hoje, não. E nessa suspensão instauram a crise, íntima, sutil e silenciosa.

Da mesma forma que o Poro invade a visualidade urbana para contrapor algumas discussões pertinentes à população – controle, manipulação, paranoia, em um contexto local o Grupo ETC<sup>10</sup> criou em 2014 uma ação urbana que logo movimentou Prefeitura, Polícia e fez com que o grupo fosse levado à delegacia para responder contra crime ambiental. Era o CIDADE À VENDA.



Fig. 08 – *Cidade à Venda*  
Fonte: Dossiê Cidade à Venda, Grupo ETC<sup>11</sup>.

10 Composto por alunas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. O objetivo do grupo é usar ações diretas, em choque com as normas vigentes, com interferências nos fluxos cotidianos. O grupo afirma que propõe ruídos na "frequência contínua que visa domesticar e despolitizar a relação entre corpo e cidade, na busca de questionar e contaminar a sociedade do espetáculo" (COLETIVO PORO, pg. 2, 2014).

11 Material enviado ao autor por e-mail, em contato com a integrante Ana Castello.

Utilizando outro tipo de visibilidade *outdoor*, os muros da cidade, o ETC propõe uma intervenção a um espaço público, utilizando-o como publicidade temporária. É um classificado além dos espaços comerciais, um “vende-se esta cidade”, porém em territórios que compõem ela mesma. A obra denuncia a política da espetacularização, proposta por Debord (1997), de utilizar a cidade como visualidade que inclui e exclui porque cria símbolos a partir dos modos de ver.

No contexto das anarquias experimentais pela arte, o muro é análogo ao *outdoor* publicitário porque, na simbologia visual, é um espaço em branco. Um dos poucos que ainda não foram conquistados pela lógica do *marketing*. Constitui um espaço a ser desbravado, e é ainda mais pirata porque é clandestino.

Utilizando a técnica do estêncil, transitavam pelas noites entre muros e viadutos de Florianópolis para incitar uma reflexão sobre a tomada da cidade pelos empreendimentos imobiliários e *shoppings centers* de luxo. Grafitavam CIDADE À VENDA.

De acordo com o Dossiê Cidade à Venda<sup>12</sup>, em janeiro de 2014, durante uma de suas saídas, quatro integrantes do coletivo foram interceptadas e levadas à delegacia por uma empresa de investigação. Foram sentenciadas, desse ocorrido, a fazer trabalho comunitário pela transgressão, que não foi considerada obra de arte pela gestão municipal.

Em reportagem do jornal Notícias do Dia (2014), a Secretaria de Comunicação da Prefeitura da Capital afirma que não considera a intervenção um ato artístico por conter cunho político e manifestação clara contra a gestão municipal. As pichações, segundo a secretaria, procuraram denegrir claramente a imagem do prefeito e da administração. No jogo discursivo da urbe, esse tipo de manifestação da arte ativista é repudiada porque representa uma brecha à crítica.

Olhando para a cidade, o ETC configura as visualidades em trânsito como seu lugar enquanto coletivo – enérgico, catártico e efêmero. Uma política em movimento, por isso em transição. Obra que se esvai do olhar do público, passante, cego. São bocas que se criam, e se extinguem entre um olhar e outro. Somem. Criam ambientes para outras convivências, outros tipos de movimentação, outros tipos de voz.

Contra atacando a panfletagem ideológica da retórica da venda, surge esse tipo de obra, fora do âmbito privado dos olhares, tendo nas mídias de grande formato seu espaço conquistado. Esse tipo de zona poética promove um atrito, estabelecido como parte da linguagem urbana porque as pessoas raramente percebem que o que está disposto é arte.

Para que continue surtindo o mesmo efeito, para que possam dar o mesmo susto, esse tipo de quebra de linguagem deverá ser sempre uma intervenção poética passageira. Sempre uma dúvida que passa pelos olhos, que se destaca, mas que se esvai. Sempre efêmera, autônoma, temporária. Sobre esse tipo de temporalidade nas poéticas urbanas, Hakim Bey<sup>13</sup> chama de zona autônoma temporária.

Bey (2003) cunha diversos termos para retratar a arte política contemporânea. O autor discorre sobre uma sociedade que – ao tentar controlar inúmeros setores da vida humana, como o amor, a infância, a religião, a relação entre as pessoas, os

---

12 Material enviado ao autor por e-mail, em contato com a integrante Ana Castello.

13 Escritor, ensaísta, poeta e “anarquista ontológico”, como define no primeiro capítulo de seu livro *Caos – Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares* (2003).

modos de ver, os mitos e, inclusive, a pornografia – cria ambientes impossíveis para o ato de conviver.

Afirma que o caos nunca morreu e que as correntes da Lei nunca foram quebradas porque, a priori, nunca realmente existiram – são criações, artefatos políticos humanos, propõe uma arte mais engajada em contrapor os incessantes estímulos da manutenção social.

Para ele, o ser humano deveria estar mais atento ao que ama e proporciona uma liberdade superior, ao passo que “todo o resto é mobília coberta, anestesia diária, merda para cérebros, tédio sub-réptil de regimes totalitários, censura banal e dor desnecessária” (BEY, 2003, p. 6).

Sobre o teor fantasioso das utopias contemporâneas – propostas com espetacular simbolismo para uma sociedade de massa que rumo cada vez mais à automação não apenas dos processos, mas dos sentidos – o autor polemiza:

Aqui estamos, engatinhando pelas frestas entre as paredes da Igreja, do Estado, da Escola e da Empresa, todos os monólitos paranoicos. Arrancados da tribo pela nostalgia selvagem, escavamos em busca de mundos perdidos, bombas imaginárias. [...] Se eu fosse beijar você aqui, chamariam isso de um ato de terrorismo – então vamos levar nossos revólveres para a cama e acordar a cidade à meia-noite como bandidos bêbados celebrando a mensagem do sabor do caos com um tiroteio. (BEY, 2003, p. 6)

Para Bey, a única forma de a arte desvencilhar-se também do sistema institucional – que assassina a própria liberdade da arte – é assumir-se uma ferramenta de contraterrorismo.

Vivendo abaixo das mãos controladoras das políticas religiosas, das condutas públicas, do ensino opressor e raso, e das necessidades simbólicas criadas pela indústria, é impossível que o cidadão diga-se livre.

A panfletagem ideológica criada e assumida pela publicidade seduz com suas imagens de extrema juventude e beleza, quase como feitiçaria, que cria ao redor de si um espaço físico/psíquico de metamorfose do cotidiano num lugar genérico e angelical.

O feiticeiro, porém, proclama-se um dos autênticos realistas. Mancha o mundo real e a consciência com luzes, formas, cores e texto. Uma forma de contrapor a produção discursiva dos anúncios, das chamadas, dos slogans, dos *teasers*, dos *outdoors* – a poesia como ato terrorista.

Enquanto os feiticeiros do *marketing*, os bruxos do recreio e das listas de chamada, os magos das leis e condutas e os xamãs religiosos dispostos em altares procurarem deter o fluxo do pensamento e das relações reais, possíveis em qualquer sociedade consciente de seu próprio esquema de pensamento, essa ordem de poder considerará ameaçadora todo tipo de informação que fugir do raio válido dentro de sua teia de verdades. Na urbe contemporânea, meio aos estímulos da propaganda e da publicidade, a contra feitiçaria é inimiga porque ameaça o poder das charadas e promove a resistência dessas teias ilusórias.

Hakim Bey (2003) propõe então uma arte-sabotagem. Um propósito artístico de lutar em favor do pensamento autônomo, da livre escolha e da anticensura. A arte-sabotagem pretende ser um exemplo e, ao mesmo tempo, um choque estético que não contempla as linguagens do consumo propriamente ditas.

É uma proposta de fazer ações como metáforas, criações por meio de destruições do que se discute. Uma Cruzada Estética que ataca, principalmente, as obras individuais e a própria arte insípida das galerias. Conforme afirma o autor, “a arte-sabotagem procura causar danos às instituições que usam a arte para diminuir a consciência e lucrar com a ilusão” (BEY, 2003, p. 11).

Em sua teoria, o artista propõe uma série de atos considerados, na sua visão, terrorismos poéticos. Atentando-se ao fato de que os terroristas-poéticos negam a sedução praticada e a busca pela satisfação passageira e bela, ainda afirma que se comportam como “um trapaceiro totalmente confiante cujo objetivo não é dinheiro, mas a transformação” (BEY, 2003, p. 7).

Bey ainda sugere que o artista interessado em disseminar terrorismos poéticos não deve fazer arte para ser apreciada por outros artistas e fundamentalistas da crítica de arte especializada, mas para aquelas pessoas que não perceberão que aquilo que você fez é arte. Em meio à lista de proposições artísticas, Bey (2003) discorre que pode-se assumir uma série de performances como dançar de forma bizarra durante a noite inteira nos caixas eletrônicos dos bancos, espalhar peças de argila que sugiram artefatos alienígenas em parques estaduais, sequestrar alguém com o intuito de fazê-lo feliz, escolher alguém ao acaso e fazê-lo acreditar que você é herdeiro de uma fortuna enorme e inútil, como cinco mil quilômetros na Antártida, rabiscar poemas nos lavabos dos tribunais, colocar slogans com letras gigantes nos muros dos *playgrounds*, entre tantos outros.

Não importa – qualquer que seja o ato, ele deve fazer com que o público reaja de forma tão forte quanto ao terror. Seja uma profunda repugnância pelo ato, uma tensão sexual momentânea, um temor supersticioso, uma súbita revelação intuitiva ou uma angústia dadaísta – se o terrorismo não adentrar a vida de alguém naquele determinado minuto (além da vida do artista), ele falhou.

Ainda sobre esse tipo de manifestação artística, Bey (2003) afirma que o TP<sup>14</sup> é um ato livre no verdadeiro teatro de crueldades simbólicas que a contemporaneidade propõe como realidade diária. Ele conclui:

[...] o TP deve afastar-se de forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo de arte [...] Uma primorosa sedução praticada não apenas em busca da satisfação mútua, mas também como um ato consciente de uma vida deliberadamente bela [...] Abraçar a desordem como fonte de estilo e como armazém de volúpia, um fundamento de nossa civilização alienígena e oculta, nossa estética conspiratória, nossa espionagem lunática – essa é a ação (reconheçamos) de um certo tipo de artista ou de uma criança de 10 ou 13 anos [...] nós e eles, os selvagens, somos o espelho um do outro, unidos e limitados por aquele cordão de prata que define as fronteiras entre a sensualidade, a transgressão e a revelação [...] Se certos museus e galerias merecem, de vez em quando, receber uma tijolada pela janela – não a destruição, mas sim uma sacudida na sua complacência –, então o que dizer dos BANCOS? Galerias transformam beleza em mercadoria, mas os bancos transmutam a Imaginação em vezes de dívida. (BEY, 2003, p. 7-12)

A abordagem do autor sobre esse tipo de manifestação artística como forma de propor zonas poéticas mediante a apropriação de zonas autônomas, no caso da pesquisa o *outdoor*, revela zonas públicas de capital privado que expõem o pensamento vigente do consumo.

14 Forma como o autor cunha o Terrorismo Poético (TP).

Se, conforme ele, “a civilização é dona de todas as locações e da maioria das armas” (BEY, 2003, p. 19), proponho o olhar para desvios poéticos que ajam como feitiço, não no sentido de serem mera metáfora para a literatura, mas símbolos que provoquem epifanias particulares.

Motes que absorvam o estilo discursivo, mas neguem o próprio cerne do ato da publicidade: o mundo dos artefatos criado pelas mãos do homem, pequenas odes ao caos da cidade, provocações efêmeras que, assim como as mensagens do assentamento da cultura de massa, desaparecerão ao propósito da própria mídia na qual estão inseridas. Buscam novos territórios, novas plataformas exibitivas da arte que contesta enquanto sensibiliza, tornando esse tipo específico de manifestação artística um exemplo da retomada dos lugares para a retomada do pertencimento.

### **2.3 Ambientes urbanos: pelo desbravamento dos espaços sensíveis**

Afirma-se então que a publicidade perpetua a cultura da imagem: molda aspectos do ser e do parecer viesados por hábitos de consumo que se fantasiam de hábitos intransponíveis ao conviver urbano. Para autores que abordam a questão das ambiências, como Jean-Paul Thibaud (2012) e João Soares Pena e Osnildo Adão Wan-Dall Junior (2012), o fato da desconstrução do sentimento de pertencimento local em detrimento ao sentimento global pode ter um de seus pilares na fundamentação dos territórios.

Como Pena e Junior (p. 47, 2012) abordam, “o espaço público é, fundamentalmente, lugar de conflito e dissenso [...] do mesmo modo, há inúmeras tentativas de expropriação desse caráter dos espaços públicos na cidade contemporânea”. Assim, tomando como natural o conflito a partir da convivência urbana, restaria à cidade o controle dessas disputas em um contexto benéfico à população.

Se for responsabilidade do planejamento urbano a disposição de áreas de convivência e possibilidade de discurso, também seria de responsabilidade dessa mesma área o planejamento de zonas de reapropriação desse discurso. Na lógica do mercado, porém, o investimento na consciência e na retomada do discurso social é algo perigoso e, por que não, aparentemente utópico.

Os autores ainda abordam o pensamento de Paola Berenstein Jacques (2009) sobre a necessidade de uma mudança na narrativa da análise dos conflitos. Afirmam, então, pela inferência da autora, que “os atuais projetos urbanos contemporâneos são realizados no mundo inteiro segundo uma mesma “estratégia”: homogeneizadora, espetacular e consensual”. Para Jacques, os projetos urbanos buscam transformar a cidade em um cenário de espaços desencarnados, fachadas sem corpo, pura imagem de propaganda.

Para Thibaud, o novo desafio seria de instalar atmosferas urbanas que, se não desintegrariam conflitos, moldariam de forma mais eficiente as convivências pela fabricação de espaços sensíveis. Isso significa criar condições para uma cidade que seja habitável para todos, em condições de bem-estar social e de boa convivência.

Essa ambientação, ou o estudo da ambiência, seria representado por todas as peças visuais e sensoriais que compõem a cidade. Dessa forma, desde escritas impregnadas na urbe como placas, lojas, marcas e propaganda, até o próprio jeito de

dispor de espaços de convivência, passando pelo aspecto arquitetônico da cidade (caso abordemos o pertencimento cultural), propõem imagens que, essencialmente, remetem ao colonialismo publicitário.

As escritas urbanas da publicidade mostram uma cidade pouco plural, mas que possui impregnado em seu imaginário um apego ao consumo. É perceptível que existe, além de um imaginário local – uma sensação de pertencimento a outra lógica cultural, a cultura do consumo. Produz-se uma nova identidade individual e, ao mesmo tempo coletiva, um tipo de comunidade imaginada aparentemente indestrutível do ponto de vista capitalista, a comunidade consumidora.

Ambientar um espaço é, portanto, trabalhar seus valores afetivos. Em termos propriamente urbanos, isso nos leva a interrogar sobre os tipos de tonalidades afetivas emprestadas aos espaços urbanos. A cidade contemporânea parece atravessada por um duplo movimento de programação do festivo e de integração da segurança por um amplo espectro que vai desde uma “ecologia do medo”, à “ecologia do consumo”, até a “ecologia de encantamento”.

Pode-se constatar que o discurso torna-se uma verdadeira dimensão da governança urbana, uma vez que se trata de ferramentas persuasivas dispostas a instituir algo comum num mundo compartilhado.

Guy Debord (1997) também aborda o tema do urbanismo em seu “Sociedade do Espetáculo”. Para o autor, o urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo ambiente capitalista, pois ao desenvolver sua lógica interna baseada na dominação absoluta, refaz as configurações do espaço com um cenário criado e produzido para seus próprios interesses.

Falando-se do espetáculo, a cidade é palco construído do próprio show que proporciona para seus habitantes. Nesse domínio, o *outdoor* também é questão urbana e participa dos planejamentos de urbanização, pois interfere diretamente sobre a atmosfera da cidade, atuando em suas visualidades.

Urbanizar, para Debord, necessariamente significa separar. A lógica da economia capitalista é a separação do indivíduo em detrimento da unificação do ser. Desta forma, urbanizar significaria na visão debordeana fazer a manutenção da permanente tarefa de separar o poder das classes e, na lógica do consumo, esse fato torna-se ainda mais escancarado e intrusivo. Na lógica do marketing, pertence quem possui poder de compra. Exclui-se desse processo, então, toda e qualquer pessoa cujas possibilidades do ato da compra estejam suspensas.

A construção de um discurso aparentemente acolhedor, mas tendo em seu cerne uma ótica exclusiva, é fundamental para manter-se ordem na cidade contemporânea.

Se desde a Revolução Francesa um dos esforços dos mantenedores do poder é a supressão da rua como meio de manter a ordem, é no discurso publicitário que – mesmo na rua – distrai-se o indivíduo. Na coletividade dos centros urbanos, a ótica do consumo funciona ao mesmo tempo como combustível e isolamento, pois o ser consumidor planeja suas ações mediante seu poder de compra.

Combustível no sentido de perpetuar o esquema de trabalhar para comprar artefatos que nos façam ter que trabalhar ainda mais para comprar mais artefatos semelhantes ou para adquirir melhorias dos artefatos já possuídos.

Isolamento no sentido de que a ótica publicitária não comporta, a priori, grandes ações coletivas – o trabalho e a ação são sempre produzidos, em um primeiro momento, a sós.

#### **2.4 Zonas autônomas temporárias e terrorismos poéticos: propostas para exposições piratas**

Estamos nós, que vivemos no presente, condenados a nunca experimentar a autonomia, nunca pisarmos, nem que seja por um momento sequer, num pedaço de terra governado apenas pela liberdade? Estamos reduzidos a sentir nostalgia pelo passado, ou pelo futuro? Devemos esperar até que o mundo inteiro esteja livre do controle político para que pelo menos um de nós possa afirmar que sabe o que é ser livre? Tanto a lógica quanto a emoção condenam tal suposição. A razão diz que o indivíduo não pode lutar por aquilo que não conhece. E o coração revolta-se diante de um universo tão cruel a ponto de cometer tais injustiças justamente com a nossa, dentre todas as gerações da humanidade. (BEY, 2003, p. 4)

Hakim Bey (s/d) formula em seu “TAZ – Zona Autônoma Temporária” um conceito de territorialização efêmera de espaços a serem ocupados para fins de tomada de discurso. Ao assumir esse conceito como uma fantasia poética, o autor compara-a com a história da pirataria e admite a necessidade de rebelar-se.

Essa rebelião tem como objetivo não a mudança de uma consciência, mas a mudança o mundo. Flertando com a utopia, concebe-se a Zona Autônoma Temporária como um levante – no sentido histórico dessa concepção – porém temporário, uma experiência de pico se comparada aos parâmetros sociais da consciência e experiência normativa.

Conceitua-se levante a partir da perspectiva das trajetórias sociais. Se o *status quo* é o próprio tempo presente, um levante é um movimento acima e além do tempo. Se o Estado é a própria História presente, o levante é a negação da ação em função da dialética do presente. Seja dançar sobre um poste ou escapar por uma fresta, um levante é a conquista de uma “permanência temporária”. Da mesma maneira que a conquista do espaço elitista das mensagens publicitárias.

Do mesmo modo que uma provocação em grande escala – nove metros de largura, três de altura – pode ser uma investida, um contra ataque de permanência temporária, um levante.

Portanto, a TAZ comporta-se como uma operação de guerrilha que libera uma área (seja ela espacial, temporal ou imaginária) e se dissipa antes mesmo de chegar à discussão do Estado. A Zona Autônoma Temporária, nesse sentido, serve mais para mudar estados que para mudar Estados.

Sobre suas especificações, é autônoma porque não depende (nem poderia depender) de iniciativas públicas para sua concepção. É parte de uma ideologia do contrafluxo. É um ataque perpétuo ao pensamento vigente, mas nunca violento. A própria ideologia das zonas temporárias é de atacar as estruturas de controle por viés do pensamento.

O primeiro e mais fundamental passo para a TAZ é o simples ato da percepção, negada por iniciativas políticas coletivas que barram a evolução das narrativas presentes. Trabalhar pelo pensamento dessas zonas é investigar maneiras de agir, modos de ser notado pela manipulação do discurso.

E é temporária por ter no seu cerne a tática do “ataque e fuga” (BEY, 2003, p. 6). Deve aparecer e desaparecer antes mesmo de poder ser percebida pelo sistema. Deve dissolver-se e refazer-se em outro lugar antes de ser institucionalizada pelo Estado. A TAZ é um microcosmo do sonho de liberdade, uma tática babilônica de ataque e, ao mesmo tempo, defesa. “[...] é uma tática perfeita para uma época em que o Estado é onipresente e todo-poderoso mas, ao mesmo tempo, repleto de rachaduras e fendas” (BEY, 2003, p. 6).

Num mundo já conquistado até seu último pedaço de terra, a necessidade de rebelar-se pode brotar de locais mais remotos onde a vida cotidiana encontra espaços para respiros filosóficos. Não há um mapa certo para o aparecimento de zonas autônomas, elas devem surgir sob irrupções temporárias. Conforme descreve Bey:

O último pedaço da Terra não reivindicado por uma nação-Estado foi devorado em 1899. O nosso século é o primeiro sem terra incógnita, sem fronteiras. Nacionalidade é o princípio mais importante do conceito de “governo” - nenhuma ponta de rocha no Mar do Sul pode ficar em aberto, nem um vale remoto, sequer a lua ou os planetas. Essa é a apoteose do “gangsterismo territorial”. Nenhum centímetro quadrado da Terra está livre da polícia ou dos impostos... em teoria [...] Dentro das complexidades fractais da geografia atual, o mapa pode detectar apenas malhas dimensionais. Imensidões embutidas e escondidas escapam da fita métrica. O mapa não é exato, o mapa não pode ser exato. [...] O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta. Metaforicamente, ela se desdobra por dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do Controle. E aqui podemos apresentar o conceito de psicotopologia (e psicotopografia) como uma “ciência” alternativa àquela da pesquisa e criação de mapas e “imperialismo psíquico” do Estado. [...] Estamos à procura de “espaços” (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas [...]. (BEY, 2003, p. 8-9)

No pensamento do autor, zonas fora do alcance da cartografia urbana são zonas autônomas em potencial. De jantares surpresa a conclaves de eco-sabotadores, conferências anarquistas a festas gay, de clubes noturnos que funcionam em prédios a piqueniques libertários – todos esses eventos flertam com as TAZ. Sejam eventos para poucos amigos ou carnavais de rua, a espontaneidade dessas ocasiões deve provocar um sentimento de mudança paradigmática.

Admitindo que a mídia faz convites esporádicos para celebrações da vida. Bey (s/d) inclusive critica o sistema de feriados, afirmando que são liberdades pré-programadas em função da manutenção de um estado de dormência. Afirma-se que as zonas autônomas são respostas da emergência de uma cultura festiva e, para isso, pode e deve utilizar os meios de comunicação à disposição para propor maneiras de estar junto. Ou de pensar junto.

Essa necessidade de pertencer faz alusão direta ao sistema de convivência que estabelecemos como grupo social. Da possibilidade de uma visão de mundo pós-ideológica e multifacetada que a contemporaneidade alcança, vive-se ao mesmo tempo um momento de velocidades e fetichismos, onde a mercadoria e seus mecanismos criam unidades que vendem uma verdade pavimentada que ofusca a diversidade cultural e a individualidade dos centros urbanos.

### 3. Conclusão

Na contemporaneidade, todo lugar é igual ao outro. Esse fenômeno, na visão de Bey (s/d), cria nômades urbanos – ciganos, viajantes psíquicos – desligados de qualquer lugar ou tempo em busca da espetacularização da vida. Esse perfil, por fim, engloba todos nós que vivemos para abastecermos nossos automóveis, que pulamos de férias em férias, que viajamos pela Internet, que trocamos de emprego para mudarmos nossa qualidade de vida, que buscamos novos produtos para incorporarmos em nossas novas dietas.

A partir das obras analisadas, nota-se a construção de zonas temporárias que reestabeleçam espaços de discussão mediados por meios de comunicação de massa. Dessa tentativa, Bey (2003) provoca:

Abra um mapa do território; sobre ele, coloque um mapa das mudanças políticas; sobre ele, ponha um mapa da internet, especialmente da contra-net, com sua ênfase no fluxo clandestino de informações e logística; e, por último, sobre tudo isso, o mapa 1:1 da imaginação criativa, estética, valores. A malha resultante ganha vida, animada por inesperados redemoinhos e explosões de energia, coagulações de luz, túneis secretos, surpresas. (BEY, 2003, p. 11)

O papel fundamental dessas zonas propostas a partir dos *outdoors* é sugerir diretamente um contra pensamento ao conceito de comunicação para meios publicitários. É um agente infiltrado no sistema, trabalhando para o outro lado da fronteira. Nesses espaços-entre que a publicidade constrói, situado no futuro e nunca no presente, instaurou uma indagação. Nesse fenômeno, o artista torna-se um publicitário, mas no contra fluxo. Um terrorista poético, efêmero. Um ativista de geografias temporárias.

Seja na intimidade do lar, ou pelas ruas e avenidas dos centros urbanos, o sistema intrincado de meios de comunicação de massa tecem uma teia de persuasões que substituem o sentido da coletividade pela ascensão do indivíduo. Como afirma Berger (1999), o jogo traçado pela publicidade – o sistema comunicacional das nações capitalistas – envolve o embate entre a vida real e a projeção futura dessa vida, melhorada pelos produtos criados pelo trabalho humano.

Afirmar isso também é afirmar que, na contemporaneidade, há um caráter de objeto nas relações afetivas. Se sonhar é sinônimo de ter, e ter é sinônimo de ser, logo o ser social pauta sua vida mediante seus discursos normativos de consumo. Como ainda pontua Berger (1999), ter dinheiro é ter direito à vida. Não no sentido do labor, onde se compra para não morrer de fome ou frio, mas vida no sentido simbólico do termo. Poder gastar dinheiro é poder viver porque, de acordo com as legendas publicitárias, aqueles que não possuem poder de compra tornam-se anônimos. As zonas autônomas temporárias, nesse sentido, subvertem a rede de mensagens e propõem outras formas de pertencimento, piratas.

Nesse contexto, a cidade é palco da verbalização da aparência, daquilo que é extrassensível. Seja dentro dos lares pelas telas, rótulos, embalagens e etiquetas; seja no espaço público com seus letreiros, outdoors, vitrines, muros, casas - habitar o espaço urbano é deixar-se mediado pelo espetáculo construído pela cultura da publicidade.

Como cultura, admite-se o pensamento de Stuart Hall (1997) quando afirma que se trata de um sistema de significados compartilhados. Tornando o trabalho o modo aquisitivo dos objetos, e os objetos o modo aquisitivo da felicidade, esse sistema sógnico criado pela indústria, pelo capital e pela publicidade tornam o consumo uma prática diária e constante. Por isso, vive quem consome.

Partindo do problema de pesquisa, perguntava-se como pode a arte contemporânea possibilitar um contra-ataque dos discursos normativos propondo a ocupação de *outdoors* como plataforma exibitiva de conceitos piratas?

Compreendendo esse espaço como um sistema de signos oriundos do tempo contemporâneo, questionou-se como se comportam as produções artísticas que dialogam os conceitos desse regime imposto para a sociedade hiperconsumidora, principalmente como constituem o *outdoor* como uma zona autônoma temporária que dialoga contradiscursos a partir da ótica dos terrorismos poéticos. Problematicaram-se, então, as linguagens poéticas a partir da discussão sobre as políticas sociais e afetivas propostas pela publicidade. Para tanto, analisou-se as obras de quatro artistas: o mexicano Félix Gonzáles-Torres, a americana Barbara Kruger, o coletivo mineiro Poro e o coletivo catarinense ETC.

Na definição desse trabalho, o *outdoor* configura uma zona autônoma temporária, como afirma Bey (s/d), pois é uma territorialização espacial que pode ser ocupada para a (re)tomada do discurso. Ao utilizar o próprio meio de comunicação para contra-atacar sua própria retórica, assume-se a obra como uma fantasia poética cujo objetivo é mudar uma consciência, um pensamento vigente. Os *outdoors* analisados tornam-se então vândalos do sistema, terrorismos poéticos, ainda na visão de Bey (2003).

Assim, analisando o objetivo geral da pesquisa, correlacionar o outdoor como veículo midiático e ferramenta da retórica capitalista e sua ocupação como plataforma exibitiva da arte e de seus discursos piratas, afirma-se que mediante essa (re)tomada do discurso, o outdoor como zona autônoma temporária a serviço da poesia terrorista comprova que essa realidade é passível de questionamentos pela arte urbana, como fizeram os *outdoors* íntimos de Félix Gonzalez-Torres, as linguagens publicitário-poéticas de Barbara Kruger, as dessinalizações do Coletivo Poro e as provocações a uma cidade à venda do Grupo ETC. Esse espaço intocável, o espaço da publicidade, mostra-se também passível de brechas pela lógica do capital. Sob a ótica de pagar para criticar, tornam-se alvo pela sua própria permissividade.

Mediante o trabalho, percebeu-se a importância acerca da compreensão de todas as imagens que nos cercam e de seus propósitos. Tomados por múltiplos estímulos, nota-se que a cultura contemporânea molda-se na velocidade da cultura da hiperinformação, se esvai da mesma forma que surge. Esses flashes persuasivos fazem com que se acostume o olhar para seus convites, suas seduições.

Se tudo que existe no mundo emana significado, exige cuidado de leitura, certamente as mensagens publicitárias demandam do consumidor uma atenção especial, porque seduzem mediante a poetização do cotidiano, muda-se a sensação de estar vivo, muda o tempo da vida e o tempo da ação.

Como afirma Debord (2003), a sociedade atual muda seu tempo interno porque inverte os valores necessários para a continuidade do sistema. Apenas o tempo espetacular é consumível. Consumimos esse tempo do espetáculo porque ele é dividido em negociações possíveis. Nada é eterno na cultura do capital, nem poderia ser. Esse novo tempo cíclico e pessoal é a força matriz do consumo como promoção da vida, e da vida como espetáculo urbano. Não é o tempo da vivência, mas o tempo do glamour.

Por isso a arte outdoor constitui espaços-entre, configuram-se como tempos-entre, porque devolvem aos olhos o que o excesso desgasta. Convidam novos terroristas poéticos porque se mostram possíveis. Buscam novos desbravadores de zonas temporárias porque desaparecem assim que fazem sentido. São polêmicos tanto quanto efêmeros, e constituem uma poética possível ao espaço urbanizado da cidade, uma tentativa de voz em meio ao excesso de vozes.

### Referências

BEY, Hakim. *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2003.

BRASIL, André. Insignificâncias: a política nas intervenções do Poro. 2009. In: CAMPBELL, Brígida, TERÇA-NADA, Marcelo. *Ações políticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011.

COLETIVO PORO. Acessado em 16 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

HALL, Stuart. The work of representation. In: *Representation - Cultural representations and signifying practices*. Londres: SAGE, 1997.

JACQUES, Paola Berenstein. *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*. 2009. Acessado em 15 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/411>.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os Movimentos Artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NOTÍCIAS DO DIA. 2014. Grupo responde por crime ambiental após espalhar a mensagem "Cidade à Venda" pela capital. Acessado em 16 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://ndonline.com.br/florianopolis/noticias/162767-arte-ou-pichacao.html>.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas*: volume 4. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

PENA, João Soares. JUNIOR, Osnildo Adão Wan-Dall. Partilha e conflito no espaço público: experiências urbanas na cidade de Salvador. Revista Redobra. Universidade Federal da Bahia: 2012. Acessado em 15 de fevereiro de 2018. Disponível em: [http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2012/04/redobra9\\_Partilha-e-conflito-no-espaco-publico.pdf](http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2012/04/redobra9_Partilha-e-conflito-no-espaco-publico.pdf).

SILVA, Vanessa R. de L. *Os Caminhos Entre a Arte e a Publicidade: da produção do discurso à construção do sentido – uma leitura das obras de Oliviero Toscani e Bárbara Kruger*. Revista Espcom, Belo Horizonte, N<sup>o</sup>1, 2006.

THIBAUD, Jean-Paul. *O devir ambiente do mundo urbano*. Revista Redobra. Universidade Federal da Bahia: 2012. Acessado em 17 de fevereiro de 2018. Disponível em: [http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2012/04/redobra9\\_O-devir-ambiente-do-mundo-urbano.pdf](http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2012/04/redobra9_O-devir-ambiente-do-mundo-urbano.pdf).

TOSCANI, O. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

WALLESTON, Aimee. "Marlene McCartys Resilient Fury". In: *Art in America Magazine*. Acessado em 15/02/2018. Disponível em: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/marlene-mccarty/>.

# **Paulo Bruscky e a Esfera Pública: uma análise da agência artística de Arte Cemiterial**

## **Paulo Bruscky and the Public Sphere: an analysis of the artistic agency of Arte Cemiterial**

*Raíza Ribeiro Cavalcanti<sup>1</sup>*

## Resumo

Neste artigo pretendo investigar, através do trabalho *Arte Cemiterial*, do artista Paulo Bruscky, a relação entre arte e esfera pública. Desse modo, parto do conceito sociológico de agenciamento artístico para analisar como o trabalho atua tanto no espaço urbano onde foi realizado quanto na esfera pública de que participa (o campo político e o campo da arte em que se insere). A teoria de Chantal Mouffe de democracia radical e práticas artísticas agonistas será utilizada aqui para compor esta noção de agenciamento artístico.

**Palavras-chave:** Arte e Esfera Pública, agenciamentos artísticos, arte e política, arte no espaço urbano

## Abstract

This article intends to investigate, through the work *Arte Cemiterial*, from artist Paulo Bruscky, the relationship between art and public sphere. Thus, I analyze the sociological concept of artistic agency to understand how this work acts both in the urban space, which was carried out, as in the public sphere that participates (the political field and the field of art to which it belongs). Chantal Mouffe's theory of radical democracy and agonists artistic practices will be used here to compose this notion of artistic agency.

**Keywords:** Art and the Public Sphere, artistic agency, art and politics, art in the urban space

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup> raizacavalcanti@gmail.com

Em artigo intitulado *Como se existisse a humanidade* a pesquisadora Marisa Flórido César reflete sobre o comum e sobre como a arte pode ainda representá-lo ou elaborá-lo sem cair em essencialismos. Isso porque, para a autora, o contexto epistemológico atual impele a pensar na dissolução do sujeito, entre outras formas de questionamento da ideia de totalidade, bastante cara à modernidade ocidental. Em suas palavras:

São as figuras de totalidade, unidade e universalidade sonhadas pelo ocidente e prometidas pela modernidade que se dissolvem: as categorias artísticas como unidades distintas, bem delimitadas e autônomas entre si e em relação com o mundo; o sujeito como unidade substancial e originária; a esfera pública iluminista e seus cidadãos fraternos; a comunidade universal do gosto e seus espectadores idealizados. Como a arte responderia a essas dissoluções? (CESAR, 2007, p.18)

Essa pergunta feita por Flórido é o cerne do que pretendo observar neste artigo, através da análise de como as práticas artísticas atuam, não apenas na esfera pública em que se realizam, mas no contexto mais amplo do campo da arte onde estão inseridas. A arte que elabora as dissoluções epistemológicas essencialistas, a exemplo da desconstrução da noção de sujeito, é também a arte que atua em uma esfera pública não mais idealizada em torno do consenso, mas permeada constantemente pelo conflito e pela abertura dos sentidos. E esta arte, neste artigo, está representada pelo trabalho *Arte Cemiterial*, do artista pernambucano Paulo Bruscky.

E a partir do conceito de agenciamento artístico<sup>1</sup>, gostaria de propor uma análise sociológica da ação de *Arte Cemiterial*, observando como este trabalho atua no interior de uma esfera pública ampliada, provocando ruídos no interior da mesma até os dias atuais. Por esfera pública ampliada entendo o espaço público não apenas como o lugar urbano onde a obra se realiza, mas envolvendo também a esfera do discurso político e do campo da arte. Desse modo, pretendo analisar a agência de *Arte Cemiterial* a partir da perspectiva de que este é um trabalho que acontece no espaço urbano da cidade do Recife, mas mobiliza sentidos políticos e estéticos que se referem tanto à esfera política mais ampla quanto ao campo da arte em que também se insere.

### **1.Arte e Esfera Pública Agonista: Chantal Mouffe, a ideia de prática artística e os agenciamentos artísticos**

Para iniciar a proposta de análise da ação realizada por *Arte Cemiterial* no interior da esfera pública em que se insere, é preciso esclarecer aqui o quê estamos entendendo por este termo. Neste ponto, é necessário falar um pouco sobre a teoria da autora Chantal Mouffe (2007) sobre a prática artística e sua relação com o que ela chama Esfera Pública Agonista.

Para Mouffe, as práticas artísticas críticas são as que impugnam o consenso dominante e realizam, assim, uma luta discursiva no social, questionando hegemonias e identidades estabilizadas, atuando, preferentemente, no seio da esfera pública. A arte, em confronto direto com o espaço público e a esfera pública, torna-se potenciadora de práticas que incidem na construção social desses espaços, jogando com os discursos dominantes nestes.

<sup>1</sup> O conceito de agenciamento artístico foi criado por mim em minha tese de doutorado intitulada *Agenciamentos Artísticos: uma análise sobre a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro*. A referida tese foi defendida no primeiro semestre de 2016.

Essa definição de Mouffe do que são as práticas artísticas críticas, no contexto da arte contemporânea, se conecta a uma ideia de democracia radical, em que o espaço público é considerado agonista, ou seja, como permeado pelo conflito e onde o consenso torna-se uma impossibilidade, e no qual as lutas discursivas podem fazer emergir novas identidades políticas, anteriormente soterradas pela hegemonia dominante. Em sua proposta agonista do espaço público,

(...) a arte crítica é a que fomenta o dissenso, a que torna visível o que o consenso dominante costuma obscurecer e apagar. Está constituída por uma diversidade de práticas artísticas encaminhadas a dar voz a todos os silenciados no marco da hegemonia existente. (MOUFFE, 2007, p.67)

Essa atuação crítica, para se realizar, necessita que os atores concebam o espaço público como agonisticamente constituído. Do contrário, as ações artísticas, em relação a seu público, tornam-se a de formação de consensos, mesmo que estes tentem ser críticos. Isso porque na democracia radical defendida por Mouffe, o objetivo não é a busca de consensos, mas o constante enfrentamento do conflito inerente à esfera pública.

Tendo a ideia de Mouffe em mente é que pensei o conceito de agenciamento artístico. Com esse conceito quero me referir às ações que os trabalhos artísticos realizam no interior do campo da arte e da esfera pública onde estão inseridos. Analisar os trabalhos a partir dessa noção é vê-los como protagonistas de uma ação discursiva e crítica que não se restringe ao discurso autoral, curatorial e museal que os definem e que podem vir a restringi-los. Se é verdade que sim, os discursos dos autores e das instituições onde os trabalhos circulam irão conformá-los e delimitá-los, também é verdade que os discursos que os próprios trabalhos estruturam e põem em evidência também seguem produzindo o conflito nessas trocas, inserindo outros sentidos no interior das instituições e dos campos onde estão situados.

Esta noção de agenciamentos artísticos foi formulada em minha tese de doutorado, intitulada *Agenciamentos Artísticos: uma análise sociológica sobre a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro* (Recife, 2016). A base central deste trabalho foram duas ideias fundamentais: a de campo da arte e a de conflito. O jogo que propus investigar foi o dos trabalhos artísticos e sua relação com as instituições, os agentes, os discursos e a lógica mercadológica que permeia o campo da arte e o possível agonismo que põem em evidência durante esse processo, resultando em seus *agenciamentos artísticos*. Para tanto, me propus o desafio teórico de trazer a teoria pós-marxista para um estudo da arte e mediá-la com a teoria do campo de Pierre Bourdieu (1996). Pensar, através de Chantal Mouffe, nas práticas artísticas como práticas discursivas agonísticas no interior de uma ordem de discurso hegemônica e, por outro lado, considerar a dimensão material e simbólica que permeia o campo da arte (como o define Bourdieu), implicou na realização de uma mediação teórica entre correntes que, aparentemente, não dialogam diretamente entre si - mas que, porém, são necessárias para a análise que propus. E essas duas matrizes teóricas foram mediadas pelo método de Análise de Discurso Crítica, conforme formulada por Norman Fairclough (2011). A partir do cruzamento das ideias de prática discursiva de Fairclough, com a de prática artística agonista de Mouffe e a noção de campo da

arte de Bourdieu se constituiu o conceito central deste trabalho, o de *agenciamento artístico*.

A formulação do conceito de agenciamento teve a tarefa de, no nível sociológico, responder teoricamente ao desafio de conceber os trabalhos artísticos como agentes, como centro e foco da ação artística, operando esteticamente os ruídos e a crítica e inserindo o conflito no seio do campo da arte. Longe de querer realizar um estudo em que a agência fosse transferida ao sujeito criador, leitor (intérprete) ou receptor, o objetivo da tese foi o de tomar os trabalhos artísticos em si mesmos como agentes, deslocando a noção de agência de sua relação com um sujeito racional cognoscente para ampliá-la para uma ideia de prática discursivo-simbólica-social que abarca um maior espectro de agentes. Desse modo, a proposta foi a de realizar uma análise em que os trabalhos não fossem vistos “de fora”, desde uma perspectiva sociológica que os incluíssem em um discurso teórico limitador, ou seja, que não considerasse os aspectos simbólicos, estéticos e discursivos do trabalho em sua constituição mesma, fazendo uma leitura externa e única destes sob um argumento sociológico geral. Com o conceito de agenciamento artístico, os trabalhos artísticos em suas dimensões materiais, simbólicas e discursivas foram incluídos na categoria de agentes e, como tal, analisados em sua constituição mesma para, daí, ampliar os efeitos produzidos por estes no campo artístico e no campo social geral. E a formulação desse conceito possibilitou a realização de uma espécie de teoria da ação artística que pode ser ampliada para além da tese em questão, embasando a análise de uma gama ampla de trabalhos artísticos em suas condições sociais de produção, suas constituições simbólico-estético-discursivas, suas dimensões históricas e suas ações nos contextos sociais, econômicos, artísticos e políticos em que se inserem. É a partir desta teoria do agenciamento artístico que pretendo analisar, neste artigo, a ação de *Arte Cemiterial*.

Porém, antes de analisar mais diretamente o agenciamento artístico no interior da esfera pública de *Arte Cemiterial*, é importante observar melhor a relação entre arte e espaço público. Desse modo, tem-se que, desde o renascimento, a presença da arte na cidade se relacionava com os monumentos e as afirmações nacionais, religiosas e políticas no espaço público. O monumento é, até hoje, um importante meio de ocupação política do espaço, marcando-o simbólicamente e historicamente e enfatizando determinada narrativa dominante<sup>2</sup>. O monumento, desse modo, estabelece uma relação direta e permanente com o lugar onde está situado, na medida em que o significa política e historicamente.

Com a emergência da arte moderna, a escultura foi desconectada dessa relação direta com o espaço, tornando-se móvel. Por outro lado, os desenvolvimentos urbanos posteriores passaram a levantar distintas questões em relação ao espaço público: novos modos de transitar, de ocupar e habitar emergiram. E as vanguardas artísticas, em sua crítica à arte autônoma e à sociedade burguesa, ao proporem a reconexão da arte com a vida, entendem que isso deve ser feito através da ocupação do espaço da cidade. As deambulações, proposições de mergulho afetivo na cidade, através da construção de mapas afetivos das ruas e das longas caminhadas sem destino, sur-

---

<sup>2</sup> Um Exemplo é o *Monumento Aos Bandeirantes*, situado em frente ao Parque Ibirapuera, São Paulo. Enfatizando a narrativa colonialista de dominação pelos bandeirantes, esse monumento tem sido questionado e alvo de ações críticas de manifestantes que discordam dessa narrativa.

realistas e dadaístas, foram ações que os situacionistas, a partir da década de 1950, retomaram. A crítica ao automatismo do espaço urbano, sua ordenação moderna, que tirava deste a dimensão da convivência e do simples deixar-se estar, depois se converte em crítica ao uso capitalista da cidade.

E a partir dos anos 1960, as ações neovanguardistas (a exemplo do grupo Fluxus, minimalismo, Arte Conceitual, entre outras) irão articular as ideias de ação no espaço público, tais como site-specific, arte ambiental e happening, inserindo esses conceitos no interior do que é compreendido e aceito como arte no campo (KRAUSS, 2002). A partir da retomada da noção de anti-arte e da rearticulação entre arte e vida elaborada pelas vanguardas dos anos 1920, como mencionado anteriormente, esses movimentos neovanguardistas ressignificam e ampliam os procedimentos artísticos de ação no espaço urbano, contribuindo para a posterior inserção institucional no campo artístico destes. A partir daí, a questão da arte urbana (ou intervenção) emerge no campo como uma prática reconhecida e aceita, passando a transitar entre o espaço da cidade e o espaço institucional da arte.



Fig. 1 - George Maciunas, *Fluxus Street Theatre* (1964) Foto: George Maciunas

Essa nova condição, considerada por muitos como de neutralização da crítica, é a que é problematizada por Mouffe quando a autora apresenta que a prática artística, em sua ação política de organizar o social, pode ser conformadora do mesmo ou crítica deste. O fato de estar aceita no campo como prática artística não é a única condição que determina se uma ação está totalmente neutralizada. A sua relação com o espaço ou a esfera pública, o seu agenciamento no interior do mesmo, ou seja, a articulação de discursos que realiza, são melhores indicadores de se uma prática artística é política, ou seja, é participante da conformação e estruturação de uma dada configuração social ou se contém o político e, assim, insere o dissenso e a contestação no social.

Essa dupla condição da arte é definida por Rosalyn Deutsche (1996), em ensaio onde são analisadas ações de arte pública nos anos 1980 em Nova York. Neste texto, a autora compara intervenções definidas como “nova arte pública” e ações de artistas como Kristoff Wodiscko, Hans Haacke e Louise Lawler. Baseada em autores como Henry Lefebvre, a autora investiga as relações capitalistas com o espaço urbano geradoras de revitalizações que promovem gentrificação, especulação imobiliária e o uso da arte nisso. Analisando projetos que se realizaram nos anos 1980, a autora analisa o papel da arte nesse processo de conformação de espaços economicamente especulados, “a nova arte pública”, confrontando-a com ações artísticas que revelam a constituição social, econômica e política do urbano.

Essa “nova arte pública”, emergida na década de 1980, segundo a autora, estava relacionada a uma retórica funcionalista e a uma política conservadora em relação à cultura, a qual emergiu com bastante força nessa década de expansão do discurso neoliberalista. Segundo a autora

(...) em contraste com uma concepção anterior de arte pública como ‘arte no espaço público’, a nova arte pública foi apregoada como ‘socialmente responsável’, site-specific e funcional porque ela auxiliava o desenho urbano e então contribuía para a beleza e utilidade destes novos espaços urbanos revitalizados. (DEUTSCHE, 1996, p.15)

Ou seja, seguindo um caminho similar a várias outras tendências artísticas capitalizadas pelo discurso neoconservador e economicista desse período, essa nova arte pública aparecia como um meio de promover a valorização do espaço urbano, controlada por grupos e forças conservadoras.

O contraponto a essa tendência, diz Deutsche, era a ação de artistas como Haacke e Louise Lawler, por exemplo. Segundo a autora,

Diferente da pintura da cidade expressionista, eles não pretendem transcender as condições sociais e urbanas. Ao contrário, eles chamam a atenção para essas condições. (...) eles empregam táticas espaciais desenvolvidas pela arte pós-moderna - especificidade do lugar, crítica institucional, críticas da representação - para revelar as relações sociais que constituem tanto a estética como o espaço urbano (DEUTSCHE, 1996, p.16)

Essa ação de crítica desveladora, que se inseria no interior do espaço público e institucional para se realizar, típica da tendência que ficou conhecida como Crítica Institucional<sup>3</sup>, aparece aqui citada como uma prática de relação entre arte e espaço público em que a dimensão ruptora – ou do político, como diria Mouffe – emerge. Não se trata mais de colaborar para conformar um espaço a serviço do uso capitalista e da especulação financeira, mas de desnaturalizar essa maneira de pensar e viver o espaço público, de evidenciar o que esse tipo de constituição social deixa escondido.

Apesar de se basear em Lefebvre e não Mouffe, a reflexão de Deutsche se aproxima muito do que esta última define como prática artística agonística. Isso porque

<sup>3</sup> A Crítica Institucional é um termo criado, segundo alguns autores, pelo crítico Benjamin Buchloh para definir uma série de práticas conceituais, realizadas a partir dos anos 1960, que realizavam processos críticos e desconstrutores no interior de instituições ou em relação à própria instituição-arte. Uma das obras mais conhecidas classificadas por este termo é o Museu de Arte Moderna de Marcel Broodthaers ou as obras de Haans Haacke (como por exemplo Moma Poll). A partir dos anos 1980, essa nomenclatura, antes apenas classificadora de um tipo de ação entendida em geral como arte conceitual, passou a significar práticas específicas de crítica às instituições, criando uma espécie de movimento de Crítica Institucional cujos expoentes mais conhecidos são Andrea Fraser, Fred Wilson, René Green, entre outros. (Cavalcanti, 2014)

Deutsche irá definir o que seria uma arte pública genuinamente responsável como aquela capaz de desapropriar o espaço de sua dominação pelo capitalismo e pelo poder de Estado. Para ela, na tradição da arte site-specific radical, a arte pública deve romper, mais do que assegurar, a aparente coerência destes novos espaços urbanos (DEUTSCHE, 1996).

Voltando-nos ao Brasil, mais especificamente, temos que já na década de 1930 o artista Flávio de Carvalho propunha experiências urbanas nas quais questões como a conformação realizada pelos costumes e tradições nas reações dos indivíduos eram postas em evidência no seio do espaço público. Em *Experiência n.2*, a qual o artista chamou de experiência de psicologia das multidões, Carvalho acompanhou uma procissão de Corpus Christi andando de costas para a imagem e usando um boné de veludo verde. Ameaçado de linchamento pela multidão que acompanhava o cortejo, teve que correr e esconder-se em uma lanchonete até ser escoltado pela polícia para delegacia. Já em 1956, em *Experiência n.3*, Carvalho propôs um novo traje para o homem contemporâneo dos trópicos, que seria composto por uma camiseta, saia, meia arrastão e sandálias de couro. O artista, então, caminhou pelas ruas do centro de São Paulo usando o seu traje a fim de detectar a reação do público à sua nova proposta.

Estas ações de Carvalho são consideradas como uma das primeiras intervenções urbanas brasileiras, conectando o país às ações vanguardistas europeias, surrealistas e dadaístas, de intervenção na cidade. Mas, segundo pondera o crítico Fernando Cochiaralle (2004), não é tão simples afirmar um pioneirismo deste artista em uma produção contemporânea nacional, visto que, segundo o autor, o próprio artista não considerava suas experiências como artísticas, nem as tomava como centro da sua produção, que continuou sendo a pintura. Tampouco essas experiências realizaram impactos diretos na produção de outros artistas da época, nem imediatamente posteriores, sendo retomada como influência artística apenas nos anos 1990. Segundo o autor: "Essas duas intervenções só começaram a ser incorporadas à gênese de nossa arte mais radical pelo discurso crítico dos anos 1990. Sua influência, portanto, é fenômeno retrospectivo, recentemente construído" (COCHIARALLE, 2004, p.68).

Posteriormente, já na década de 1960, a expansão das ações neoconcretistas para o ambiente, a reivindicação da participação do outro e de um espaço de crítica, tanto da instituição arte quanto do contexto histórico, social e político do Brasil, levaram à emergência de uma neovanguarda brasileira que abre caminho para a arte contemporânea do país. É o período da Nova Objetividade e da Nova Figuração, movimentos artísticos que abriram o cenário da arte brasileira para os objetos, os happenings, as instalações e a arte participativa. Nesse momento, os parangolés de Oiticica surgem, reivindicando a presença do outro marginal como centro da obra, autor e espectador privilegiado, evidenciando essa identidade pobre e favelada numa esfera pública que o invisibilizava.

E em finais da década de 1960, emerge, no Rio de Janeiro, uma geração que ficará conhecida pela forte combatividade política de suas ações, as quais, majoritariamente, aconteciam no espaço público ou estavam fortemente influenciados por ele. É a geração conhecida, após o crítico Fernando de Moraes assim a nomear, como a da arte de guerrilha, pelas ações contundentes, mas, ao mesmo tempo, fugazes e efêmeras, que realizavam. É quando Artur Barrio realiza suas *Situações*, Cildo Meireles

promove instalações e ações como *Inserções em Circuitos Ideológicos* e *Antonio Manuel* insere jornais falsos pra circular em *Clandestinas* (FREITAS, 2013). A crítica política e a referência ao contexto ditatorial marca o discurso dessas obras, situando-as quase sempre nessa leitura de guerrilha, ou seja, na dimensão do embate político direto. Essa dimensão é inegável nessas obras, mas as reiteradas leituras de pesquisadores, curadores, historiadores e críticos (especialmente estrangeiros) que enfatizavam esse aspecto acabaram por torná-las reféns de um sentido político que as categoriza em termos histórico da arte, incidindo em sua leitura posterior pelo campo da arte. Porém esses agenciamentos, para além da retórica política que os acompanha, incidiram em estruturas no interior do campo social e da arte, provocando ruídos não apenas no contexto político direto, mas também estéticos, artísticos e institucionais.

Um adendo a esse ponto é a consideração de que essa narrativa histórica (a da arte brasileira dos anos 1970 como ação política direta e combativa) desconsidera, ou não dá a devida ênfase, aos processos realizados em outros polos de produção artística nacional, a exemplo do que acontecia na cidade do Recife. No período dos anos 1960, artistas como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ypiranga Filho, Unhandeijara Lisboa, Sílvio Hansen, Jomard Muniz de Brito, entre outros, realizavam ações baseadas tanto no movimento tropicalista emergente no país (do qual Jomard foi um ativo participante, escrevendo seu manifesto), quanto na poesia visual, na intervenção urbana e na criação multimeios (na qual Bruscky aparece como agente mais destacado). Estando conectados em rede através da arte correio, formaram núcleos de diálogo e produção conjunta com outras partes do nordeste, incluindo Paraíba e Natal. O uso da palavra, da ironia e do conceito era uma marca forte dessas ações. E uma das ações mais conhecidas desse período foi a realizada por Paulo Bruscky, chamada *Arte Cemiterial*, a qual será analisada a partir de agora.

## 2.Arte Cemiterial: Paulo Bruscky e a cidade como suporte de produção

Na historiografia da arte brasileira, grande parte dos relatos quase sempre se refere ao processo iniciado pela semana de 22, passando pela emergência do concretismo, sua ampliação ao neoconcretismo e culminando na Nova Objetividade e Nova Figuração como processos formadores da arte contemporânea nacional (Arruda, 1997; Mari, 2001, 2012; Souza, 2006; Ridenti, 2003; Freitas, 2007; Costa, 2006; Duarte, 1998). Essa maneira de narrar a formação do campo da arte contemporânea brasileiro obscurece o que aconteceu em outras capitais do país, como no caso do Recife.

No contexto brasileiro, Recife possuiu, por vários momentos, destaque pela sua produção cultural. No início do século XX, nomes como o do pintor Vicente do Rêgo Monteiro e Cícero Dias, ambos recifenses, foram reconhecidos internacional e nacionalmente (um pouco menos) por suas produções. A obra de Cícero Dias é classificada por críticos e historiadores como oscilando entre um pré-cubismo (como afirma Ronaldo Brito<sup>4</sup>) ou sendo uma experimentação que se utiliza de algumas referências cubistas pra construir uma imagem pictórica própria, quase nonsense, em que a cultura do açúcar e suas contradições eram bastante evocadas. A referência constante

4 BRITO, Ronaldo (1999). *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte.



de grupos como a Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948), e o Atelier Coletivo (1952). Esses dois grupos tinham como objetivo formar e fomentar a produção artística engajada, reunindo em torno de si importantes artistas do período e chegando a tornar-se a tendência hegemônica da arte na cidade, influenciando bastante o imaginário artístico local.

O cenário recifense ficou tão impregnado com a questão social na arte que, segundo depoimento do artista José Cláudio (ex-integrante do *Atelier Coletivo*), mesmo aqueles que eram mais simpáticos à tendência reflexiva do modernismo (mais voltada ao abstracionismo) não ousavam pintar outro assunto que não fossem as figuras do povo, trabalhadores, camponeses, feirantes, vaqueiros, crianças pobres, entre outros (AMARAL, 1984). E essa preocupação presente desde Cícero Dias e os primeiros modernistas pernambucanos, a partir de finais da década de 1940 e início da de 1950 é apropriada por Abelardo da Hora e outros artistas a partir do ponto de vista do questionamento social e o desejo de educação das massas através da arte. E em 1962, o governo de Miguel Arraes reuniu artistas e intelectuais da cidade para criar os Movimentos de Cultura Popular, mais conhecidos como MCPs.

Os MCPs marcaram a história do engajamento social através da cultura, inspirando a criação de outros centros parecidos pelo Brasil, que ficaram conhecidos como Centros de Cultura Popular (CPC). Nestes, intelectuais como Paulo Freire, artistas como Abelardo da Hora, realizavam ações como oficinas, cursos, exposições, apresentações teatrais, edições de livros e produção de cartilhas com o fim de educar para a emancipação e politizar as massas para a luta social. A função pedagógica da arte aqui era destacada, colocando-a a serviço da mobilização.

Porém, em 1964, com a emergência da ditadura, os MCPs foram desarticulados e muitos dos seus criadores e participantes foram exilados. Nesse momento, o regime recrudescera, por um lado, e a produção artística, por outro lado, se diversificou, passando a elaborar elementos experimentais conectados com discursos artísticos emergentes no campo da arte mundial, a exemplo do conceitualismo. Desse modo, a partir dos anos 1970, a cidade ficou dividida entre uma produção modernista de cunho regionalista, associada aos movimentos populares de esquerda na cultura, e o diálogo com uma produção conceitual que tomava forma nas ações performáticas e de poesia visual de um grupo de artistas. Daniel Santiago, Paulo Bruscky, Ypiranga Filho, Jomard Muniz de Brito, Sílvio Hansen, foram artistas que realizaram, na cidade, um importante movimento de poesia visual. Também realizavam performances, vídeos, intervenções poéticas nos jornais e na cidade e produziam trabalhos em suportes os mais variados, a exemplo das ações de xeroarte e xeroperformances (usando máquina xerox), fax arte (transmissão em tempo real através do uso do fax), experimentações com som e com máquinas, como as experimentações com a radiografia e o eletroencefalograma de Paulo Bruscky. Este último, aliás, foi um dos primeiros (e talvez único) brasileiros a fazer parte da rede artística mundial Fluxus, impulsionando a produção de arte-correio da cidade (hoje mundialmente conhecida).

Esse preâmbulo bastante resumido e limitado é necessário para situar a produção de Paulo Bruscky dentro de um contexto de efervescência e movimentação cultural mais particular. Ao passo que o campo da arte do Recife, em sua constitui-

ção, obviamente dialogou (e ainda dialoga) com o que se produzia no resto do país e também do mundo, possuía, por outro lado, algumas dinâmicas próprias que necessitam ser elucidadas para uma compreensão mais justa do mesmo. Contextos de ação e influências diversas marcam a produção da geração da qual emerge Bruscky: desde a multiplicidade da produção de Vicente do Rêgo Monteiro, passando pela força das artes gráficas, evidenciada nos anos 1950 pela editora *O Gráfico Amador*, comandada na época por Aluísio Magalhães e Gastão de Holanda. Tudo isso junto a uma crítica que ia desde o contexto político geral de ditadura, passando pela crítica corrosiva a uma ideia de pernambucanidade forjada por intelectuais, políticos e artistas defensores do regionalismo, chegando a uma consciência política da desigualdade e injustiça social. (DINIZ, 2014)

Considerar esse contexto, ao iniciar a análise de ações de Bruscky, tem a função de desenhar os contornos de um campo da arte onde o artista opera, e a sua inter-relação com o campo social mais amplo. Esse contexto informa de maneira bastante evidente o discurso do artista sobre sua obra e também sua autorrepresentação, além dos discursos criados pelos curadores para definir e classificar sua produção.

E um dos termos mais encontrados em textos curatoriais e no texto do próprio artista para classificar sua produção é o conceito de multiplicidade. O uso de distintas mídias, a fluidez da ação, a palavra como presença constante, são algumas das características evidenciadas por estudiosos da obra deste artista e por ele mesmo também. Na análise dos textos sobre sua produção, é interessante notar a presença forte do auto-discurso de Bruscky, indicando que o artista, ele mesmo, ao elaborar conceitos sobre o que faz, informa outros textos no seio da cadeia intertextual da arte contemporânea.

Outro elemento bastante presente nos discursos do artista e sobre ele é a questão da intervenção urbana. A relação com a cidade do Recife, lugar onde nasceu e vive, é um elemento bastante evocado em suas falas. No trecho de uma entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro (2011), o artista afirma:

Recife sempre foi tradicionalista, açucareira, de famílias tradicionais. Mas é Recife e eu amo a minha cidade! É uma cidade que geograficamente, inclusive, pode ser trabalhada como suporte; ela tem uma geografia fantástica para intervenções urbanas como os rios, as pontes, as praias, os arrecifes. A geografia de Recife sempre me impressionou. (BRUSCKY, apud Ribeiro, 2011, p.17)

Nesse trecho da fala de Bruscky, é possível identificar elementos relacionados ao contexto artístico-social da época em que inicia sua atividade artística, a exemplo do posicionamento crítico em relação a uma identidade regional relacionada à cultura do açúcar e dos engenhos, criada e reafirmada tanto pelos modernismos locais, quanto por escritos de intelectuais como Gilberto Freyre. O termo tradicionalista, depois reiterado em tradicionais, aparece, junto com açucareira, relacionando as noções de tradição e açúcar que participam do discurso identitário definidor do que é ser pernambucano. E ao iniciar o seguinte turno com "mas", evidencia o não envolvimento pessoal com o que afirma tradicional, colocando a sua identificação em "eu amo a minha cidade" após esse outro termo.

E outro aspecto importante é que esse amor, o seu sentimento positivo em

relação ao lugar geográfico onde está situado, se relaciona a uma vontade de ação sobre o objeto do amor. E o termo suporte, que no interior do discurso artístico contemporâneo significa o meio ou a mídia pela qual um trabalho é realizado, é aqui referido para falar da cidade. A cidade como suporte da intervenção urbana, descrita a partir das possibilidades de ação que promove, seja nos rios, nas pontes, nas praias ou nos arrecifes.

Dentro desse trecho, temos já uma parte importante de como o artista representa sua relação da arte com o espaço público e como esta representação está permeada por sentidos simbólicos e históricos mais amplos, que se referem ao nível social. E a cidade foi usada várias vezes pelo artista em ações solo ou em dupla com Daniel Santiago, em experimentos expositivos e happenings os mais variados.



Fig. 3 - Paulo Bruscky, *Arte Cemiterial* (1971) Foto: Acervo Paulo Bruscky

Uma destas ações foi a realização da mostra de *Arte Cemiterial*, realizada na Empresa de Turismo de Pernambuco (EMPETUR), em 1971. A ação consistia da realização de uma exposição, organizada por Bruscky, para a qual vários artistas e poetas foram convidados a criar ações e objetos. Todos os elementos na mostra se relacionavam ao absurdo ou à morte e o próprio Bruscky chegou ao evento dentro de um carro funerário carregando um caixão. Em depoimento à pesquisadora, o artista relembra a ação:

Foi fechado na noite da abertura pelo exército. Eu fui censurado, né? Foram fechados.. no dia seguinte.. eu nunca tive medo, um dia eu vou ter que morrer, a antecipação por uma causa justa... não tinha medo, eu nunca tive medo da morte também.. quem enfrentou a ditadura.. quem enfrentou o exército não tem medo de nada.. e no outro dia eu convoquei os amigos, fiz um caixão pequeno, saí defrente da galeria fechada... no dia seguinte e fiz um enterro naquela época na rua da Aurora, ali na ponte Princesa Isabel, você entrava assim e até a margem do rio tinha uma areia.. eu fiz um enterro..um enterro simbólico da censura, da ditadura.. com poucos amigos, porque você só sabe os amigos que você tem... no período da ditadura foi quando eu vi os amigos que eu tinha. (...) Ela aconteceu na EMPETUR, na Empresa de Turismo de Pernambuco e foi fechada na noite

de abertura. Tinha de tudo, não era só o caixão. Tinha uma cama.. eu tenho esse filme. Um deles, o outro eu perdi na cheia, esse eu recuperei.. onde as pessoas se deitavam, entendeu? Tinha um trabalho que começava na rua, umas setas, tinha uma escada, tinha umas pernas de cera, de ex-votos, tinha um trabalho com uma luz vermelha com colagens sobre o movimento estudantil que eu fiz parte e tinha um trabalho de Tarcísio Pereira que era no centro dessa caixa que eles destruíram que é a grande marcha... (depoimento de Paulo Bruscky à pesquisadora em 12 de março de 2015)

Este trecho da memória do artista, carregado de referências à morte e ao exército, amplia o símbolo “morte” existente no texto-arte de *Arte Cemiterial*. Isso porque, em suas memórias, o artista reforça o contexto social de ditadura militar da época, recrudescido após a instituição do Ato Institucional 5, o qual fechou o congresso e ampliou a violência policial sobre a população civil. Na parte:

(...) Foi fechado na noite da abertura pelo exército. Eu fui censurado, né? Foram fechados.. no dia seguinte.. eu nunca tive medo, um dia eu vou ter que morrer, a antecipação por uma causa justa... não tinha medo, eu nunca tive medo da morte também.. quem enfrentou a ditadura.. quem enfrentou o exército não tem medo de nada (...) (depoimento de Paulo Bruscky à pesquisadora em 12 de março de 2015)

Temos aqui que o destaque está nas afirmações categóricas que faz de sua subjetividade combativa, do não ter medo. O termo “enfrentar”, conjugado em primeira pessoa do passado, reforça a dimensão de combate afirmada pelo artista em sua autorrepresentação. Considerando isso, a construção *identitária* que realiza o artista é importante e revela seu posicionamento político de enfrentamento, o qual compõe o discurso que participa da constituição de *Arte Cemiterial*. Esse ethos subversivo é aqui assumido de maneira evidente e serve para dar sentido aos trabalhos e ações também.

Pensada inicialmente como exposição, *Arte Cemiterial* acaba tornando-se um *happening*, uma ação entre protesto e intervenção urbana, quando o artista simula um enterro. Ao relatar o fechamento da mostra pelo exército, o artista formula como a ação foi transformada:

(...) e no outro dia eu convoquei os amigos, fiz um caixão pequeno, saí defronte da galeria fechada... no dia seguinte e fiz um enterro naquela época na rua da Aurora, ali na ponte Princesa Isabel, você entrava assim e até a margem do rio tinha uma areia.. eu fiz um enterro..um enterro simbólico da censura, da ditadura (...) (depoimento de Paulo Bruscky à pesquisadora em 12 de março de 2015)

Aqui, novamente, o termo ditadura reaparece, dando sentido ao texto arte de *Arte Cemiterial*. A ação foi ampliada e, de uma mostra inusitada no interior de uma estrutura institucional, a sede da EMPETUR, passou para uma intervenção urbana contestatória.

O agenciamento realizado por essa obra parece ficar claro após a reação do exército e sua preocupação em fechar a mostra. Se fosse só exposição, haveria promovido uma provocação no interior das estruturas dominadas pela ditadura militar da época. Mas ao tornar-se performance, esse agenciamento expande seu alcance para o espaço urbano, evidenciando ainda mais o ruído causado por ele na esfera

pública. Enquanto exposição, já era uma espécie de afronta. Invadia uma instituição municipal com obras absurdas e irônicas, provocando o espectador (e as vezes até enfurecendo-o). Instituição esta que era voltada para o patrocínio do turismo da cidade, ou seja, de sua imagem – que, se supõe, deveria ser uma boa imagem a fim de atrair visitantes. E essa instituição é tomada pela ironia e iconoclastia, não só dos trabalhos da mostra, mas da sua organização mesma, a exemplo do coquetel que foi servido na abertura, chamado de “batida de sangue de vampiro”. Também havia uma mesa em que capim era servido em pires aos visitantes, ao lado de um cartaz que dizia “sirvam-se”.

O tom provocativo e irônico da mostra chamou a atenção do suplemento cultural do Diário de Pernambuco da época. Comentando o inusitado coquetel servido na abertura da mostra, o autor (que é desconhecido) escreve: “Numa mesa, uns pires cheios de capim. E um cartaz que dizia o seguinte: “sirvam-se”. E um dos presentes escreveu no cartaz: “Todos nós já jantamos. Mas sobrou o suficiente pra você, meu caro pintor.” (Diário de Pernambuco, Recife, out.1971). O destaque dado no trecho à resposta do suposto visitante revela o posicionamento do jornal em relação ao trabalho. A representação direta do discurso de um suposto visitante, o qual não é identificado pelo jornal, revela uma evidente apropriação dessa fala para afirmar sua posição ideológica, claramente contrária ao artista e à ação. A tentativa de reverter a ironia do trabalho, imputando uma noção de considerar todos os visitantes como supostos estúpidos para o próprio artista, revela um posicionamento ideológico conservador do jornal, reativo à ação.

E essa reação contrária fica ainda mais evidente quando, no parágrafo final, ao relatar o que deveria ser o fechamento da mostra pelo exército, o autor do texto acaba por revelar sua opinião de maneira mais direta. No trecho:

O caixão de defunto que estava lá, num canto, sendo muito admirado pelos olhares curiosos, foi retirado. E os que vieram só pra olhar, também foram saindo de mansinho. Ficou só o desenhista-pintor. Já fora do local da exposição, ele comentava agitado: retiro a mostra segunda-feira. O que foi feito, para a felicidade de todos que desejam pensar mais na vida que na morte. (Exposição falava de morte, mas todos estavam pensando na vida. *Diário de Pernambuco*, Recife, 17 out. 1971, suplemento cultural, p.03)

Nesse trecho, outro agenciamento importante de *Arte Cemiterial* se dá através da provocação ao jornal que acaba revelando o seu posicionamento ideológico e político, além de conservador, favorável ao regime militar da época. Isso se torna evidente não a partir do que revela esse trecho, mas principalmente do que ele esconde. A cena relatada de pessoas saindo “de mansinho”, ou seja, discretamente, a fim de não serem notadas, além da notícia de retirada do caixão, não revela o fato de que o exército foi ao local fechar a mostra. Ao afirmar que o caixão “foi retirado” usando a voz passiva, o trecho omite o autor da ação e, conseqüentemente, não revela o ato de censura realizado pela polícia do exército naquele momento. Outro fato interessante é a representação direta, sem usar aspas, da afirmação do artista sobre a retirada da mostra na segunda-feira. E, na frase seguinte, essa fala é confirmada e comemorada pelo autor do texto como um alívio “o que foi feito, para a felicidade de todos que desejam pensar mais na vida que na morte”. Esse trecho evidencia bastante um alinhamento ao pensamento conservador da época. Além disso, a tentativa do

jornal de universalizar sua opinião individual, “ao afirmar para a felicidade de todos que desejam” também é ideológica no sentido de promover uma suposta união de pensamento em torno do que é considerado correto e aceitável.

Dentro desse contexto, ao seguir para a rua e realizar um cortejo de enterro da exposição que acaba na Ponte Princesa Isabel, na rua da Aurora (na área central da cidade do Recife), *Arte Cemiterial* continua provocando e desestabilizando a conformatividade que se tentava inserir no seio do social recifense da época. Além da ilegalidade da ação (eram proibidos ajuntamentos em locais públicos pela ditadura), o artista ainda provoca os sentidos de permitido e proibido ao enterrar um caixão vazio na lama do rio. O que pode e o que não pode no espaço público? Quem está determinando essas leis e interdições? Se o simples fato de andar em grupo e enterrar algo numa área pública se tornava ilegal, realizar essa ação e testar os limites da proibição era um desafio à arbitrariedade da lei e, também, era a contestação da legalidade da ação de repressão baseada na mesma.

Nesse ponto, é importante destacar a aproximação de Bruscky com artistas do mesmo período, como Artur Barrio, por exemplo. Assim como Bruscky, Barrio também realizou processos de intervenção urbana onde a cidade, o espaço urbano em sua composição histórica, discursiva e política, se tornou a matéria de elaboração estética e política da ação artística. E a estas experiências poéticas que se situam no limite entre a performance, a intervenção urbana, o happening e a poesia, Barrio em geral as nomeava como *Situações* e elas são inúmeras, diversas em suas formas e ações realizadas. A mais conhecida delas, a *Situação T/T,1* (1970) se tornará um dos marcos definidores da obra de Barrio, sendo bastante citada, nomeada e estudada posteriormente.

Esse trabalho, mais conhecido como *Trouxas*, foi um ato em três partes, realizado no espaço urbano de Belo Horizonte, mais especificamente no Rio Arrudas, que corta o Parque Municipal de Belo Horizonte. Em seu primeiro ato, se tratou da preparação de quatorze trouxas de tecido branco contendo sangue, pedaços de carne, ossos, rejeitos diversos e amarradas com uma corda. O segundo ato foi o lançamento destas trouxas no Rio Arrudas, próximo ao Parque Municipal de Belo Horizonte, e a observação das consequências dessa ação: pessoas se aproximavam assustadas, pensando tratar-se de corpos, a polícia e o corpo de bombeiros foram acionados. Na terceira e última parte desta Situação, Barrio espalhou papel higiênico no mesmo local onde estavam as trouxas, enquanto era fotografado por César Carneiro.

A repercussão das trouxas ensanguentadas, em grande parte, se deu porque a sua semelhança com corpos disformes, talvez mutilados, provavelmente decompostos, provocou uma grande reação no seio do espaço público onde foram colocadas, levando até a presença da polícia no local. E no interior de um contexto fortemente repressivo, a aparente violência das trouxas, sua disformidade, seu cheiro fétido, realizava uma contundente crítica à violência real dos assassinatos realizados pelo regime ditatorial e o descarte de corpos como dejetos anônimos. A partir da realização de uma ironia profunda, Barrio reivindica, ao mesmo tempo, o precário e o abjeto como centro de uma crítica que era tanto artística - e principalmente artística ao contestar o elitismo do campo da arte -, mas também uma crítica à precariedade dos corpos humanos em contextos de subalternidade e violência policial, urbana e social.

E essa potência irônica observada na obra de Barrio, também aparece em Bruscky e Arte Cemiterial. Nesse trabalho, além do ato performático do enterro do caixão, houve também a distribuição de convites para a performance. E o tom irônico revelado no texto do convite para o enterro da exposição, revela, novamente, o posicionamento subversivo assumido pelo artista (e presente na representação do seu ethos). Reproduzindo os populares santinhos, memoriais feitos pelas famílias das pessoas falecidas, geralmente utilizando uma imagem de Jesus Cristo como capa, o texto do convite para o enterro dizia:

A família Bruscky convida para o enterro da exposição do seu querido filho, primo, irmão, neto e amigo, Paulo Bruscky, a realizar-se no dia 16/10/1971. O féretro sairá da Galeria da Empetur, Avenida Conde da Boa Vista, 765, em direção ao aterro da rua da Aurora, onde será sepultado as 10h. (BRUSCKY, 1971).

O interessante desse convite é a ironia com convenções sociais relativas à morte, reproduzindo fielmente um santinho, além do jogo irônico dos termos. Importante destacar que o santinho anuncia a morte da exposição e não a do artista. Mas a confusão provocada pelo modo como o texto é constituído acaba sem deixar claro a quem se está enterrando. A ironia do convite, que reproduz o estilo de texto usado na produção desses santinhos, atinge sua eficácia ideológica quando provoca essa confusão no leitor.

Além disso, essa estratégia de reproduzir um estilo de texto tradicional, insere a crítica à censura da mostra na esfera da linguagem tradicional e popular, na dimensão social mais ampla. Usar termos tradicionais também é uma referência de crítica ao tradicionalismo recifense da época, veementemente combatido por ele e demais artistas de sua geração. Aqui, nos termos de Mouffe, o artista articula discursos na produção de uma luta discursiva que insere o ruído na hegemonia social. Usar o próprio texto hegemônico para subvertê-lo é uma ação de luta discursiva que insere sentidos deixados de fora pela hegemonia dominante.

De maneira semelhante ao *détournement*<sup>5</sup> situacionista, Bruscky realiza, com a produção do santinho, a produção de uma paródia social e artística que leva ao questionamento tanto da dimensão dos costumes sociais relacionados à morte, quanto da arte enquanto procedimento que se relaciona a uma dimensão estética superior, ou diferenciada, daquela relacionada ao popular. O santinho “feio”, kitsch, feito em papel de baixa qualidade, contendo a impressão de uma imagem de Jesus Cristo em cores vibrantes, é uma apropriação direta daquele distribuído nas igrejas, e reproduz sua banalidade estética e objetual. Porém, a paródia de Bruscky o retira do circuito de circulação social corrente e esse objeto, primeiramente, deixa sua condição de banalidade na medida em que se insere no circuito dos objetos artísticos. O objeto apropriado passa, então, à condição de novo objeto significante na medida em que agora é lido e visto como artístico.

---

5 O *détournement* pode ser definido como o procedimento artístico surrealista, o modo surrealista de atuar artística e politicamente, especialmente em ações no espaço urbano, em que o desvio, seja dos sentidos comuns, seja dos discursos, seja das regras e normas sociais é o centro. Segundo Guy Debord e Gil Wolman, artistas que escreveram o *Guia para um possível usuário do Détournement* (1956), o *détournement* deveria ser uma prática de apropriação paródica de signos e símbolos culturais, de maneira a retirá-los de sua condição hegemônica – seja uma hegemonia dos sentidos ou uma hegemonia dos discursos no interior da esfera pública. Debord chama a atenção para a facilidade com que a publicidade realiza essa operação e reivindica que esta seja utilizada como meio de realizar tanto uma crítica social como uma crítica da arte, nos moldes da anti-arte. A apropriação, a paródia, a ressignificação, são características do *détournement*.

Em resumo, o santinho de Bruscky é um objeto artístico de crítica da arte e da dimensão social que o significa, mas também é um objeto que adquire novo valor ao ser transmitido a um novo regime de circulação. Mas este santinho, ao parecer-se demasiado com o objeto banal que o deu origem e reproduzir tal qual sua estrutura, torna-se um objeto artístico ambíguo, em que suas leituras e sentidos são sempre passíveis de provocar confusão e desentendimento.

E esse desentendimento é, talvez, o agenciamento mais interessante que *Arte Cemiterial* segue realizando, ou seja, o desvelamento de uma dimensão inescapável de sentido que opera, revelado através das distintas narrativas, as vezes contraditórias, que são feitas sobre ele. Nos textos de pesquisadores e curadores que escrevem sobre esta ação, a relação entre a mostra e a performance aparece relatada de formas diferentes da descrição feita pelo próprio artista. Em alguns destes relatos, a situação da performance e da exposição são indiferenciados, revelando a tentativa de realizar uma compreensão de *Arte Cemiterial* posterior, tornando-a historicamente classificável. No relato da autora Cristina Freire (2006), por exemplo:

É certo que a rua se destaca nos projetos de Bruscky, em todas as suas dimensões e funções pelas ruas de Recife: informativa, simbólica e lúdica. Essas funções misturam-se sobretudo na década de 1970, que se inicia com a exposição/performance *Arte Cemiterial*. Nesse projeto, o artista organiza seu próprio enterro, e o trajeto do féretro pelas ruas de Recife termina na Galeria da Empetur. A ideia do enterro remete simbolicamente ao luto em que vivia a população brasileira com a restrição de seus direitos civis numa sociedade ditatorial. Os convites, na forma dos populares santinhos de oração, provocavam o moralismo vigente. Não por acaso, a exposição foi fechada pela Polícia Federal, no mesmo dia de sua abertura, e o artista, levado a prestar esclarecimentos. (FREIRE, 2006:93)

Esse texto, de estilo acadêmico, realiza um relato histórico da ação, situando-a no interior de um contexto social e histórico. Comparando esse trecho com o depoimento do artista e recortes de jornal da época da realização do trabalho, percebe-se que há contradição em algumas das informações relatadas, a exemplo do trajeto seguido pelo cortejo. No relato do artista e no convite para a ação, a Galeria da EMPETUR é o ponto de partida, passando a ser ponto de chegada no texto de Cristina Freire. Além disso, a informação sobre o enterro, que no convite é a de enterro da exposição, é relatada como enterro do artista, o que revela a potência da ironia contida no santinho, provocadora de confusões no leitor. A autora também não deixa claro os dois momentos que compõem *Arte Cemiterial*: a exposição, sua censura e a posterior ação urbana de enterro. O relato indiferencia esses momentos, reordenando-os dentro de uma classificação histórica.

Em outro texto, dessa vez de estilo mais curatorial, de autoria da curadora Cristiana Tejo (2009), a ação aparece assim relatada:

Em *Arte Cemiterial* (1971), temos novamente um duplo. O artista elabora uma performance do seu enterro. Todos os detalhes são levados em consideração: o convite-santinho utiliza o vocabulário e o formato dos convites de missa de sétimo-dia (o que levou a muitos a não lerem o que estava verdadeiramente escrito: “A família Bruscky convida para o enterro da exposição de seu querido filho”), o caixão e todos os rituais funerários são seguidos à risca. Bruscky vai na frente do cortejo, que ganha as ruas do Recife a caminho da galeria da Empetur. Quem

está enterrado? Seria o cidadão, o artista ou o homem? O ato é uma clara alusão a um sentimento generalizado de luto vivido pela sociedade brasileira. A exposição acaba sendo fechada pela Polícia Federal e Paulo Bruscky acaba sendo levado para prestar depoimento. (TEJO, 2009:31)

Nesse trecho pode-se observar, em primeiro lugar, o conceito de cadeia intertextual criado por Norman Fairclough (2001)<sup>6</sup> operando, na medida em que os sentidos de textos anteriores são reatualizados em novos textos, criando cadeias discursivas, neste caso, sobre a interpretação de *Arte Cemiterial* (que acabam participando também da constituição do seu texto-arte). Nesses dois textos, vemos que é inserido na obra um sentido de representação do luto que estaria sendo vivido pela sociedade sob o julgo da ditadura militar. Essa leitura participa da constituição tanto da obra como crítica à ditadura, quanto do artista como subversivo, replicando o ethos representado pelo artista em sua autorrepresentação. E a replicação dessa leitura em dois textos, reforça esse sentido e passa a circulá-lo como oficial no interior do campo da arte, criando espaços de significação para o mesmo em seu interior.

Outro dado interessante, é que a autora replica a informação de que o artista realiza a performance do seu enterro, apesar de chamar a atenção para o fato de que a ironia contida no convite pode provocar confusão em seu leitor. Também replica a informação de que o trajeto do cortejo se deu em direção à galeria, não saindo dela.

Esses dois exemplos citados, longe de querer desqualificar as autoras ou a narrativa construída em torno do trabalho, pretende revelar a dimensão de inapreensibilidade do mesmo. Sendo um trabalho possível de ser retomado apenas através do relato do seu autor e dos registros documentais<sup>7</sup> que deixou, provoca a existência de distintos relatos e narrativas a seu respeito. E essas narrativas, ao encontrarem-se com as do artista e a dos documentos deixados por *Arte Cemiterial*, seguem entrando em conflito, deixando uma incerteza da veracidade de todas as elas. Quem está certo? O artista? A pesquisadora? A curadora? Ninguém sabe. Aliás, a pergunta mais precisa que *Arte Cemiterial* provoca é a de se existe o verdadeiro (ou absoluto, ou correto).

Um agenciamento que questiona legitimidades e essencialismos, coloca em questão até mesmo a natureza do documento, do depoimento e de outras ferramentas utilizadas pelos pesquisadores (sejam sociólogos, historiadores, antropólogos) como válida, demonstrando até onde pode chegar a arbitrariedade destes. Como consequência disto, a própria formulação de estudos e teorias sobre ações como esta é colocada também no limite da validade, já que a ação de *Arte Cemiterial* também deixa entrever como a construção de discursos e classificações sobre a arte são arbitrárias, limitadas e passíveis de encobrir ou esquecer fatos enquanto supervaloriza outros. A validade do discurso e da enunciação do mesmo, posta em questão aqui, é um potente agenciamento que reverbera no interior do mundo

---

6 O conceito a que me refiro neste trecho é a noção de Cadeia Intertextual criada por Norman Fairclough (2001) que, na análise de discurso, se refere à replicação de um discurso em outros, formando uma cadeia. Por exemplo, o discurso do trabalho artístico entra em uma cadeia de outros discursos quando gera discursos curatoriais.

7 Registros fotográficos de *Arte Cemiterial* estão presentes em livros de artistas produzidas por Paulo Bruscky (formato artístico recorrente em Bruscky). (Jarentchuk, 2014)

científico, nas epistemologias de pesquisa científicas tanto históricas como sociológicas, chegando até a formulação mesma desta narrativa aqui elaborada.

Finalmente, voltando à pergunta feita por Marisa Flório a qual citamos no início deste texto, "Como a arte responderia a essas dissoluções?", temos que agenciamentos artísticos como o de *Arte Cemiterial* são uma das possíveis respostas. A agência de contestação de legitimidade que realiza no interior não só do espaço público, mas também da esfera social mais ampla e do campo da arte, é uma dessas formas de atuação crítica que contesta essencialismos e evidencia o que os discursos naturalizantes e hegemônicos da esfera pública não revelam. É uma ação que reivindica o comum através da participação crítica que insere o conflito em uma esfera pública dominada por um discurso hegemônico repressor.

Sendo assim, segundo ainda a teoria da democracia agonística de Chantal Mouffe, *Arte Cemiterial* pode ser lida como uma prática artística que atua para desenterrar sentidos soterrados pela hegemonia presente na esfera pública (e no espaço público), contribuindo para constituir uma luta agonística no seio desta. O enterro da exposição torna-se, assim, o nascimento de novos sujeitos-artista e sujeitos-espectadores que darão formas a novas reivindicações e disputas no interior tanto do campo artístico quanto do campo social mais amplo. A performance realizada por *Arte Cemiterial* no espaço público onde foi realizada e, posteriormente, na esfera pública da discussão política e social, ativou sentidos que permaneciam soterrados ou silenciados, e instituiu uma luta discursiva que permaneceu em ação até mesmo depois do ato artístico haver terminado. E essa existência continuada no tempo de *Arte Cemiterial*, então, é um importante dado sobre a imortalidade da agência da arte, sempre renovada e ressuscitada a cada nova relação, discurso e apresentação que dela se faz. É um agenciamento artístico que seguirá atuando cada vez que for dado a existir no interior do campo da arte.

## Referências

AMARAL, Aracy (1984). *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento (1997). MetrÓpole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 9(2): 39-52, outubro de 1997.

BRITO, Ronaldo (1999). *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte.

BOURDIEU, Pierre (1996). *Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

CAVALCANTI, Raíza Ribeiro (2014). *Crítica Institucional à brasileira: a relação entre artistas e instituições nos idos dos anos 1960/1970 no Brasil - o caso fiat-lux*. Revista de História del Arte y Cultura Visual, Caiana, n.5, p.44-58.

CAVALCANTI, Raíza Ribeiro (2016). *Agenciamentos Artísticos: uma análise sociológica sobre a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro*. 350f. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco.

CESAR, Marisa Flório (2007). *Como se existisse a humanidade*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, n. 15, 2007, p. 17-25.

COCHIARALLE, Fernando (2004). *A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas*. Revista Arte e Ensaios, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

COSTA, Cacilda Teixeira (2006). *Arte no Brasil 1950-200: Movimentos e Meios*. São Paulo: Alameda.

DEUSTCH, Rosalyn (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Londres: The MIT Press.

DUARTE, Paulo Sérgio (1998). *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais.

Exposição falava de morte, mas todos estavam pensando na vida. *Diário de Pernambuco*, Recife, 17 out. 1971, suplemento cultural, p.03-04.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. 2007. 362f. Tese (Doutorado em História da Arte), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná, 2007.

DINIZ, Clarissa (org). *Pernambuco Experimental*. Rio de Janeiro [s.n], 2014, 250 p. Catálogo de exposição, 10 de dezembro de 2013 a 30 de março de 2014, Museu de Arte do Rio de Janeiro.

FAIRCLOUGH, Norman (2011). *Discurso e Mudança Social*. Brasília: UnB.

FREIRE, Cristina (2006). *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

JAREMTCHUK, Daria (2014). *Paulo Bruscky em Movimento*. São Paulo [s.n], 2014, p.21.

KRAUSS, Rosalind (2002). *Pasajes de la Escultura Moderna*. Ediciones Akal, Madrid.

MOUFFE, Chantal (2007). *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística*. Espanha: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

MARI, Marcelo (2012). Frederico Moraes e a Crise da Vanguarda no Brasil. In: *Encontro de História da Arte*, 8., 2012, São Paulo, Atas... São Paulo: Universidade de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2012, p. 424-431.

RIBEIRO, Andrés Marília & SILVA, Fernando Pedro da (2011). *Paulo Bruscky*. Circuito Atelier: Belo Horizonte.

RIDENTI, Marcelo (2003). *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: *O Brasil Republicano*. Org: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias (2006). A transgressão do “popular” na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. *Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Ano 3, vol.2, 2006, p.83-106.

TEJO, Cristiana (2009). *Paulo Bruscky: Arte em Todos os Sentidos*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

# Corpo, cidade e política na poética do coletivo Opavivará!

## Body, city and politics in the poetics of Opavivará! Ensemble

*Pedro Caetano Eboli Nogueira<sup>1</sup>*

## Resumo

Este artigo se destina a pensar possíveis entrelaçamentos entre política, corpo e cidade, no âmbito da poética do coletivo carioca Opavivará!. Inicialmente apresentamos algumas relações entre os poderes que atuam na conformação do espaço urbano e produção de subjetividades, explicando de que forma a experiência urbana contemporânea dificulta os processos de singularização. Em seguida pontuamos de que maneira os coletivos podem assumir os vultos de importantes sujeitos políticos no contemporâneo, para então analisarmos alguns trabalhos do coletivo supracitado.

**Palavras-chave:** Política da estética, coletivos, corpo, Opavivará!

## Abstract

This paper aims to think possible interweaving between politics, body and city, inside the poetics of the Opavivará! ensemble, based in the city of Rio de Janeiro. Firstly we present some relations between the powers that conforms the urban space and the production of subjectivities, explaining how contemporary urban experience hinders processes of singularization. Then we point out how ensembles can be important political subjects contemporarily. At the end we analyze some of the mentioned above ensemble's pieces.

**Keywords:** Politics of aesthetics, ensembles, body, Opavivará!

ISSN: 2175-2346

---

<sup>1</sup>pceboli@gmail.com

## 1. Introdução

Este artigo se destina a pensar algumas das formas políticas possíveis da arte no âmbito das cidades contemporâneas. Para tal, inicialmente conceituamos alguns dos modos pelos quais a conformação das cidades incide sobre produção de subjetividades, de acordo com os poderes disciplinar e biopolítico, tal como enunciados pelo filósofo Michel Foucault (1989). Em complementaridade ao pensamento de Félix Guattari (1992) e Walter Benjamin (1991, 2000), procuramos mostrar que onde a figura da população toma corpo, com seus vultos fundamentalmente massificantes, parece inibir-se a permeabilidade dos processos de singularização no seio da urbanidade. A contrapelo desta tendência, situamos a tipologia dos coletivos como uma nova cartografia da grupalidade e das possibilidades de autoria que emergem no contemporâneo, estreitamente ligada à vocação política da arte no âmbito daquilo que o filósofo Jacques Rancière (2009) compreende como regime estético.

Sem o intuito de esgotar todas as possibilidades de interpretação dos fatos artísticos apresentados, seguimos analisando alguns dos trabalhos do Opavivará!, coletivo atuante especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Com uma composição que variou tremendamente desde então, ele foi formado no ano de 2005, época em que houve uma grande proliferação dos coletivos de arte no Brasil (REZENDE & SCOVINO, 2010), organizados e correlacionados em dinâmicas de rede. A produção artística do coletivo flutua entre a performance, o happening e a intervenção urbana, e pode ser avizinhada daquilo que o crítico francês Nicolas Bourriaud (2009) denomina Estética Relacional, uma vez que está vinculada à produção de laços sociais.

Nestas análises privilegiamos as produções em que a alimentação e os rituais ensejem formas de sociabilidade e coletividade que dialogam com tecido urbano, ainda que alguns se situem fora de espaços propriamente públicos. Assim, tencionamos justamente desenhar as relações em que a arte, em diálogo como corpo e a cidade, engendra múltiplos processos de subjetivação e constitui uma importante máquina micropolítica. Sua potência está em abrir espaço para que processos de singularização participem da experiência urbana, e é neste agenciamento que se esconde a força estético-política dos trabalhos de arte em contato com a cidade.

Nesta prática de escrita nos surgem algumas inquietações: como escapar do modelo acadêmico esterilizante, em que a mera identificação entre uma realidade dada e a teoria se justifica por si só? Ou do ímpeto de recobrir e adaptar discursivamente os trabalhos a uma teoria pré-existente, aplicando a teoria como voz de autoridade a partir da qual podemos falar o mundo? Neste sentido, procuramos exercitar a recusa de uma oposição entre poesia e argumentação, real e ficcional, tal como proposto por Jacques Rancière (1996, 2009), deslocando um pouco a famosa asserção de Barthes (2013) sobre a literatura como “próprio fulgor do real” (p. 19). De que forma é possível pensar a poética dos trabalhos dos sob este prisma? Talvez seja necessário entrar em contato com aquilo que Barthes localiza na literatura: “o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro, a literatura não diz que sabe sobre alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa, ou melhor, que ela sabe algo das coisas” (BARTHES, 2013, p. 19).

É justamente a pergunta sobre este “algo”, que Barthes explora na literatura, que nos move na análise destes trabalhos. Eles funcionam como pontos de partida, onde fazemos ecoar questões que fogem ao universo ficcional e dizem respeito a questões de cunho eminentemente social, intercambiando e arejando estes papéis geralmente estanques. Sob esta mesma chave de leitura procuramos interpretar e situar algumas das contradições e possíveis objeções a certos trabalhos do coletivo Opavivará!.

Explicitamos suas relações com processos de gentrificação<sup>1</sup>, inerentes ao meio da arte e alheias ao controle do coletivo, mas que não deixam de incidir sobre suas poéticas. Ao final abordamos criticamente a incorporação de dimensões alteritárias em alguns de seus trabalhos, sem o intuito de chegar a um julgamento final sobre a questão, mas abrindo espaço para que uma discussão possa ter lugar. Assim, tomamos a tarefa política do dissenso, apresentando uma breve multiplicidade de devires que atravessam simultaneamente a poética do coletivo em questão.

## 2.Desenvolvimento

### 2.1 A cidade e os poderes

Para compreendermos de que maneiras a arte pode suscitar processos de singularização no âmbito das cidades, antes observemos de que forma o planejamento urbano é tributário de um conjunto de lógicas que ao mesmo tempo opera uma massificação e individualização dos sujeitos. É justamente sobre a vida que a biopolítica, tecnologia de poder que se instala de forma maciça a partir do século XIX, se precipita e opera. Esta forma de governamentalidade se apoia sobre um aparato científico, que passa a produzir discursos verdadeiros e a incidir sobre as vidas da população. As imbricações poder-saber, sempre evidenciados nas analíticas foucaultianas, aparecem aqui de forma bastante manifesta:

Não é exatamente com a sociedade que se lida nessa nova tecnologia de poder (ou, enfim, com o corpo social tal como o definem os juristas); não é tampouco com o indivíduo-corpo. É um novo corpo: corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, se não infinito pelo menos necessariamente numerável. E a noção de “população”. A biopolítica lida com a população, e a população como problema político, como problema a um só tempo científico e político, como problema biológico e como problema de poder (...) (FOUCAULT, 1999, pp. 292, 293).

Esta nova tecnologia de poder se encarrega especialmente da vida, mas não naquilo que tange ao corpo individual, objeto do poder disciplinar<sup>2</sup> por excelência. Michel Foucault (2009) compreende a individualização e a completa visibilidade como importantes elementos da lógica constitutiva de uma forma de poder que emerge no século XVII sob a forma das sociedades disciplinares. Trata-se de um poder que

1 Segundo Bidou-Zachariasen (2006) este termo foi empregado pela primeira vez na década de 1960 por Ruth Glass, que caracterizou o fenômeno como “a transformação da composição social dos residentes de certos bairros centrais, por meio da substituição de camadas populares por camadas médias assalariadas; e de um processo de natureza diferente: o de investimento, reabilitação e apropriação, por estas camadas sociais, de um estoque de moradias e de bairros operários ou populares” (p. 22). Pesquisas mais recentes realizadas em diversas cidades do mundo em volta deste tema destacam “os mesmos tipos de fatores que representam as práticas ‘espontâneas’ dos habitantes, seus instrumentos técnicos (financiamentos, empréstimos imobiliários, etc.) e as políticas ‘voluntaristas’ das administrações locais” (p. 29).

2 Nos contentemos com uma definição rápida, por hora. Para Michel Foucault (1989) o poder disciplinar surge por volta do século XVII, portanto antes do biopolítico. Enquanto este se dirige à vida, aquele está endereçado individualmente aos corpos, interessado em torná-los dóceis e produtivos. Estas duas formas de poder não se substituem historicamente, elas coexistem e se complementam. Apenas operam em diferentes níveis da sociedade.

se materializa espacialmente em hospitais, escolas, oficinas e prisões, impondo moralidades sem a força de uma repressão recorrente, mas através da economia de um olhar automático e incessante.

O poder biopolítico, por sua vez, se endereça a um conjunto de homens na medida em que ele forma uma massa global, olhando para fenômenos relativos especificamente à vida, tais como nascimentos, a morte, a reprodução, a doença etc. Essa multiplicidade é encarnada na figura da população, que passa a existir neste momento, sujeitada às mais diversas quantificações estatísticas. Todavia, estes números não se restringem a uma coleta de dados, mas são usados para estipular normas, medidas e estratégias, ajudam a enformar a realidade da qual são extraídos:

Nos mecanismos implantados pela biopolítica, vai se tratar sobretudo, é claro, de previsões, de estimativas estatísticas, de medições globais; vai se tratar, igualmente, não de modificar tal fenômeno em especial, não tanto tal indivíduo, na medida em que ele é indivíduo, mas, essencialmente, de intervir no nível daquilo que são as determinações desses fenômenos gerais, desses fenômenos no que eles têm de global. Vai ser preciso modificar, baixar a morbidade; vai ser preciso encompridar a vida; vai ser preciso estimular a natalidade. E trata-se sobretudo de estabelecer mecanismos reguladores que, nessa população global com seu campo aleatório, vão poder fixar um equilíbrio, manter uma média, estabelecer uma espécie de homeostase, assegurar compensações; em suma, de instalar mecanismos de previdência em torno desse aleatório que é inerente a uma população de seres vivos, de otimizar, se vocês preferirem, um estado de vida (FOUCAULT, 1999, pp. 293, 294).

Mas o poder biopolítico também depende da assunção dos fenômenos relativos a população como naturais, de modo a recortar os seres-humanos como entidades biológicas, cujos meios podem ser modificados para garantir uma otimização da vida. Aqui surgem a medicina social e a noção de higiene pública, que fundariam as bases para a gênese do urbanismo enquanto disciplina técnica. É neste exato período histórico que o poder inicia sua gradual precipitação sobre as vidas, de modo a otimizá-las. As “ciências parcelares” operam justamente esta mecânica de uma produção incessante discursiva de verdades, quantificações estatísticas referentes à população e aos territórios.

Neste momento os homens passam a significar entidades biológicas, e as preocupações com o “meio” emergem de forma bastante acentuada. O nascimento da medicina social, no século XVIII, se dá neste bojo e passa a constituir, para Foucault, um importante tentáculo do poder biopolítico:

A localização dos diferentes bairros, sua umidade, sua exposição, o arejamento total da cidade, seu sistema de esgotos e de evacuação de águas utilizadas, a localização dos cemitérios e dos matadouros, a densidade da população constituem fatores que desempenham um papel decisivo na mortalidade e morbidade dos habitantes. A cidade com suas principais variáveis espaciais aparece como um objeto a medicalizar. Enquanto que as topografias médicas das regiões analisam os dados climáticos ou fatos geológicos que não controlam e só podem sugerir medidas de proteção ou de compensação, as topografias das cidades delineiam, pelo menos negativamente, os princípios gerais de um urbanismo sistemático. A cidade patogênica deu lugar, no século XVIII, a toda uma mitologia e a pânicos bem reais (o Cemitério dos Inocentes, em Paris, foi um destes lugares bem saturados de medo); ela exigiu, em todo caso, um discurso médico sobre a morbidade

urbana e uma vigilância médica de todo um conjunto de disposições, de construções e de instituições (FOUCAULT, 1989, p. 201).

Todos estes espectros do medo plantados pelo discurso higienista rondaram o imaginário social da Paris do século XVIII e dariam sustentação para as reformas urbanas do século seguinte. O controle sobre a cidade, enquanto meio onde a vida deve se proliferar e ser produtiva, se torna um importante mecanismo de controle biopolítico, complementado pela lógica disciplinar de acesso ao corpo. Não por acaso as reformas urbanas realizadas entre os séculos XIX e XX, sob a inspiração da Paris de Haussmann, despertaram uma série de revoltas contra os esforços de higienização das capitais. Tratavam-se de tentativas de resistência à moralização dos corpos e controle sobre a vida impostos por estas ações, cuja violência também estava em fazer tábula rasa das memórias coletivas que se tinha dos locais. Em todo caso, a experiência da cidade está atravessada pelos poderes biopolítico, que massifica, e o disciplinar, que individualiza.

Desta forma, sob a égide do poder biopolítico vemos frágeis as possibilidades de emergência liminar de singularidades. Este poder se encarrega justamente de transformar a multiplicidade de indivíduos no corpo indiscernível da população, ele forma e faz performar as políticas de identidade e identificação. E podemos tomar as cidades como palcos desta massificação por excelência.

## **2.2 Arte, corpo e cidade: processos de singularização**

O filósofo Walter Benjamin (1991) delinea a maneira como a experiência urbana age subjetivamente sobre os corpos dos indivíduos em meio à multidão. A Modernidade inaugura a possibilidade de um sujeito que se invisibiliza na massa compacta dos passantes, sem identidade, o paroxismo de uma solidão coabitada por muitos outros: "(...) por um lado o homem se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito, por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que o homem da multidão desenvolve" (BENJAMIN, 1991, p. 190). Se a massa "apaga todos os vestígios do indivíduo" (p. 49), o flâneur seria justamente a personagem que usa destes jogos de visibilidade, e se produz como sujeito ativo em meio à circulação frenética.

Ele se deixa circular e observa, constrói sentidos na desordem citadina, é a emergência da singularidade como abertura de potência na experiência urbana. Mas o flâneur não se constitui como uma identidade ou modo de subjetividade fixa, é um estado volátil do ser, corpo nômade, que se apresenta por um instante liminar, para logo depois ser novamente tragado pela massa confusa:

Se por um lado ele [Baudelaire] sucumbe à violência com que a multidão o atrai para si e o converte, como flâneur, em um dos seus, por outro, a consciência do caráter desumano da massa jamais o abandona. Baudelaire se torna cúmplice da multidão e quase imediatamente afasta-se dela. Mistura-se profundamente com ela, para fulminá-la, de repente, convertendo-a em nada, com um olhar de desespero (BENJAMIN, 2000, p. 49).

Mas ao contrário da figura compacta da massa, a multidão benjaminiana seria uma coleção de individualidades que escapam dos mecanismos indentitários de captura, são “livres de determinação de classe”,

apresentam-se como determinações concretas, mas socialmente permanecem abstratas (...). Muitas vezes, essas aglomerações possuem apenas existência estatística. Ocultam aquilo que perfaz sua real monstruosidade, ou seja, a massificação dos indivíduos por meio do acaso de seus interesses privados (BENJAMIN, 1991, p. 58).

Aqui podemos observar os postulados seminais de Benjamin à luz dos paradigmas biopolíticos, encetado muito posteriormente pelas analíticas foucaultianas. Desse modo torna-se possível compreender o fenômeno de massificação, em sua dependência da estatística e das políticas de identidade. Mas também estavam contidas em Benjamin (2000) formulações que deixam entrever alguns dos poderes disciplinares prementes na experiência urbana moderna. Isto pode ser notado em sua insistência em pontuar as imbricações entre os imperativos de individuação, a proliferação dos olhares e a gênese de determinados modos subjetivos e formas de moralidade.

Félix Guattari (1992) compreende justamente a impermeabilidade dos processos de singularização na experiência urbana contemporânea. Para ele há uma relação de transversalidade que rege a produção das cidades e das subjetividades. Tendo em mente que os processos de subjetivação são múltiplos e polifônicos, as urbes podem ser entendidas como enormes máquinas produtoras de subjetividade individual e coletiva, mas que também são produzidas a partir de determinadas subjetividades. O espaço construído seria uma máquina enunciadora que nos interpela a partir de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo:

Tudo se reduz sempre a essa questão dos focos de enunciação parcial, da heterogênese dos componentes e dos processos de re-singularização. É para essa direção que deveriam se voltar os arquitetos hoje. Eles devem assumir uma posição, se engajar (como se dizia no tempo de Jean-Paul Sartre) quanto ao gênero de subjetividade que ajudam a engendrar. Irão no sentido de uma produção reforçada de uma subjetividade do “equivaler generalizado”, de uma subjetividade padronizada que tira o seu valor de sua cotação no mercado dos mass-media, ou colocar-se-ão na contracorrente, contribuindo para uma reapropriação da subjetividade pelos grupos-sujeitos, preocupados com a re-singularização e a heterogênese? Irão no sentido do consenso infantilizador ou de um dissenso criador? Mas pode-se imaginar uma pedagogia da singularidade? Não há aqui contradição nos termos? Sem dúvida existe uma potência de exemplo da diferença (GUATTARI, 1992, pp. 162, 163).

Guattari também refuta por completo a crença modernista no Universal, que funcionaria como uma máquina esmagadora e uniformizadora de subjetividades. Para ele, os arquitetos e urbanistas deveriam se tornar artistas polissêmicos e polifônicos, realizando “projetos individuais e coletivos que evoluem cada vez mais rápido e cuja singularidade – inclusive estética – deve ser atualizada através de uma verdadeira maiêutica” (GUATTARI, 1992, pp. 176, 177). Outros pressupostos de projeto podem trabalhar no sentido de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva, caso o planejamento das cidades seja concebido de modo a deixar lacunas que as tornem permeáveis e passíveis de apropriação pelos sujeitos.

Trata-se, em suma, de uma transferência de singularidade do artista criador de um espaço para a subjetividade coletiva. Assim o arquiteto e o urbanista se encontram imprensados, de um lado, entre o nomadismo caótico da urbanização descontrolada ou unicamente regulada por instâncias tecnocráticas e, por outro lado entre seu próprio nomadismo mental se manifestando através de sua projetualidade diagramática. Essa interação entre a criatividade individual e as múltiplas coações materiais e sociais conhece, entretanto, uma sanção de veracidade: existe, de fato, uma transposição de limiar a partir da qual o objeto arquitetural e o objeto urbanístico adquirem sua própria consistência de enunciador subjetivo (GUATTARI, 1992, p. 178).

Os espaços construídos possuiriam, portanto, um alcance que transcende à funcionalidade e às estruturas visíveis. Eles seriam máquinas produtoras de sentido, que, apesar de não serem Universais, “podem tanto trabalhar no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva” (idem, p. 158).

Posto isso, como imaginar politicamente o corpo em uma cidade, de modo a deixar em aberto as potências de singularização? Compreendemos que as intervenções urbanas, ao contrário de objetivarem a solução de problemas da cidade, partem de uma outra lógica de pensamento, propondo-lhe questões. A inquietude liminar que move um questionamento, impassível de ser assentado ou fechado completamente, mas que o mantém suspenso, significa autorizar uma multiplicidade multitudinária e dissensual de possíveis interpretações. Neste campo aberto pode emergir um sujeito que não se vê rendido aos limites de uma intersubjetividade pedagógica: cabe a ele a construção de sentidos. Mas é também neste mesmo sujeito que o fato artístico atua no debandar das identidades e no descolamento de tudo aquilo que lhe faz uno e indivisível de si mesmo.

Para Jacques Rancière (2009), a experiência sensível não é jamais um dado imutável ou natural, mas uma partilha em disputa, atravessada por uma série de vetores eminentemente históricos e sociais. O autor compreende que a organização desta partilha do sensível é realizada pela figura que ele denomina por polícia, uma espécie de dispositivo cultural que gere os corpos e vidas em sociedade, de modo a garantir a continuidade e repetição das condições que estão dadas na organização da polis. A política, por outro lado, estaria ligada ao exercício do dissenso, ou seja, de qualquer atividade que modifique aquilo que é visível, dizível e contável, de modo a perturbar a ordem imposta pela polícia. Daí podemos extrair algumas das imbricações entre cidade, corpo e política.

O dissenso, por sua vez, seria aquilo que une definitivamente a política aos trabalhos de arte produzidos sob a égide do regime de identificação que Rancière denomina como estético, ou seja, aqueles presididos por um conjunto de lógicas de criação e recepção que tomaram corpo especialmente a partir dos modos de subjetividade da Era Democrática. Ao imbricar a apreensão dos sentidos a uma possibilidade infinita de atribuição de sentidos, estes trabalhos artísticos potencialmente colocam o espectador em uma posição ativa em sua produção enquanto sujeito e podem engendrar modos de subjetivação semelhantes àqueles que o mesmo filósofo advoga como condição para a política. Assim, cabe a esta forma política não uma afronta ao Estado, mas a produção de pequenas fissuras na ordem do sensível. Elas deslocam os sujeitos de sua identidade e daquilo que os fixa a si próprios, abrindo potência para a

emergência contingencial de singularidades em meio a uma urbanidade que incessantemente massifica e individualiza os sujeitos.

### 2.3 Os coletivos

Deste modo, as formas de incidência do poder sobre os sujeitos contemporâneos parecem ensejar questionamentos substanciais quanto à autoria e as tipologias de grupalidade no âmbito da arte. Não por acaso tenhamos visto a proliferação crescente de coletivos de arte e de ativismo político. Trata-se de uma reunião de múltiplos sujeitos em que são mantidas suas singularidades, como aponta Cezar Migliorin (2012):

um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações, (...) um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e ideias, em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos (p. 308).

Em contraponto à ideia do gênio artístico criador, esta formação possibilita que a identidade do grupo seja pulverizada. Ela também se difere de experiências modernas em que manifestos impunham uma lei geral para os artistas de um determinado movimento ou grupo. Ao contrário da vontade de unidade, a busca do coletivo é a de se manter em constante tensão dissensual.

Podemos traçar uma analogia ao corpo multitudinário de Hardt e Negri (2005): cada integrante mantém sua individualidade e é livre para falar em nome do grupo. Embora spinozistas<sup>3</sup>, Michael Hardt e Antonio Negri, ao conceberem a figura da multidão, parecem atualizar as formulações benjaminianas à luz da biopolítica e das concepções contemporâneas de subjetividade. Os filósofos imaginam um corpo social que não se limita à massa indistinta da população, mas que articula uma “nova relação entre o que é comum e o que é singular” (HARDT & NEGRI, 2005, p. 253), sendo a multidão justamente composta de um “conjunto de singularidades” (p. 139). Aqui a diferença do sujeito social não pode ser reduzida à uniformidade, mas é “uma diferença que se mantém diferente” (idem). Ao mesmo tempo, cada indivíduo é também uma potência multitudinária em si mesmo, atravessado por múltiplos devires e subjetividades. Todavia,

um fato que deve ficar claro em tudo isso que é a multidão não surge espontaneamente como forma política, e que a carne da multidão consiste numa série de condições que são ambivalentes: poderiam levar à libertação ou ser apanhadas num novo regime de exploração e controle (HARDT & NEGRI, 2005, p. 275).

Este paradigma estabelece uma relação paradoxal e irresoluta entre unidade e fragmentação, que fomenta um nomadismo ideológico radical. Se para Rancière (1996) a política teria justamente a ver com modos de subjetivação, então talvez a formação deste corpo coletivo composto por múltiplas singularidades seja relevante, uma vez que “a diferença que a desordem política vem inscrever na ordem policial pode portanto, em primeira análise, exprimir-se como diferença entre uma subjeti-

<sup>3</sup> O filósofo holandês Baruch Espinoza (1632-1677) trabalhou extensamente sobre o tema da multidão, basilar para sua teoria política. O conceito encontrou pouquíssimos ecos em seu tempo, mas há toda uma linhagem contemporânea da filosofia, a começar por Nietzsche, que resgatou algumas das teorias spinozistas.

vação e uma identificação” (p. 49). Neste sentido, a reunião enquanto coletivo pode significar uma outra “cartografia da grupalidade” (PÉLBART, 2008) que, idealmente, encarnaria alguns importantes elementos do sujeito político no contemporâneo, similar à grupalidade do bando (BEY, 2004). Se o poder se exerce a partir de vetores ao mesmo tempo individualizantes e totalizadores (FOUCAULT, 1995), talvez se trate de criar uma outra corporeidade coletiva que não seja redutível à soma de suas partes.

Um pensamento similar parece ter norteadoo antropólogo Victor Turner (2008) ao formular aquilo que ele denomina como experiências de *communitas*. Nela o fator que une as pessoas é eminentemente circunstancial, escapando das coesões sociais e mecanismos de identidade:

Aqui, “conflito” é o outro lado da moeda da “coesão”, sendo “interesse” o motivo que vincula ou separa estas pessoas, estes homens servis a direitos estruturais e obrigações, imperativos e lealdades. (...) os laços de *communitas* são antiestruturais, uma vez que são indiferenciados, igualitários, diretos, não-rationais (embora não irracionais), relações Eu Tu ou Nós Essencial, no sentido de Martin Buber. Estrutura é o que mantém as pessoas separadas, define suas diferenças e limita suas ações, incluindo a estrutura social no sentido da antropologia britânica. A *communitas* fica mais clara na “liminaridade” (TURNER, 2008, p. 41).

Ora, para o antropólogo, as experiências de *communitas* estão ligadas à crise, a fase liminar daquilo que ele caracteriza como drama social<sup>4</sup>. Nela torna-se possível produzir fraturas nas estruturas. Esta etapa do drama social assiste a abertura de potências, que dependem de uma suspensão irresoluta. Deste modo, então talvez haja algo de subversivo que as atravessa, pois justamente nesta fase de suspensão são estabelecidos liames afetivos que não se deixam facilmente cartografar.

Neste sentido, o coletivo se constitui como uma formação que funciona como uma espécie de Navio de Teseu: ela pode assistir a uma reposição total de suas partes exclusivas e ainda assim existir, pois há uma espécie de bússola incerta que guia sua produção artística. Aqui podemos estabelecer uma analogia com a fantasia da idiorritmia proposta por Roland Barthes (2013): “para que haja idiorritmia – ou sonho idiorrítmico – é preciso haver: Causa difusa, vaga, incerta, Têlos flutuante, fantasia mais do que fé (pp. 88 - 89). Lembremos que para ele há uma “relação consubstancial entre poder e ritmo. O que o poder impõe, antes de tudo, é um ritmo (de todas as coisas: de vida, de tempo, de pensamento, de discurso)” (p. 68). Sendo assim, “a demanda da idiorritmia se faz sempre contra o poder” (idem).

Imaginar a idiorritmia como princípio aglutinante é abrir espaço para a emergência de pequenas frestas onde a política pode emergir, como uma disritmia nos mecanismos de inércia e repetição. Este mesmo ideal parece permear algumas das ideias de Migliorin (2012) acerca dos coletivos:

a manutenção da intensidade que atravessa um coletivo depende da possibilidade de suportar e fomentar a coabitação de velocidades distintas, presenças inconsistentes e dedicações não mensuráveis em dinheiro e tempo, uma vez que são as intensidades transindividuais que garantem a força irradiadora do grupo (p. 309).

4 Crendo que “os distúrbios do normal e do regular muitas vezes nos oferecem um maior *insight* sobre o normal do que o estudo direto” (TURNER, 2008, p. 30), o antropólogo se interessa especialmente pelos momentos de “irrupção pública de tensão” (idem, p. 28), que chama de *drama social*. Ele o divide em quatro fases: ruptura, crise, ação corretiva e reintegração. Turner oferece teorias que podem servir tanto para uma análise micro ou macropolítica.

Ora, se a idiorritmia se refere, grosso modo, a uma forma de inserção do sujeito no código social sem nele perder aquilo que lhe é particular, então voltamos às subjetividades e modos de subjetivação. Afinal, da mesma maneira que trabalhar dentro das formas de aglutinação oferecidas pela governamentalidade moderna é se render a possibilidades muito restritas de ação política, mostra-se importante imaginar outros registros de coesão social cuja fluidez dificulte sua captura pelas estruturas. É interessante lembrar que uma das possíveis formas de contra-conduta ao poder pastoral, que Foucault qualifica como cogenético ao biopolítico, era justamente o pertencimento ou criação de grupos à sua margem, que funcionassem como uma “contra-sociedade” (FOUCAULT, 2008).

Desta forma, talvez a ideia do coletivo como sujeito político relevante no contemporâneo esteja menos ligada ao seu modelo tipológico, como grupalidade paralela ao Estado, mas a uma práxis incessante e reflexiva que permeia ativamente as formas do estar junto, responsável por manter seus integrantes em constante tensão dissensual.

## 2.4 A coletividade do Opavivará!

No caso do Opavivará! a aglutinação enquanto coletivo ultrapassa seus mecanismos internos de coesão e organização, transbordando para a poética dos trabalhos que produzem. Eles invariavelmente estão engajados na formação de outros corpos coletivos e efêmeros, reunidos em torno daquilo que seus membros denominam como dispositivos relacionais, na linha das formulações do crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2009). Os atos de cozinhar, comer e beber coletivamente são recorrentes nas ações do Opavivará!. Nestas ações habituais rapidamente localizamos algumas das dimensões performáticas e rituais da vida em comunidade, em que a experiência corpórea do prazer individual é colocada para esbarrar com a alteridade. A alimentação é uma das atividades cotidianas frequentemente arrastadas para dentro da poética do coletivo e emerge como dispositivo que incita relações.

Neste eixo poético podemos citar trabalhos como Cozinha Coletiva (2007, 2016) e Opavivará! ao Vivo (2012), em que pessoas são postas para cozinhar e comer com os membros do coletivo, seja em espaços públicos ou no branco asséptico de galerias. O coletivo inclusive conta que teve diversos problemas com instituições biopolíticas tais como a vigilância sanitária, que procurou cerceá-los algumas vezes nas ações em que a comida poderia estar contaminada e fazer mal aos participantes. Em Opavivará! ao Vivo este impasse foi resolvido de forma tática<sup>5</sup>. Mas experimentar os trabalhos do coletivo é correr o risco de contaminação, de estar entre outros e ser afetado, romper o registro das divisões que repartem e disciplinam: os trabalhos produzem formas de estar junto com o outro. Comer é também contaminar-se.

Em Parabéns para você, mercadão de Madureira (2010) somos convidados a performar uma insólita comemoração de aniversário, com todas as suas convenções rituais. Como não poderia faltar, nos são oferecidos pedaços de bolo, mas neles há

---

5 Na ação *Opavivará! ao vivo* (2013) a vigilância sanitária foi acionada por conta de uma reportagem produzida sobre o trabalho veiculada em um noticiário televisivo. Mas proibido de continuar a ação, o coletivo Opavivará! ameaçou veicular no mesmo noticiário uma errata, anunciando censura por parte da prefeitura. Foi desta forma que o coletivo conseguiu permissão para atuar na praça.

retratos dos lojistas do famoso mercado popular impressas. Assim, o ritual de aniversário se transforma em uma comilança antropofágica, onde nos alimentamos coletivamente de pedaços dos corpos destes lojistas. Ao lançar mão de uma técnica totalmente exótica ao meio da arte, aplicada a um suporte efêmero e perecível como o próprio corpo, o trabalho ri da sacralidade da figura do corpo na História da Arte e comenta os regimes de reprodução e circulação das imagens.

O desvio poético que põe em jogo as múltiplas formas pelas quais deglutimos as imagens também permeia trabalhos como *Colorbar* (2011), desta vez de forma mais decantada. Nele nos servimos de bebidas alcoólicas de diversas cores, texturas e sabores, até percebermos que a experiência do corpo nos dá sinais de tontura e da vertigem dos excessos. A cor aqui aparece como matéria palpável, passível de engendrar sensações que embaralham a visualidade e produzem desorientação: dela nos alimentamos e ela nos embriaga. A arte é justamente aquilo que coloca o corpo em deriva, e aqui a redistribuição na ordem do sensível emerge radicalmente em sua literalidade, em um comentário sutil à condição eminentemente desnorteadora do fato artístico. Afixados à parede, os suportes transparentes usados para os líquidos coloridos se tornam uma espécie de pintura concretista nômade, que muda à medida que os usuários os consomem.

Por outro lado, é impossível ignorar que, a despeito das críticas institucionais propaladas pelo coletivo e de sua saída dos muros da galeria em direção à cidade, uma vez inserido no circuito oficial da arte contemporânea, o Opavivará! está ancorado a processos sociais que escapam das possibilidades políticas internas aos trabalhos. Podemos, por exemplo, estabelecer relações entre os trabalhos do coletivo e os processos de gentrificação engendrados pela arte a partir da ação Pulacerca (2009). Concebida quando a Praça Tiradentes<sup>6</sup> ainda era gradeada, esta ação consistiu da instalação de escadas que permitiam pular seu cercado, produzindo uma outra possibilidade de circulação naquele local.

Segundo os membros do coletivo, este trabalho teria contribuído para a posterior demolição das grades da praça, uma vez que haveria formas "invisíveis" de controlar os fluxos pelo espaço urbano. Mas que poder seria esse que, mesmo com a demolição das barreiras físicas e disciplinares ainda se mantém ativo na gestão dos fluxos e dos corpos na cidade? Aqui convém recordar que a região da Praça Tiradentes vem sofrendo um processo de gentrificação<sup>7</sup> especialmente impulsionado pelo plano de Revitalização da Praça Tiradentes, iniciado pela Prefeitura em 2001 no âmbito do Projeto Munumenta. Além da demolição das grades da praça, ele compreende a gradual instalação de agentes da Indústria Criativa na região e a Gentil Carioca, galeria que representa o coletivo Opavivará!, está implicada.

Tratam-se de mecanismos de captura, que certamente incidem sobre suas poéticas, mas que não aniquilam por completo sua potência dissensual. O coletivo busca estar ciente destas ambiguidades e responde a críticas desta natureza afirmando pra-

6 Praça localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

7 Carmen Beatriz Silveira (2006) detalha o processo de gentrificação da Praça Tiradentes e de suas imediações. Ele ainda está em curso, mas dentre seus marcos importantes podemos citar a interdição de parte da Rua do Lavradio (rua que liga a Lapa à Praça Tiradentes, ambos na região central do Rio de Janeiro) para carros. Esta porção, próxima à Praça Tiradentes, se tornou um polo atrativo para turistas e bares caros, onde a população local dificilmente pode consumir. Mais recentemente vimos a reforma de equipamentos culturais já existentes na região, tais como os teatros João Caetano e Carlos Gomes, e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Posteriormente foram instalados o Studio-X, o Centro Carioca de Design e o CRAB (Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro). Recentemente a Gentil Carioca, galeria de arte que representa o coletivo Opavivará!, foi ampliada para um sobrado de três andares na região.

ticar a “promiscuidade institucional”. Ou seja, ele procura se situar no interior de uma galeria e produzir a crítica de dentro dela, evita deixar de ocupar espaços e instituições por haver algum ponto passível de crítica, não se furta de se utilizar de editais etc. Talvez esta atitude integre o nomadismo ideológico exercitado pelo coletivo. Ou se alinhe enquanto delito tático, como “movimento dentro do campo do inimigo”, que joga no terreno “que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (CERTEAU, 1994, p. 100).

Resta refletir se os trabalhos do coletivo se organizam enquanto uma força estranha dentro dos circuitos que lhe compreendem ou se foram totalmente tragados e incorporados, servindo como força motriz para os processos de gentrificação. Em todo o caso, o Opavivará! procura evitar ao máximo a noção de resistência: “a realidade é irresistível!”, afirma um de seus membros.

Há também uma série de obras do coletivo questionáveis do ponto de vista de uma economia simbólica, que dialogam de forma muito próxima com aquilo que se convencionou chamar de “cultura popular”. Estes trabalhos fagocitam para dentro da poética do Opavivará! uma estética oriunda de alteridades ou minorias sociais, de acordo com um regime de franca influência antropofágica. Dentre eles poderíamos citar *Eu amo camelô* (2009), em que vendedores de mate de praia, proibidos de exercerem seu ofício pelo então prefeito Eduardo Paes, são retratados em cartões postais. Ou *Transnômades* (2016), em que os carros a tração humana, tão comuns nas grandes cidades, são acrescidos de funções agregadoras ou coletivas, convidando espectadores a levá-los pela cidade, em uma carreata nômade. Algumas referências indígenas também povoam alguns trabalhos esparsos do coletivo, tais como *Self Service Pajé* (2015).

Ainda que no primeiro caso o dinheiro seja repassado para os vendedores de mate e que, no segundo, o coletivo tenha estabelecido uma proximidade duradoura com as pessoas cujo ofício é carregar estes carrinhos diariamente, trata-se de um procedimento de ressignificação muito delicado. Pois no âmbito das operações de deslocamento que arrastam partes do mundo para os circuitos da arte não é fácil delimitar as fronteiras entre os trabalhos que funcionam no registro da mera apropriação e da exotização de uma alteridade, e aqueles que operam de maneira antropofágica. Suely Rolnik (2006) procura estabelecer algo semelhante em sua *Geopolítica da Cafetina-gem*, diferenciando a antropofagia de uma “baixa antropofagia”:

a Antropofagia em si mesma é apenas uma forma de subjetivação, de fato distinta da política identitária. No entanto, isto não garante nada pois esta forma pode ser investida segundo diferentes éticas, das mais críticas às mais reacionárias, o que Oswald de Andrade apontava, designando estas últimas de ‘baixa antropofagia’ (...). Esta diferença está na estratégia de criação de territórios e, implicitamente, na política de relação com o outro: para que este processo se oriente por uma ética de afirmação da vida é necessário construir terrenos com base nas urgências indicadas pelas sensações – ou seja, os sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil. É em torno da expressão destes sinais e de sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo que vão se abrindo possíveis na existência individual e coletiva (p. 10).

### 3. Conclusão

Notamos que a arte, ao engendrar processos de singularização no seio da urbanidade, pode significar uma forma política extremamente relevante na contemporaneidade.

neidade. À contrapelo das políticas urbanas, sempre interessadas em resolver problemas, a arte pode produzir fissuras na ordem do sensível. Assim ela atua sensivelmente nos próprios corpos dos sujeitos, de modo a fazer solapar os processos de individualização e massificação que caracterizam a experiência urbana contemporânea. Surge aí um aspecto micropolítico suscitado pelo regime estético da arte: a relação entre espectador e obra envolve a produção ativa de um sujeito, como um processo de singularização que resiste à possibilidade de sujeição e controle sobre os corpos. Neste sentido, em termos foucaultianos, a arte se impõe como um trabalho sobre si que engendra modos de subjetivação.

Os coletivos parecem condensar alguns dos importantes elementos para uma ação política, uma vez que se configuram como grupos eminentemente dissensuais, interessados em tencionar as formas de grupalidade identitárias. Desta forma, as relações que o Opavivará! estabelece com a cidade extravasam a pura dimensão palpável do tecido urbano. Isto porque antes de tudo o espaço público é – ou deveria ser – aquele da sociabilidade, onde a experiência com a alteridade toma forma. Mesmo quando o coletivo concebe trabalhos para feiras, galerias ou museus de arte, a esfera pública inescapavelmente participa, seja na forma das relações estabelecidas entre as pessoas que os experimentam ou como incorporação de memórias sociais coletivas e afetivas. O impulso de sair do espaço da galeria parece não se tratar, neste caso, de uma mera crítica institucional vazia, que vê o poder localizado em apenas um foco, mas habita o âmago da poética do coletivo. Assim, o âmbito social do espaço público pode ser mapeado em diversos níveis dos trabalhos, a começar por sua própria constituição enquanto coletivo.

Por outro lado, a cada vez que a arte se aproxima da vida como campo politizado, se imbricando aos movimentos sociais, cabe aos seus agentes pensar de que forma estão envolvidos em apagamentos de memória, invisibilizações, processos de gentrificação, apropriação cultural, violência simbólica etc. Portanto, se é verdade que o contemporâneo tenha assistido a uma falência do devir autônomo das artes plásticas, então este assunto complexo e intrinsecamente político se mostra da maior importância.

## Referências

BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. São Paulo: Cultrix, 2013.

\_\_\_\_\_. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire - Um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BEY, H. *Taz: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2004.

BIDOU-ZACHARIASEN, C. (org.). *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006.

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano I: as artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

*O sujeito e o poder*. In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. Michel Foucault, Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade: Curso dado no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Segurança, território, população: Curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HARDT, M. & NEGRI, A. *Multidão: Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MIGLIORIN, C. *O que é um coletivo?* In: BRASIL, André. Teia 2002-2012. Belo Horizonte: Teia, 2012.

PÉLBART, P. P. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In: SAADI, F. & GARCIA, S. (Org.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

RANCIÈRE, J. *O Desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

REZENDE, R. & SCOVINO, F. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

ROLNIK, S. *"Geopolítica da cafetinagem"*. In: SCHÜLER, Fernando & AXT, Gunter (orgs.). *Brasil contemporâneo. Crônicas de um país incógnito*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2006.

SILVEIRA, C. B. *"Projetos urbanos culturais na cidade do Rio de Janeiro"*. In: JEUDY, J. P. & JACQUES, P. B. (orgs.). *Corpos e cenários urbanos*. Salvador: EDUFBA.

TURNER, V. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.