

Identidade como Territorialidade em trabalhos de arte contemporânea

Dissertação de Mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, Área de Concentração, Signo e significação nas Mídias, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

Ana Amélia Corazza Genioli

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
São Paulo . 2005

Através de leituras de textos teóricos e trabalhos de arte contemporânea, esta pesquisa aborda o sentido de bordas ou fronteiras acerca de três focos específicos: as fronteiras entre indivíduo e território, entre indivíduos e comunidades e, por fim, as fronteiras do próprio sistema de arte. Para tanto, foi utilizada uma metodologia que não se restringiu a uma determinada área de conhecimento, recorrendo a fontes diversas a partir de teorias da comunicação (Sodré, 2002, Greiner e Katz, 2005 e Sebeok, 1991), pesquisas artísticas (Miwon Kwon, 2002) e alguns tópicos discutidos no âmbito das ciências cognitivas (Lakoff e Johnson, 1987) e das teorias da cultura (Bhabha, 1998, Shohat e Stam, 1998). O primeiro capítulo trata do espaço que se transforma em lugar pela mediação do sujeito. Observa-se em trabalhos de arte, como determinados elementos podem designar categorias e como a obra, ela mesma, informa através de sinais que são produtos da expressão do artista em trânsito com o ambiente, e que serão compreendidos pelo espectador ou participante através de mecanismos que organizam os sistemas de comunicação. São abordadas ainda, algumas situações em que a própria mídia se transforma em ambiência. Os dois capítulos seguintes abordam situações fora do foco individual, mas que também contextualizam uma situação de fronteiras a partir da reflexão acerca de indivíduos em comunidades. São apresentadas estratégias de resistência a discursos dados a priori, a partir de narrativas de ‘entre-lugares’ e a compreensão da existência de ‘identidades plurais e parciais’. No terceiro capítulo são ainda analisadas obras de arte e teorias concernentes à relativização dos sistemas e o quarto capítulo gira, finalmente, em torno de três artistas que problematizam, através de seus trabalhos de arte, os limites que o sistema de arte propõe. A problemática deste trabalho desenvolve-se portanto a partir das tensões, conflitos e ambigüidades referentes à própria noção de fronteira estabelecida pelos constructos culturais. A partir da compreensão do processo de construção destes sentidos, parece surgir a necessidade de novas opções que tragam conceitos alternativos, inclusive no que diz respeito às experiências curatoriais. O sentido de questionamento das fronteiras culturais projeta-se para a experiência curatorial na medida em que evidencia a natureza relacional das obras, seus componentes sócio-culturais e o seu contexto como algo que tenha um sentido aberto, um continuum entre vida política e criação artística.

Through the reading of theoretical texts and contemporary works of art, this research examines three aspects of the concept of frontiers or borders: frontiers between individuals and territory, between individuals and communities, and frontiers inside the art system itself. The methodology used did not focus on one specific area of knowledge, instead, it covered several areas under the auspices of the theory of communication (Sodré, 2002, Greiner e Katz, 2005 e Sebeok, 1991), artistic research (Miwon Kwon, 2002), and some topics discussed under the aegis of cognitive science (Lakoff e Johnson, 1987) as well as the theory of culture (Bhabha, 1998, Shohat e Stam, 1998). The first chapter investigates the concept of space transformed into place through the mediation of the individual, and how in artwork determinate elements can designate categories. The works themselves inform through signs, which are the product of the artist's expression in a certain ambient, that will be understood by the spectator or participant through the mechanisms that organize communicational systems. It also analyses situations where the media itself is transformed into ambience. The two following chapters concern situations outside the individual focus, and also contextualize situations of frontiers from the point of view of individuals in communities. It presents strategies of resistance to discourses given a priori, based on narratives of "in-between places" and the comprehension of plural and partial identities. The third chapter also analyses artwork and theory concerning the "relativisation of systems" and the fourth chapter concerns the work of three artists that consider the limits set by the art system itself. The focus of this work has been developed from the tensions, conflicts and ambiguities referring to the notion of frontier established by cultural constructs. From the understanding of the process of construction of these senses emerges the necessity for new options that will propose alternative concepts, including concepts concerning curatorial work as discussed at the end of this dissertation. The questioning of cultural frontiers affects the curatorial experience as it highlights the relational nature of a group of work, their signifying components and their context as open sense, a continuum that gravitates between political posture and artist creation.

Meu especial agradecimento ao Prof. Dr. Renato Cohen (*in memoriam*).

À Profa. Dra. Christine Greiner que me recebeu, me abriu caminhos nunca sonhados, mas intuídos e desejados, me contaminou e que com muito carinho e paciência orientou este trabalho.

Ao meu pai e à minha mãe (*in memoriam*).

Ao Professor e amigo Ruy Sardinha, pela sua generosidade e pelos sábios conselhos que me ajudaram a “reler” este trabalho.

À minha amiga Renata Padovan, pela disponibilidade em ajudar, sempre com atenção e presteza.

A um grupo de pessoas muito especiais, irmãos e amigos, que tenho a sorte de conviver, que de forma direta ou indireta estiveram presentes em minhas interlocuções e pensamentos: Luís Fernando, Andréa, Eduardo, Lauer, Fernando, Carlos Emílio, Luiz, Dani, Saleti, Renato, Richard, Pellegrin, Cezar, Allan e Maria Luiza.

Introdução	7
1. Capítulo I	11
Uma breve introdução sobre as questões de categorizações e metáforas do pensamento	
2. Capítulo II	36
Homi Bhabba e Renée Green: A questão da identidade no mundo contemporâneo	
3. Capítulo III	54
A energia transformadora dos entre lugares	
4. Capítulo IV	76
Francisco, Nador e Tiravanija - Uma análise de trabalhos de arte <i>site-oriented</i>	
5. Conclusão	93
Referências Bibliográficas	97
Bibliografia Geral	101

Com a crescente participação da arte brasileira em eventos internacionais, a volta da discussão do sentido do ‘nacional’ nas artes, tem mais uma vez aparecido com grande frequência como temática em debates nos ambientes contemporâneos. Artistas brasileiros estão cada vez mais inseridos nas diversas áreas de arte e cultura internacional e a referência comum entre eles é o fato de serem brasileiros. Uma das questões propostas por esta pesquisa é indagar o que significa ser artista brasileiro ou estrangeiro. Poderíamos encontrar uma representação única no campo da arte contemporânea que represente a complexidade de um país? Como lidamos na arte com a idéia de país e nação ou mesmo de fronteiras a partir de constructos culturais?

A princípio, uma das noções que envolvem a definição de país parece sustentada pelo conceito de um território geográfico delimitado por fronteiras. Fronteiras que delimitam, demarcam e separam um espaço de outro. Também podem ser aplicadas outras noções, como por exemplo, aquelas que constituem conjuntos de condições materiais, culturais e históricas, envolvendo pessoas e ambientes. Mas a conceituação da questão da nacionalidade, que marca a idade moderna e frequentemente reaparece, parece insuficiente para esclarecer o que de fato faz um artista ser “brasileiro”.

Através de leituras de textos teóricos e trabalhos de arte contemporânea, esta pesquisa irá abordar o sentido de bordas ou fronteiras a partir de três focos específicos: as fronteiras entre indivíduo e território, entre indivíduos e comunidades e, por fim, as fronteiras do próprio sistema de arte.

O primeiro capítulo irá tratar do espaço que se transforma em lugar pela mediação do sujeito¹. Inicialmente, observaremos em trabalhos de arte, como determinados elementos podem designar categorias, tais como artista, obra, atelier ou galeria. Como o trabalho, ele mesmo, pode nos informar enquanto ‘lugar’ através de sinais que são produtos da expressão

¹ Sujeito, nesta pesquisa, se refere a um indivíduo portador de subjetividade, que se diferencia, em conceito, do mesmo termo utilizado na área de Psicologia (nota da autora).

do artista e será compreendido pelo passante, espectador ou participante por mecanismos que regem os sistemas de comunicação. É preciso esclarecer que nesta pesquisa, o sentido de lugar lembra aquele discutido pelo geógrafo Milton Santos, ou seja, o lugar é diferente do local. Se o local é onde algo está, o lugar se constrói como espaço ativo e está mais ligado à noção de uma rede comunicativa. Através de uma breve passagem pela filosofia da ciência será observado como construímos mentalmente categorias, assim como, formas de representação da realidade. Através da teoria da metáfora do contêiner (Lakoff e Johnson, data), por exemplo, o corpo será apresentado como uma possível matriz conceitual que ilustraria o sentido de fronteira, em diversos ambientes. Estas teorias investigam a permeabilidade entre o corpo e o espaço, entre o dentro e o fora. Neste viés, o “onde” nunca é passivo e pode ser compreendido como contexto. Em ambientes dominados pela tecnologia da informação veremos, ainda, algumas questões em que a própria mídia se transforma em ambiência.

Os segundo e terceiro capítulos abordam situações fora do foco individual, mas que contextualizam uma situação de fronteiras que ocorre entre indivíduos em comunidades. Através das leituras, serão apresentadas resistências a discursos dados a priori, tendo em vista preferencialmente as narrativas dos chamados ‘entre-lugares’, como também, a compreensão da existência de ‘identidades plurais enredadas em identidades parciais’ (Bhabha, 1998). No campo da arte, uma vez abertas, estas condições podem gerar um desprendimento do artista às condições objetivas do espaço expositivo, expressando a sua subjetividade, estabelecendo sua própria memória enquanto lugar em trabalhos *site-specific*. Assim, serão apresentadas ainda, no terceiro capítulo, obras de arte e teorias aplicadas à uma espécie de relativização de sistemas. Estes trabalhos diferenciam-se freqüentemente pela valorização do contraponto, do negativo, em um ambiente cultural, onde serão justapostos a teorias que desconstróem a noção de cultura dominante (a idéia de direção única, centro – periferia). Estéticas que valorizam culturas excluídas dialogando com narrativas que trazem a ambivalência do discurso colonial, ou mesmo a problematização do conceito de uma cultura Ocidental européia homogênea, com sua origem na Grécia clássica.

O quarto capítulo gira em torno de três artistas que problematizam, através de seus trabalhos de arte, os limites que o sistema de arte propõe. Estes artistas desafiam os padrões usuais sobre os elementos integrantes deste sistema (artistas, locais expositivos e audiência), buscando alternativas que muitas vezes incluem uma maior participação das comunidades. Através de

textos críticos de arte, serão observados alguns dos resultados destas iniciativas e o impacto produzido dentro do próprio sistema de arte.

A idéia de desenvolver um trabalho de pesquisa que se baseou no estudo da arte como seu meio, surgiu pelo entendimento de que o fazer artístico se estabelece enquanto processo comunicacional capaz de realizar atos experimentais e, simultaneamente, de implementar novos sistemas organizacionais na cultura. Os trabalhos de arte selecionados partiram de uma prerrogativa que desafia os meios plásticos tradicionais, pesquisando materiais e técnicas no acervo cotidiano, muitas vezes, trocando virtuosismo por invenção. Uma atitude que contribui para um poder de síntese, conferindo às proposições, acordos voluntários e auto-organizativos. Talento? Sem dúvida.

Como dissemos anteriormente, para a compreensão da ação de problematização de categorias tradicionais, foi utilizada uma metodologia que não se restringiu a uma determinada área de conhecimento, recorrendo-se a fontes na área de artes, sociologia, literatura, psicologia, teoria da ciência, entre outras. Este procedimento vem a caracterizar a necessidade de um novo instrumental para observância das atuais ações artísticas.

Para esclarecimento geral, a Internet foi incluída como rede de investigações para textos e imagens. Partindo de fontes de origem conhecidas, foram buscadas informações ainda não publicadas, como por exemplo, palestras de alguns artistas proferidas recentemente em universidades e arquivos digitais de galerias e museus. Outra questão a esclarecer é o uso de uma linguagem que pode ser definida como *basic english* (Augé, 1994:100-101). Estas palavras, mais do que o fato de que sejam do idioma inglês, apresentam conceitos próprios e já constituem um vocabulário de recepção universal. Traduzi-las poderia fazer com que perdessem acuidade, pelo risco das variantes em sua significação.

Por fim, esta pesquisa tem como ponto de partida a não polarização entre teorias e práticas, questionando estas e outras fronteiras concernentes ao suposto binômio arte e vida, implodido na obra dos artistas analisados e da própria experiência curatorial aqui testada. Assim, sob o tema identidade como territorialidade, o processo gerador desta curadoria partiu de seu próprio percurso, através da conexão entre diversas fontes, entre múltiplos eixos temporais, estruturada intertextualmente, numa construção e desconstrução simultânea de sentidos, pela justaposição de citações, comentários e imagens. O texto apresentado também pode ser entendido como um discurso de leitura inventiva e poética da arte. Se por um lado, as palavras

podem ser imaginadas como obras que compõem uma exposição, por outro, os trabalhos de arte podem ser entendidos como palavras que compõem um texto. Neste sentido, encontra eco em um trabalho de curadoria realizado para o Museu do Brooklyn em 1990, a partir do qual Joseph Kosuth declarou:

“Se arte é para ser mais que uma cara decoração, você tem que vê-la como expressando outros tipos de sentidos políticos e filosóficos. E isso varia de acordo com o contexto ao qual você a experimenta. Particularmente, esta exposição tenta mostrar que trabalhos de arte, em certo sentido, são como palavras: enquanto cada palavra individual tem sua própria integridade, você pode colocá-las juntas para criar muitos diferentes parágrafos. E é por este parágrafo que reivindico minha autoria” (*apud* Godfrey, 1998).

A autoria se estabelece assim, pela composição dos elementos escolhidos, cujo deslocamento está fadado à eterna transformação pelo olhar do artista em um novo objeto de arte.

Uma breve introdução sobre as questões de categorizações e metáforas do pensamento

Paulo Bruscky, artista plástico brasileiro, participou da 26ª Bienal de São Paulo e seu trabalho “Ateliê como arquivo” foi escolhido como primeiro processo de análise desta dissertação.

Mas quem é Paulo?

Melhorando a especificidade da pergunta. Quem é Paulo Bruscky?

Será que poderíamos aumentar as pistas para resolver esta questão, dizendo que Paulo Bruscky é aquele sujeito que mora em determinado lugar, faz determinada coisa, tem determinados amigos, vem de determinada família? Esta seria uma forma de aproximação para o reconhecimento de Paulo Bruscky.



1

Paulo Bruscky

O ateliê do artista, 2004

Fonte: Catálogo da 26ª

Bienal de São Paulo

Mas esta análise, vai partir de uma apresentação exterior, ou seja, não apenas do conhecimento direto do sujeito e sim das pistas que este indivíduo deixou no espaço expositivo sobre si mesmo. Uma cópia idêntica do apartamento onde funciona o ateliê do artista foi construída na Bienal. O espaço apresentado não só revela as características arquitetônicas internas do apartamento, como também, seus equipamentos, mobiliário, objetos artísticos, pessoais, etc.



2

Paulo Bruscky

Produção da réplica do ateliê do artista

2004

Fonte: Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo

A fidelidade na reprodução do espaço pareceu ser um dos grandes empenhos do artista, que tentou levar a público seu universo de trabalho, constituído pela apresentação espacial de seu complexo acervo pessoal.

Observando cada detalhe deste trabalho, caso seja possível efetuar a tarefa frente à diversidade de coisas apresentadas, entre extintores, quadros, caixas-arquivo, cavaletes e pincéis, prateleiras organizadas junto a acúmulos de papéis desordenados, outras questões parecem surgir, como por exemplo: Por que o artista não convidou o público para ir a seu ateliê em seu local original? E ainda, por que sua ação deslocou para o seu trabalho de arte o próprio ateliê?



3

Paulo Bruscky

Produção da réplica do ateliê do artista

2004

Fonte: Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo

Estas duas questões parecem ter algo em comum – o deslocamento. Inicialmente, trata-se de um deslocamento de seu local original. Mas foi realmente deslocado o seu ateliê?

Podemos dizer que em parte sim, em parte não. O espaço arquitetônico foi construído na exposição simulando o espaço original. Os objetos e pertences do artista parecem ser originais. No entanto, pode-se afirmar que seja realmente o ateliê do artista? Ele trabalharia neste espaço literalmente expositivo?

Podemos deduzir que este espaço perdeu sua função primeira, mas parece reforçar uma questão da natureza da arte, a representação. A questão então não seria apenas a ação, mas a reação dos espectadores diante da ação.



4
Paulo Bruscky
O atelier do artista
2004
Fonte: Catálogo da 26ª Bienal de São

Em outras palavras, poderíamos dizer que não o interessou levar o público em seu ateliê, na intimidade de seu processo produtivo, mas podemos intuir que o artista buscou construir um ambiente que apenas oferecesse sinais que o informassem enquanto artista.

Além de Joseph Kosuth, citado na introdução, fazer este paralelo entre palavras e trabalhos de arte, também faz um deslocamento de seu próprio trabalho de arte para a curadoria em si. Em uma atitude similar, o artista Paulo Bruscky também propõe seu atelier enquanto trabalho de arte. A manifestação do artista enquanto arte, pela representação do sujeito como território – o atelier que o informa enquanto artista – um corpo que se expande além do indivíduo demarcando o espaço. Também podemos pensar o jardim de um jardineiro ou a sala de cirurgia de um cirurgião ou um atelier de um artista, como espaços que designam ou categorizam os trabalhos específicos. Como também a galeria é um lugar onde se exhibe arte. O visitante espectador já chega em uma galeria com esta proposição formada. O artista produz arte e a galeria expõe objetos que chamamos de arte.

O artista francês Daniel Buren também parece lidar com estas questões nos trabalhos que desenvolve a partir da década de 60 que se baseiam na pintura de repetidas listras verticais com 8.7cm de largura.



5
Daniel Buren
Work in Situ
1969
Fonte: Livro Conceptual Art

Em seu trabalho *Work in Situ* é interessante atentar que as listras fazem um percurso de fora da galeria para dentro, ou o inverso. Se olharmos inadvertidamente a faixa de listras ao passarmos

pela rua, em frente à galeria, talvez não a percebamos exatamente como um trabalho de arte. Inserida em meio a outras formas na fachada de um edifício, é apresentada como mais um elemento urbano entre tantos. Mas quando a faixa de listras avança pela galeria começa a ganhar novos sentidos. Simplesmente por entrar (literalmente) na galeria, começamos a considerá-la enquanto trabalho de arte. E o que significa isto? Observá-la enquanto objeto, estabelecer suas relações intrínsecas e extrínsecas e intuirmos a proposição do artista.

Da mesma forma que as listras entram, elas saem, ritmadas aos passos do observador, como um convite do artista para levarmos estas considerações atentas para o que existe fora do espaço específico de arte.

Artistas, muito freqüentemente, fazem observações destas categorias, ou seja, concepções pré-estabelecidas sobre determinados assuntos, trazendo nos trabalhos de arte um deslocamento conceitual dos constructos culturais. Com a intenção de problematizar estes assuntos, complementaremos nossa análise adicionando uma breve introdução sobre questões de categorizações e das chamadas metáforas do pensamento que partem de pesquisas feitas na área da Filosofia da Ciência. A idéia não é aprofundar de maneira extensa estes conceitos, mas tomar consciência de que a partir da eleição de determinadas propriedades comuns, questões são admitidas e reconhecidas por estarem na mesma categoria..

Muitos foram os pensadores que empreenderam reflexões críticas sobre as relações sýgnicas dos indivíduos com o mundo. A teoria da desenvolvida por Jakob Von Uexküll (1889-1940) faz uma proposição destas relações e desenvolve o termo *Umwelt* que está relacionado ao reconhecimento de que toda espécie possui uma propriedade particular que seleciona aquilo que é percebido e que também medeia as decisões de como agir segundo estratégias de sobrevivência. Hélio Godoy, em seu ensaio sobre o realismo documentário, teoria da amostragem e semiótica peirceana nos apresenta uma interpretação desta teoria:

“*Umwelt* é uma espécie de ‘bolha cenográfica’, um mapa da realidade, que é carregado pelos animais como uma forma de referência coerente com os objetos e fenômenos existentes no mundo real. Portanto aquilo que a humanidade ingenuamente toma por realidade trata-se apenas de uma representação mental”.

Uexküll declara que toda espécie animal possui seu *Umwelt* específico que pode ser compreendido como uma representação da realidade desenvolvida na mente. E para que esta ação ocorra, esta ‘bolha cenográfica’ possui elementos fixos, ordenados como um “texto” para que o processo seja induzido e prossiga, para que a programação tenha um sentido que pode ser concedido às significações individuais (Thure Von Uexküll, 1982).

Em outras palavras, se possuímos esta interface que faz a mediação de nossa relação com o mundo, ela deve possuir certa estabilidade para poder transformar as informações sígnicas em operações que dêem um sentido coerente a cada experiência.

Assim podemos deduzir que um ateliê de arte pertence a um artista, que por sua vez produz arte em seu ateliê. Mas o trabalho de Bruscky mimetiza a realidade do ateliê pela similaridade com o objeto, como se criasse um travessão para iniciar o parágrafo. A idéia de ser artista é construída por um sistema específico de signos e o território apresentado fala do espaço de um corpo que é o sujeito que faz arte. Não importa se num pequeno objeto (uma pintura, uma escultura ou uma fotografia) ou num grande espaço expositivo (uma instalação), o sujeito designado como artista produz uma ação que informa arte.

O trabalho de Bruscky expõe que categorias não são naturais, mas construídas pela mente, manipuláveis por questões culturais específicas. Porém a capacidade de criar categorias parece ser uma estratégia de sobrevivência dos seres vivos e podem se constituir como organizadores de elementos da bolha cenográfica. O teórico das ciências cognitivas, George Lakoff (1987), declara que sem a habilidade de categorizar, nós não funcionaríamos, mesmo no mundo físico ou em nossas vidas sociais e intelectuais. Na maior parte das categorizações, o processo é automático e inconsciente, e age sobre o pensamento, percepção, ação e linguagem da seguinte maneira:

"Em se movendo pelo mundo, nós automaticamente categorizamos pessoas, animais, objetos físicos tanto naturais quanto construídos. Isto, às vezes, nos leva a ter impressão que apenas categorizamos coisas como elas são, aquelas coisas vem de forma natural, e que nossas categorias mentais naturalmente se encaixam nos tipos de coisas que existem no mundo" (*op.cit.* 1987:6).

Será que poderíamos imaginar uma improvável situação de como seria se não agrupássemos coisas em categorias? O ensaio “*Funes, o memorioso*” de Jorge Luis Borges (1899-1986) fala de um personagem, Irineu Fumes que não possuía esta capacidade. Conta Borges:

“Locke, no século XVII, postulou (e reprovou) um idioma impossível no qual cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse um nome próprio; Funes projetou certa vez um idioma análogo, mas o rejeitou por parecer-lhe demasiado geral, demasiado ambíguo. De fato, Funes não só recordava cada folha de cada árvore de cada monte, como também cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado”.

E continua:

“Este, não o esqueçamos, era quase incapaz de idéias gerais, platônicas. Não só custava compreender que o símbolo genérico *cão* abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quarto (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no todas as vezes”.

As categorizações não são fixas e podem variar de acordo com quem as constrói e com o ambiente em que o corpo vivo está.

Outras referências ‘construídas’ que usamos para conceituar os fenômenos são as metáforas ontológicas, como por exemplo, a metáfora do contêiner. De acordo com Lakoff e Johnson (1998,1999) conceitos não são apenas matérias do intelecto. A metáfora apresenta-se como um conceito e opera no sentido de estruturar o que percebemos, nosso relacionamento com o mundo e com as pessoas e como nos comunicamos. Conceituar (selecionar e agrupar) é deslocar e a comunicação lida com conceitos, ou seja, deslocamentos que envolvem escolha e exclusão. Uma das formas de comunicação é a verbal que é baseada em palavras. Nomear pode ser entendido como classificar, conduzir um certo grupo de coisas a uma mesma denominação. Esta prática de nomear nos conduz a determinada situação que é exemplarmente questionada no ensaio de Borges a respeito da palavra *cão*. Assim, metáfora é a designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro. Então poderíamos entender inclusive que a própria palavra é sempre uma metáfora. A metáfora estrutura parcialmente uma experiência em termos de outra.

Como descrevem Lakoff e Johnson (1980:25), questões como identidade e territorialidade dos sujeitos são muitas vezes tratadas enquanto metáforas de contêiner. A compreensão de nossas

experiências em termos de objetos e substâncias nos permite escolher partes de nossa experiência e tratá-las como entidades de um mesmo tipo.

Atividades humanas sempre requerem uma distinção dada por fronteiras artificiais que fazem fenômenos discretos físicos se parecerem conosco: entidades delimitadas por uma superfície ou ao que chamam de a ‘metáfora do contêiner’. Assim, enquanto seres físicos delimitados e separados do mundo pela superfície de nossa pele, nós experimentamos o mundo como “fora de nós”. Cada um é um contêiner e com orientações dentro e fora pela nossa superfície ou pele. A partir desta metáfora, projetamos esta mesma orientação em outros objetos físicos que são delimitados por superfícies. Esta metáfora é aplicada mesmo quando não existem fronteiras físicas naturais, que poderiam servir enquanto definição de um contêiner, demarcando um território com orientações espaciais dentro-fora e uma delimitação de superfície – uma parede, uma cerca, uma linha abstrata ou um plano. Metáforas do contêiner podem ser aplicadas a corpos, como também, a sujeitos e a construção de sistemas de identidade.

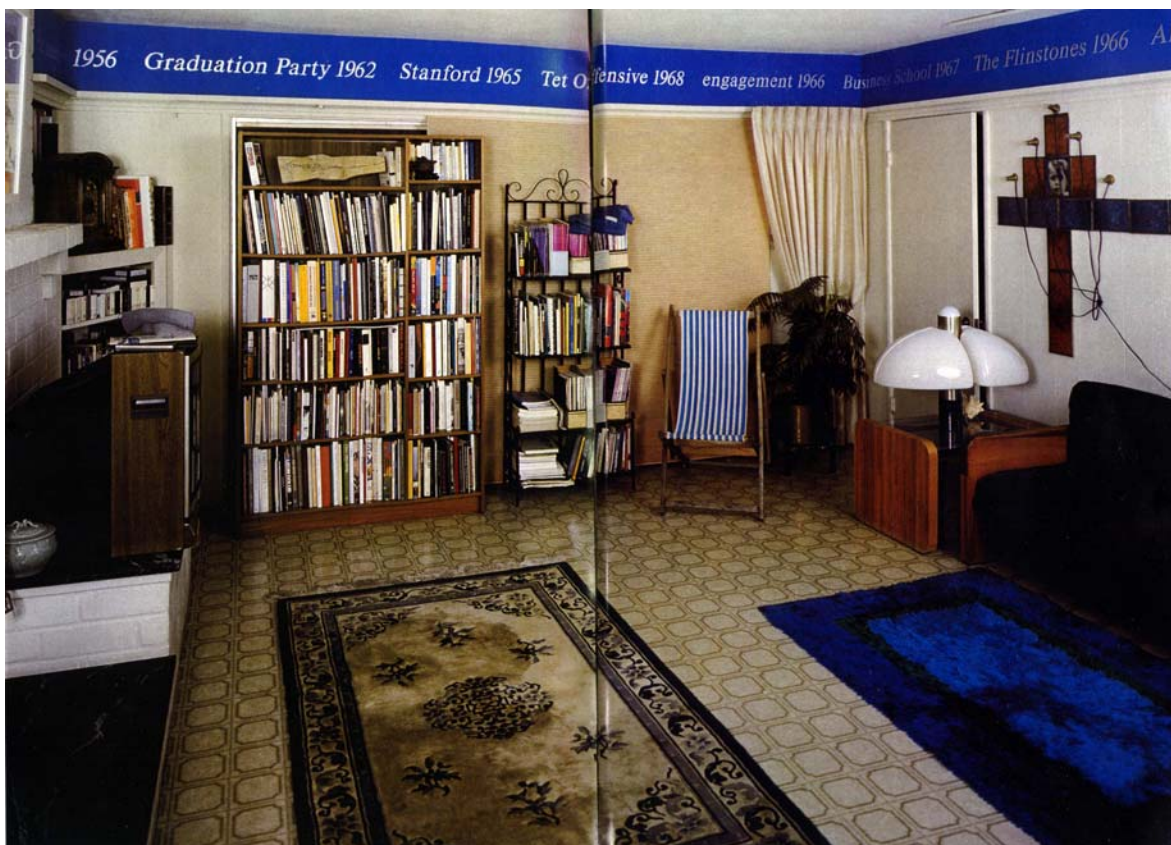
Esta temática, que permeia as concepções dos trabalhos anteriores, vai introduzir as questões do próximo artista a ser estudado nesta pesquisa. Numa transposição das usuais metáforas de contêiner, o artista cubano Félix Gonzalez-Torres, em sua série *Retratos*, propõe discutir relações entre lugares e identidade. A identidade que se projeta além do corpo do sujeito para o território aparece nestas obras. Gonzalez-Torres pediu a seu cliente que lhe entregasse uma lista de fatos importantes que ocorreram em sua vida aos quais poucas pessoas sabiam. Gonzalez-Torres adiciona a esta lista fatos históricos relevantes, que de alguma maneira tenham afetado o percurso da vida desta pessoa. O trabalho é baseado em texto e faz o uso da palavra enquanto elemento de linguagem. O texto é aplicado sobre a parede da residência do cliente na forma de uma linha horizontal, lembrando uma faixa decorativa. Gonzalez-Torres se apropria deste espaço que será o suporte onde aplicará seu texto e que agora se transformará em elemento de seu trabalho. O espaço em que o cliente vive, sua casa, sua forma, seus objetos, suas cores, seu cheiro será o pano de fundo do texto que anuncia a história de sua vida. Tudo que envolve o trabalho foi definido através de escolhas e estas escolhas definem esta identidade.



6
Félix Gonzalez-Torres
Sem título (Portrait of Stillpasses)
 1991
 Coleção de Karen e Andrew Stillpass

E acrescenta:

“Estes retratos estão sempre mudando, e quem quer que o possua pode alterá-lo, adicionar ou tirar informações” (*apud* Godfrey, 1998:367).



7

Félix Gonzalez-Torres

Sem título (Portrait of the Wongs)

1991

Coleção de Lorin e Deane Wong

O conceito de retrato ou fotografia é transformado em território que exerce sua função a partir das relações que cria e que pode variar conforme o momento presente. Gonzalez-Torres excede os limites entre trabalho de arte e a residência do cliente estabelecidos a priori, tais como as metáforas de contêiner. Os elementos do trabalho se relacionam de forma fluída, por palavras e não-palavras definindo um parágrafo, onde o lugar, retoricamente cria a noção da identidade do sujeito, como também, de seu território. A semelhança com o trabalho de Bruscky é que ambos os trabalhos são retratos representados pela confluência de elementos escolhidos, do artista ou do cliente, mas diferem entre si pelo fato de que Bruscky leva as referências construindo seu retrato em um espaço institucional enquanto que Gonzalez-Torres traz as referências e constrói seu trabalho a partir de um espaço pessoal.

Vários artistas têm associado o uso do texto inserido em determinados contextos ou ambientes estabelecendo relações de identidade.

A americana Glenn Ligon declara sobre seu trabalho “*Sem título (Eu me sinto mais negra quando sou jogada contra um estridente fundo branco)*”:

“É ter que aprender a expressar a si mesma na língua de outros”.

Ligon fala sobre ouvir e ser escutada a partir de escolhas individuais. Ligon é negra e homossexual o que a transforma duplamente em minoria. A artista escreve ou pinta numa porta repetidas vezes um texto que é uma citação da autora americana negra Zora Neale Hurston no ensaio “*How it Feels to be Colored Me*”. A porta se relaciona com o corpo, um lugar de passagem, de entradas de saídas, a possibilidade do diálogo. Uma medida que se refere ao corpo do sujeito dentro do espaço arquitetural.

A escritura vai se desenvolvendo em camadas sobre camadas, num movimento que vai registrando seu caminho, contando sua história pela repetição. A tinta aplicada ainda úmida recebe nova camada de tinta, mesclando-se, fundindo-se, reforçando a insistência da artista em escrever (marcar) sobre uma superfície pastosa:

“Eu gastei muito tempo tentando imaginar em como manter este borrado da minha ação, até eu entender que o que eu fazia era interessante. Isto parecia coincidir com minha forma de ler o texto, meu jeito obsessivo de releitura. Uma forma de dizer uma coisa uma vez e uma vez mais e nunca ser escutado. A idéia de ser escutado e não ser escutado”.

A ação artística enquanto meio se une ao assunto do trabalho numa síntese que expressa de forma global um sistema de identidade.

Em sua palestra “*Inter-versões artísticas do Japão e da América Latina: Processos de Resistência e Construção de Identidade*” Christine Greiner (2004) expõe algumas questões bastante elucidativas acerca da ação sistêmica para desconstrução dos cânones, ou mesmo das metáforas relativas à identidade do sujeito (enquanto formalizações imagéticas) na busca da des-estabilização das definições clássicas relativas à memória, sexualidade, colonização, resistência política e a noção de criação em processo:

“... As linguagens que usamos para entender o mundo não são necessariamente as mesmas que operam no mundo... O que tem sido discutido em nome da desconstrução é por fim aquilo que acontece... uma estratégia para colocar sistemas em movimento, em evolução. Para tanto é preciso lidar também com aquilo que parece excluído... ouvir o outro – dar voz ao outro – àquilo que não foi ainda convencionalizado...”.

E continua:

“... a violência que muitas vezes envolve o fluxo de informação referente aos processos colonizadores é como a morte que se repete, um estado de torpor, anoréxico, que pode ser entendido como um congelamento de idéias pré-estabelecidas, de imagens... Quando se depara com a finitude, tudo ganha novos sentidos”.

Desestabilizando a noção de corpo como contêiner ou entidade física delimitada por uma superfície, Greiner insere a noção do corpo enquanto mídia, sempre em construção, sendo contaminado por fluxos contínuos de informações. O corpo não é mais apenas o invólucro da mente – o corpo é a mídia primária dos processos comunicacionais.

Considerando trabalhos de arte como sistemas de comunicação entre indivíduos, uma breve análise da noção do corpo do sujeito e suas relações, torna-se elucidativa para compreensão do tema.

Em seus estudos sobre a relação entre corpo, movimento e cognição, Mark Johnson (1987) aponta a origem da cognição na motricidade. O fluxo do movimento do corpo, entrar e sair, acaba por estabelecer noções de dentro e fora, gerando a noção do corpo como contêiner. Como explica Greiner (2005:129) talvez a idéia do corpo como contêiner ou recipiente tenha a ver com ações básicas de ingerir e excretar, inspirar e expirar, coisas que entram e coisas que saem. A comunicação também parte deste princípio do movimento de entrar e sair, da própria pessoa ou do outro, relações entre partes isoladas, entre pessoas, grupos, etc. A codificação dos pensamentos, segundo a autora (*ibidem*:129) funciona acionando o cruzamento de ocorrências coerentes. E o que garante a coerência do cruzamento é uma “homologia de probabilidades nas transições espaços-temporais”, ou seja, a percepção através de semelhanças de condições para que as informações de fora sejam levadas para dentro do corpo. A

permeabilidade entre o dentro e o fora através de sistemas de codificação constitui uma condição a qual o “onde” nunca é passivo.

Assim, este “onde” ou local de inserção do objeto pode ser compreendido como contexto.

Compreende-se contexto como o ambiente da comunicação que controla a composição das mensagens, sua geração e interpretação. O semioticista Thomas Sebeok (1991) define que contexto é o reconhecimento que o organismo faz das condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens e declara:

“A organização a qual qualquer mensagem é emitida, transmitida e admitida sempre influencia decisivamente sua interpretação e vice-versa: o contexto de transações processa continuamente modificações na interpretação das mensagens. Mensagens são em resumo, contexto-sensitivas”.

A sua definição incluirá todo o campo de sistemas cognitivos animais, mensagens fluindo paralelas, tanto quanto as memórias das mensagens anteriores que tem sido processadas e experienciadas e sem dúvida a antecipação de mensagens futuras que são aguardadas para serem trazidas à ação. É imprescindível reconhecer a abrangência do campo das informações, que ocorrem em forma multi-sequencial e sincronicamente, constituindo um contexto. Contexto é freqüentemente um fator crucial para resolver a significância das mensagens².

Em trabalhos de arte mais recentes em que o lugar é elemento significativo na constituição da obra, o onde se tornou uma espécie de ambiente contextual, elemento sógnico do sujeito que o experiencia (tanto para o artista quanto para o espectador).

Greiner declara:

“O que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador”.

² A noção de lugar desenvolvida pelos artistas minimalistas no fim da década de 60 e década de 70 ganhou importância como uma locação real, uma realidade tangível composta por uma única combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e forma das paredes e salas, escalas e proporções das praças, edifícios ou parques, iluminação, ventilação, trânsito e topografias.

Assim as informações capturadas do mundo passam a fazer parte do corpo, ou mesmo, são transformadas em corpo. A idéia de corpo se transforma em um sistema de relações abertas, “um processo co-evolutivo de trocas com o ambiente”, ao invés de seu entendimento como um contêiner. O fluxo de informações é sempre constante o que transforma o estado do corpo em sempre-presente. O corpomídia não é um veículo de transmissão onde as informações entram, são processadas e devolvidas ao mundo. O cruzamento das informações que chegam com as já existentes gera uma “noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida” – um “processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo”. O corpo que tem consciência de si enquanto mídia, como elemento processante e seletivo. Assim, o corpo deixa de ser um produto, algo dado, mas torna-se um estado sempre-presente do indivíduo, onde ocorre o cruzamento de fluxos contínuos de informações, inserido de forma coevolutiva com o ambiente contextual. Independente da proposta, qualquer objeto de arte estará sujeito ao seu reconhecimento contextual, seja em um museu, galeria ou trabalhos site-specific. As partes funcionam em relação de umas com as outras e constituirão o corpo do sujeito, artista ou espectador.

O trabalho do artista Dan Graham *Rooftop Urban Park* traz a possibilidade da visão do corpo do espectador através de uma imagem refletida, fluída, sem materialidade, e que funde-se com outras imagens ao redor, interagindo continuamente com o ambiente.

Este trabalho nos faz pensar na seguinte colocação de Michel Foucault em sua palestra “*Of Other Spaces*” (1967):

“Um olhar em minha direção e que volta a mim. Começo novamente direcionar meu olhar a mim e reconstituir eu mesmo lá onde estou”.

Refletir, ver através, enquadrar, inserir e expor, ver, sendo visto. É o reflexo da cidade mas ainda é a cidade. É o reflexo do observador, mas ainda é o observador.

Os biombos de vidros em forma de pavilhão na cobertura do *Dia Center for the Arts* em Nova Iorque criam ao observador um olhar difuso, freqüente em reflexos, onde imagens dos lugares são invertidas, justapostas, representadas, recortadas e contestadas simultaneamente.



9
Dan Graham
Rooftop Urban Park
1991
Dia Center for Arts

A experiência transforma os materiais sólidos da instalação e da paisagem em imagens refletidas, elementos fluidos, descarregados dos processos sógnicos originais para constituírem um conjunto de novas relações cambiantes, segundo o movimento corporal do espectador. A instalação se encontra no topo do edifício proporcionando uma extensa visão da paisagem urbana nova-iorquina. Este trabalho apresenta uma fluidez pela transparência e visualidade do entorno, apenas interrompida por decisão do espectador. Os vidros são uma borda a ser decidida no campo entre o sujeito e o entorno. O rompimento com o entorno produz a possibilidade de introspecção à natureza interna do indivíduo, por exemplo, a utilização para meditação, uma das funções do trabalho pensada pelo artista. O trabalho se insere regularmente na paisagem, as tensões se estabelecem a partir dos reflexos, quando ocorre o encontro das naturezas distintas das conjunturas e dos objetos



10 e 11
Ana Amélia Genioli
Imagens a partir de
Rooftop Urban Park
 1997

Como indica Sebeok, todos os sistemas de comunicação são, não apenas dinâmicos, mas adaptativos, auto-reguladores para seguir o contexto externo, as condições do ambiente e o contexto interno, as circunstâncias inerentes dentro do próprio sistema, tal como a disposição de pressuposições e implicações que caracterizam as sentenças. O trabalho de Graham remete o sujeito espectador a uma paisagem marcada pela diversidade temporal. Os biombos de vidro funcionam como uma moldura moderna para uma paisagem povoada de antigos galpões

industriais. Estes foram construídos em estruturas metálicas, com grandes panos de vidro, ora retos, ora arredondados, e nos remete à estruturas utilizadas nas arquiteturas modernas.



12
**Ana Amélia
Genioli**
*Imagens a partir
de Rooftop
Urban Park
1997*

A questão que se apresenta é se o trabalho de Graham poderia ser colocado em outro local. Certamente, mas mudariam as referências para análise, assim constituindo um novo lugar enquanto processo cognitivo e comunicacional. Aqui, lugar nunca é um local. Pode-se ampliar esta análise e pensar-se em outras formas de ambiência ou contexto. Fazendo-se uma relação paralela entre mídias podemos observar aquelas que são veiculadas pelos meios de comunicação em massa e que nos informam novas noções de contexto.



13
Barbara Kruger
Sem título
 1991
 Fonte: *Installations – l'art en situation*

Vários artistas têm trabalhado usando a linguagem da mídia enquanto suporte. Desde os anos 60, artistas como Dan Graham e Victor Burgin observavam especialmente o domínio cultural da linguagem publicitária e traziam as questões em seus trabalhos.

A artista Bárbara Kruger tem desenvolvido trabalhos através da linguagem da mídia. Em seus trabalhos da década de 80, usando o formato de out-door, criou vários anúncios que foram expostos em estradas americanas. A forma é similar, mas o conteúdo da mensagem, com frequência, aborda questões sociais. Em seu trabalho *Sem Título*, exposto na Galeria Mary Boone em Nova Iorque, em 1991, Kruger recobriu as paredes, piso e teto da sala com a mesma linguagem dos *affiches* publicitários. Em textos de letras garrafais e imagens expressivas a artista trata da violência contra as mulheres e minorias. Uma instalação que se relaciona com

espectador “mente a mente”, como um grito que ecoa pelos padrões comunicativos conhecidos. A ocupação da galeria torna o local sem escape, usando o universo imagético do espectador, do cidadão contemporâneo, como ambiência, um mergulho em grandes letras e imagens que se objetificam num ato de protesto.

A mídia contemporânea também pode ser compreendida como ambiência, como forma de vida. Mídia, neste sentido, é hoje a ambiência que Aristóteles chamava de bios – isto é a ‘sociabilidade da polis’. Aristóteles descreveu três tipos de bios: do conhecimento, do prazer e da política. O professor de Comunicação da UFRJ Muniz Sodré (2002: 233) incluiu um quarto bios, que não é de carne, mas sim, o bios midiático. Em sua virtualidade, este novo bios significa mais uma das múltiplas esferas construídas (a idéia de abrigo) em torno da frágil existência humana, isto é, da neotemia³.

Um outro exemplo interessante para aprofundar esta discussão é o da artista brasileira Ana Maria Tavares. A artista, em grande parte de seu percurso artístico, tem analisado a postura do observador, ou a imagem refletida do sujeito urbano na sociedade contemporânea. Em trabalhos de sua série Caça-Palavras, Tavares traz em seus quadros-objeto um jogo de palavras que apresenta os signos conhecidos deste ambiente midiático contemporâneo.



14
Ana Maria Tavares
Série Caça-Palavras
2004
Fonte: Site da Galeria
Brito Cimino

³ Neotemia – “...la distancia entre las capacidades biológicas del recién nacido y la posibilidad de desarrollo autónomo, que es lo que incita a que se produzca la angustia de desamparo”. Fonte: Revista del Centro Psicanalítico de Madrid. *Psicoanálisis Infantil: un recorrido histórico*, Ana Gutierrez López
<http://centropsicoanaliticomadrid.com/revista/4a1Hdelpsicosis.htm>

As palavras cruzadas deste Caça-Palavras, em meio ao tom furta-cor aplicado ao aço inox, são: *Credit Card, Sparkling Water, Sundown, Relax O'Visions*, sempre envolvidas pela expressão *Visiones Sedantes*. O espectador inserido no trabalho, pelo reflexo produzido pela superfície polida do aço, encontra expressões que a mídia traduz como a possibilidade do alcance da felicidade irrestrita, produtos mercadológicos que garantem a entrada no confortável mundo do “não-lugar” (Augé,1994).



15
Ana Maria Tavares
Cityscape
2001
Fonte: Site da Galeria
Brito Cimino

Em outros trabalhos como *Numinosum*, exposto na galeria Brito Cimino, em 2002, ou *Middelburg Airport Lounge com Parede de Niemeyer*, em 2001, na Holanda, Tavares executa instalações que re-inventam os locais originais, utilizando de forma lúdica elementos característicos de espaços públicos. O termo lúdico neste caso se refere à certa dimensão fantástica aplicada aos ambientes, que amplifica as formas dos locais e transforma o homem

contemporâneo em personagem-máquina, com apêndices artificiais que se encaixam às frias formas do mobiliário em aço.

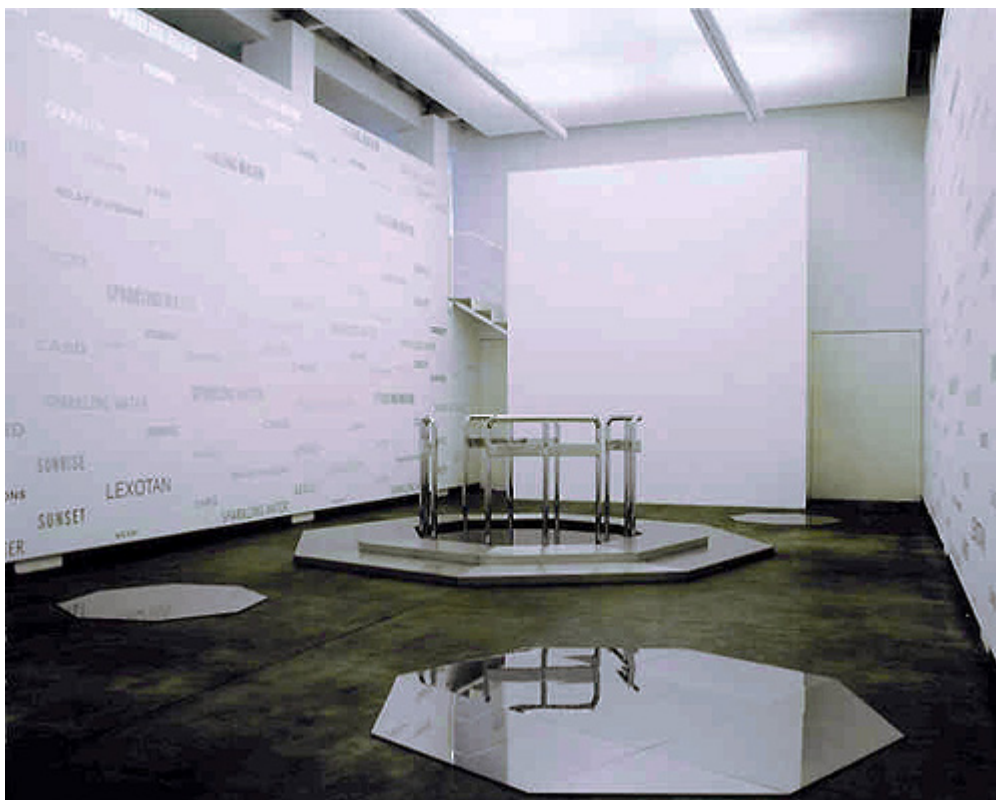


16
Ana Maria Tavares
Middelburg Airport
Lounge com Parede de
Niemeyer
2001
Fonte: Site da Galeria
Brito Cimino

O professor da Escola de Comunicação e Artes da USP, Martin Grossmann (2000), em texto crítico sobre o trabalho da artista, declara:

“O que de fato o sujeito contemporâneo necessita são de aparelhos, de próteses, de equipamentos capazes de auxiliá-lo no permanente embate com os conflitos da existência promovidos principalmente pelas contínuas transformações ambientais geradas pelas novas tecnologias.”

No trabalho de Tavares, Grossmann refere-se a aparelho no sentido de constituir uma ‘prótese de espaço’, que dá ‘amparo ao corpo’, ou mesmo, como ele próprio define: “uma prótese para o território de domínio do sujeito”.⁴



17
Ana Maria Tavares
Numinosume
2002
Fonte: Site da Galeria
Brito Cimino

Com a mesma acepção sobre a fragilidade do homem contemporâneo (o próprio espectador) abordada por Grossmann, a crítica Lisette Lagnado (1998) observa:

“Diferentemente da Pop Art, em que o espectador pertencia a um grupo de consumidores (reunidos sob o slogan da abundância), hoje o modo de subjetivação está intimamente ligado à consciência identitária da insuficiência: insuficiência financeira, amorosa, imunológica. Neste sentido, as peças escultóricas são portadoras de risco.⁵ Vêm transmitir que o corpo desse sujeito, tão desejado e temido ao mesmo tempo, perdeu a temporalidade (natural? Artificial? Quem lembra?) da contemplação.”

⁴ Termos “prótese de espaço”, “Amparo para o corpo” foram cunhados pela própria artista em sua tese de doutorado, ECA, USP, 1999(?)

⁵ Cf idéia desenvolvida por Paulo Vaz em "Corpo e risco": "... a passagem da disciplina ao controle é também a passagem da norma ao risco como conceito primário a partir do qual se pensa a relação do indivíduo consigo

O sujeito que Ana Maria Tavares se refere pertence a um mundo que não é construído por vinculações sociais, mas é feito de códigos que informam a posição do cidadão-consumidor que independe de sua localização espacial.

Segundo Sodré, um mundo com opções sem vinculação social, num ambiente dominado pela mídia resulta num 'monopólio' ou mesmo numa 'intransitividade' da fala, monologal, sem intercâmbios e sem respostas, sem condição de existência do ser no mundo. Perde-se o apoio epistemológico, ou seja, o estabelecimento do processo de cognição, pela virtualização e conseqüente indefinição do sujeito, objeto de todo o conhecimento. A mídia se coloca sob a forma de uma nova administração do mundo.

Diante destas questões, Muniz Sodré (2002: 234-235) propõe uma conversão de teoria para ciência da comunicação que se desenvolve a partir das instâncias: veiculação, vinculação e cognição. A diferença está na importância de se estabelecer a abrangência da mídia no processo de percepção. Esta ciência não possui qualquer sentido positivista ou enquanto possibilidade experimentalista de uma natureza puramente empírica. Esta nova ciência da comunicação, que ora se apresenta e que não raramente tem se tornado inseparável de experiências artísticas, é um discurso do equilíbrio e do consenso razoável sobre o funcionamento do social. Um instrumento essencial para a compreensão da atualidade, para a apreensão do sentido contextual em meio a uma mutação cultural da realidade e, por último, para a definição dos domínios da narrativa e da representação das identidades.

mesmo, com os outros e com o mundo. [...] O conceito de risco é nômade. [...] O risco provém de uma longa história; sempre poderemos traçar suas conexões com os conceitos de pecado e norma e reafirmar a pertinência de nossa cultura à cultura judaico-cristã. Nestes conceitos, está em jogo um modo de reger o prazer." (São Paulo, palestra proferida na PUC, Núcleo de Subjetividade, Psicologia Clínica, 1998).

Homi Bhabha e Renée Green: a questão da identidade no mundo contemporâneo

As abordagens formuladas anteriormente, das relações do sujeito como território, parecem refletir todo um conjunto de situações que se dão fora do foco individual, abrangendo relações que constituem um ‘estado das coisas’ do mundo contemporâneo.

Ao mesmo tempo, várias manifestações têm surgido em resistência a discursos hegemônicos (aqueles que partem de sistemas de poder) através de estratégias que recorrem ao sentido ambivalente ou à impossibilidade da unilateralidade destes mesmos discursos.

Histórias de deslocamentos e reterritorializações têm questionado o sentido de fronteiras que definem algo. Teóricos dos chamados países periféricos, não raramente deslocados de seu país de origem, trazem para o debate internacional, através dos chamados estudos culturais e pós-coloniais, a inclusão do sentido de identidades plurais, ao mesmo tempo parciais, destes indivíduos ou mesmo de comunidades.

Seguindo estas tendências, foram escolhidos textos de três autores e conjuntamente a trabalhos de arte que dialogam com os conceitos dos autores, para compreensão do tema. Esta análise ressalta que as questões culturais das comunidades e aquelas do universo da arte encontram seu ponto de inflexão nas representações das identidades dos artistas em trabalhos artísticos.

O texto extraído do livro *Os locais da Cultura* de autoria do crítico indo-britânico Homi K. Bhabha (2003) inicia com uma original abordagem da ‘tenebrosa sensação de sobrevivência’ ou de viver nas fronteiras do ‘presente’ que marca a existência humana contemporânea. Segundo Bhabha,

“É o tropo dos nossos tempos colocar a questão da cultura na esfera do além. Na virada do século, preocupa-nos menos a aniquilação – a morte do autor – ou a epifania – o nascimento do ‘sujeito’” (*op.cit.*, 2003:19).

Talvez uma das questões mais marcantes desta época seja a dúvida relativa ao futuro, tais as dimensões globais das catástrofes decorrentes das guerras ou mesmo dos progressivos desastres ecológicos. O autor coloca estas preocupações enquanto parte de nosso cotidiano, mas na ‘esfera do além’ o que evoca o “atual e controvertido deslizamento do prefixo ‘pós’: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...”.

O “além” é descrito enquanto uma circunstância de transição entre dois momentos “não é um novo horizonte, nem o abandono do passado” – é o cruzamento entre espaço e tempo que produzem “figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”.

E continua,

“Isso por que há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no ‘além’: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para frente e para trás” (*op.cit.*,2003:19).

Ou seja, a troca das categorias conceituais e organizacionais básicas de ‘classe’ ou ‘gênero’ pela consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que resultam na “pretensão à identidade no mundo moderno”. A possibilidade de maiores definições sógnicas cria uma idéia de aproximação com o sujeito que passa de um estado de generalizações para um estado de atenção às suas diversidades. Há uma ampliação do acervo de denominações qualitativas a este sujeito que também enquanto ser de linguagem introduz complexidade e acuidade às suas próprias definições.

Estas instâncias intermediárias das definições transformam os lugares do sujeito conforme descreve o autor:

“Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular e coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” (*op.cit.*,2003:20).

Bhabha apresenta uma desconstrução das categorias existentes pela possibilidade da criação de outras categorias, lugares intermediários entre os anteriores. Cria permeabilidade às

categorizações na construção de subdivisões, intercâmbios e deslocamentos. A possibilidade da inclusão da diversidade das comunidades, por um abandono às generalizações que selecionam e excluem minorias ou a parcialidade nas identidades dos sujeitos. A leitura do sujeito passa das narrativas seqüenciais das subjetividades originárias e iniciais para articulações sincrônicas ou eventos e processos na produção de diferenças culturais.

“É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (*op.cit.*,2003:20).

Pode-se afirmar ainda, a possibilidade contemporânea da emergência cultural da própria diferença, conceitualmente excedente, intervalar, fragmentada na teoria tradicional. A partir destas prerrogativas verifica-se o surgimento de novas formas de representação, condição necessária para se negociar a aquisição de poder. O debate cultural na representação da diferença pode ser compreendido como produzido em um ambiente instável. Diferentemente do “reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição”, as relações atuam por uma complexa negociação que garantam representação aos ‘hibridismos culturais’ nas relações culturais contemporâneas. Segundo Bhabha,

“O ‘direito’ de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre a vida dos que estão na minoria” (*op.cit.*,2002:21).

Observa-se que a tradição é apenas parcial nos conceitos da identificação, enquanto que as questões relativas à memória, ao evocar o passado reinventam-se introduzindo outras “temporalidades culturais incomensuráveis” afastando-se de suas qualidades estáveis originais enquanto ‘tradição recebida’. A noção de tradição como uma herança de qualidades estáveis é substituída por movimentos incessantes que renovam sua existência, ações no tempo que reinventam sua continuidade. O autor demonstra também a necessidade da desarticulação normativa das identidades minoritárias, pois estas classificações selecionam e excluem, como

exemplifica reproduzindo parte da entrevista da artista afro-americana Renée Green a Elisabeth Brown:

“Eu gostaria de traçar formas ou estabelecer situações que estejam como que abertas... Meu trabalho tem muito a ver com um tipo de fluidez, um movimento de vaivém, sem aspirar nenhum modo específico ou essencial de ser” (*apud* Bhabha, 2002:21).



18

Renée Green

Detalhe - *At Large 1970, Cologne 1982, London 1994*
1996

Fonte: <http://cepa.buffnet.net>
after another

E a artista continua sobre questões acerca da posição multicultural contemporânea:

“O multiculturalismo não reflete a complexidade da situação como eu a enfrento no dia a dia... É preciso que a pessoa saia de si mesma para de fato ver o que está fazendo. Não quero condenar gente bem intencionada a dizer (...) ‘É coisa de negro, você não entenderia.’ Para mim, isto é essencializar a negrura”. (*ibidem*, 2002:21).

Conjuntamente à sua contribuição à desarticulação das identidades minoritárias, Renée Green tem recorrido a uma valorização da formulação do significado de suas obras como algo aberto, o que também inclui sua condição de artista nômade. Abandona a idéia de arte como algo enraizado, fixo, que pode ser baseado em condições estáveis das características físicas dos lugares. O trabalho desta artista tem explorado uma noção do lugar enquanto predominantemente intertextual, com localidades múltiplas (objetivas e subjetivas) e operando num campo discursivo de entre-lugares. Green aborda a questão de ser “artista americano”, conceito ao qual a própria artista declara, traz as preferências nacionais e culturais sendo unidas; entropia, memória e suas contradições; memoriais e monumentos; nostalgia. A noção

de ser artista americano parte de suas posições objetivas e subjetivas no tempo e no espaço que se intercalam, se sobrepõem e vão transformando a si mesmas. Uma noção que só pode ser contada por cada artista americano. Estas ações abandonam o tratamento do espaço por um modo fenomenológico, como normalmente tratam os trabalhos *site-specific*, ou seja, apenas orientados para um lugar físico.

Para ampliar a compreensão do assunto podemos citar o texto *One Place After Another* (1997), no qual a artista e professora de história da arte Miwon Kwon examina as questões da arte *site-specific*. Segundo a autora, a escultura modernista foi concebida como forma autônoma, auto-referencial e por princípio nômade e universal, que abandona o pedestal e expressa sua indiferença quanto ao lugar. No fim dos anos 60 e início dos 70 com o surgimento do Movimento Minimalista, ocorre uma reversão dramática de conceito do ‘lugar’ modernista pela noção *site-specific*. Neste momento, os artistas reagiam à crescente mercantilização da arte visando garantir sua autonomia e possibilidades de experimentação.

Site-specific faz referência à imobilidade do trabalho – feito para determinado local – e sua impossibilidade de repetição. A escultura *site-specific* de 36 metros, em aço cortén, intitulada *Arco Inclinado* de Richard Serra foi encomendada e desenhada para um local específico: a *Federal Plaza* em Nova Iorque, entre 1981 e 1989. A principal polêmica sobre este trabalho se estabeleceu entre um pedido público de sua remoção da praça e o autor, que declarava que removê-la seria destruí-la. Serra justificava declarando que a escala, o tamanho, a locação do trabalho *site-specific* são determinados pela topografia do lugar, seja urbano, paisagem ou um fechamento arquitetural. De forma que *Arco Inclinado* pertencia àquela praça, reestruturando ambos (o local e o próprio trabalho) conceitualmente e perceptualmente na organização do lugar.

Como declara Kwon, outras noções de lugar foram acrescidas à sua concepção inicial em seus termos físicos e espaciais. Trabalhos que se dedicavam à crítica institucional e o movimento de arte conceitual, desafiavam a inocência de um espaço que era acompanhado pelo olhar de um sujeito universal, como sustentou o modelo fenomenológico dos Minimalistas.

O lugar passa a ser tratado também como um trabalho cultural definido pelas instituições de arte. Esta passa a ser uma nova questão que se torna cada vez mais presente. Através dos anos 70 e 80, outras formas de arte interagiram com a noção *site-specific*, tais como, *land art*, arte

de processo, performance, arte conceitual, instalações, crítica institucional, arte baseada na comunidade e arte pública, as quais seus idealizadores não dissociavam arte de contexto.



19
**Richard
Serra**
Arco Inclinado
1981 - 1989
Fonte: One
Place after
Another

Podemos verificar alguns casos que geraram contradições sobre as noções de trabalho site-specific. Esta análise, evidentemente, não pode ser considerada um aprofundamento sobre o assunto, mas busca apenas a citação de alguns exemplos que esclarecem determinadas críticas sobre estes trabalhos.

Assim, Miwon Kwon apresenta a crise que ocorreu quando em uma exposição, em 1968, a Ace Gallery em Los Angeles fez a reprodução de trabalhos de Donald Judd e Carl Andre,

autorizada apenas pelo proprietário dos trabalhos. As reproduções foram feitas seguindo instruções detalhadas enviadas pelo colecionador italiano e tentavam superar as dificuldades e os altos custos advindos do transporte de obras em grande escala da Itália para Califórnia.

Donald Judd sentiu-se prejudicado por não ter sido consultado sobre a reprodução e instalação e denunciou o ato como uma “falsificação grosseira”, apesar das peças se parecerem muito com os originais e terem sido exibidas como cópias sem fins comerciais.

Declara Kwon:

“Em outras palavras, as re-criações não são autênticas não por causa da perda do lugar de sua instalação original, mas por causa da ausência do artista no processo de sua reprodução”

(*op.cit.*,1997:98).

As cópias seguiram os modos de produção industrial concebidos originalmente e a participação do artista parecia de pequena importância no processo. Porém a questão da autoria se transformou em um grande problema para os artistas que publicaram sua profunda indignação em um artigo na *Revista Art in América*. Segundo a autora:

“O que fez o trabalho ilegítimo não foi a reprodução de um trabalho único instalado em Varese, com o princípio de que este não pode ser reproduzido em nenhum lugar mais e de nenhuma forma, mas que os artistas não autorizaram ou supervisionaram sua reprodução na Califórnia” (*op.cit.*,1997:98).

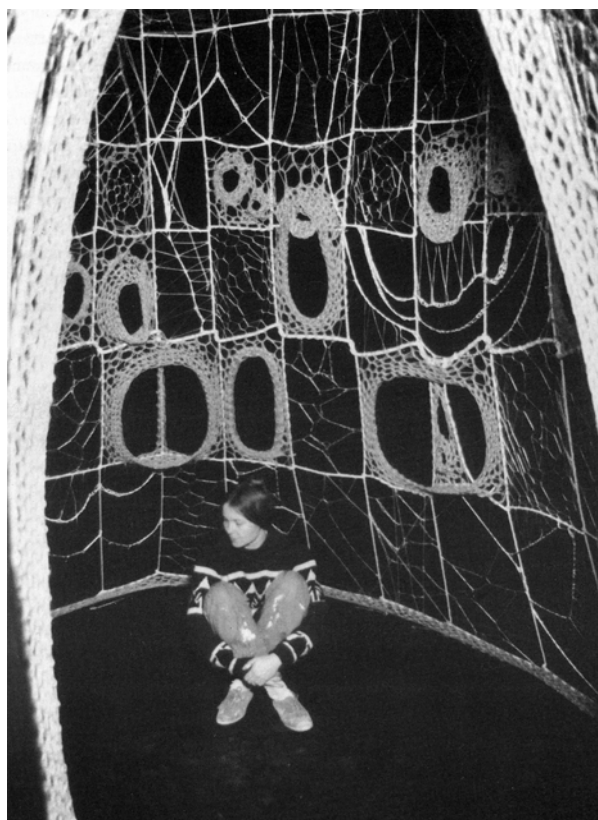
Assim, tendo sido esvaziados os conceitos que regiam a instalação original, o que restou foram os princípios de autoria e autenticidade em site-specific em função da necessidade da presença do artista no local da reprodução, ou mesmo, apenas a *autoridade para autorizar* na condição de diretor ou supervisor de re-produções.

Outro caso citado por Kwon foi o convite recebido pela artista Faith Wilding, uma participante original do Programa de Arte Feminista do Instituto de Artes da Califórnia, para participar da exposição intitulada “Divisão de Trabalho: Trabalho de Mulher em Arte Contemporânea” no Museu do Bronx, em 1995. Foi pedido à artista, especialmente para esta ocasião, que recriasse sua instalação site-specific *Crochereted Environment* (também conhecida como sala uterina) executado em 1972 para o projeto *WomanHouse* em Los Angeles. Sendo a peça não mais existente, os problemas resultantes recaíram menos sobre o fato de refazer a peça a partir de

uma pequena documentação fotográfica da instalação original, durante exaustivas horas de trabalho físico, do que os assuntos concernentes às razões políticas e conceituais que permeavam o aceite do convite. Conforme declara Kwon:

“Declinar o convite de re-fazer a peça pelo motivo de preservar a integridade da instalação original teria sido um ato de auto-marginalização, contribuindo para um auto-silenciamento que inscreveria Wilding e um aspecto da arte feminista fora de uma porção dominante da história da arte (novamente). Mas por outro lado, para re-criar o trabalho como um objeto de arte independente para um cubo branco no Museu do Bronx também significava esvaziar o significado do trabalho como se estabeleceu inicialmente em relação ao lugar de seu contexto original” (*op.cit.*,1997:100).

O caso citado por Kwon revela claramente a dissociação entre interesses institucionais, ou mesmo, o simples desejo de legitimação cultural de um trabalho ou movimento artístico em detrimento de sua proposição original, ou seja, relações que ocorriam na forma de um evento, pela confluência de determinados elementos no espaço e no tempo.



20
Faith Wilding
Womb Room
(crocheted
environment
1972
Fonte: *One Place
after another*



21
Faith Wilding
Womb Room
(crocheted
environment
1995
Fonte: *One Place
after another*

A autora afirma que não importa “o quanto profundamente convencidos de suas intenções originais e sentimentos antiinstitucionais estão os artistas, ou mesmo, da integridade da suas críticas às ideologias dominantes, que por fim são inevitavelmente acoplados na ambivalência do processo de legitimação cultural”.

Em obras recentes, outras críticas vão surgir ao conceito de *site-specific* ou *site-specificity* no sentido de investigar outras bases na relação do trabalho e do artista com o lugar.

Em sua palestra na Malm? Art Academy, em 1999, Renée Green traz os seguintes questionamentos:

“O tópico, a especificidade do local para trabalhos de arte (*site-specificity*), parece estar se espalhando de forma desenfreada ultimamente. Qual é exatamente a relevância do tema e como os termos desta discussão estão sendo articulados nos diversos lugares no qual ele aparece?. Quais as expectativas envolvidas quando se fala sobre o lugar e suas especificidades? Como estas especificidades podem ser pensadas no presente e o quanto importante são elas?”



22

Renée Green

Detalhe - Imagem refotografada
de "Kent State: What Happened
and Why?" de James A. Michener
1971

*Parcialmente enterrado em três
partes*

1996-1999

Fonte: <http://cepa.buffnet.net>

Seu trabalho “Enterrado parcialmente em três partes” é composto por vídeos e instalações, uma rede de traços genealógicos que irão ser observados através das noções dos locais da memória tanto quanto o trabalho de site-specific. A partir do momento em que traz a noção de site-specific para a memória, a noção de lugar se encontra com a noção de si própria, trazendo o sujeito como território que é o seu corpo.

“Cada parte é uma exploração com sobreposições de caminhos, nos quais tentamos reinterpretar o passado, tanto quanto as nossas relações contemporâneas com as nossas origens”.

O trabalho da artista traz conceitos espaços-temporais cruzados, traduzidos pela sua própria subjetividade, pelo seu Umwelt e sua compreensão através de circunstâncias vivenciadas, seja por sua participação ativa, seja pelas informações recebidas dos eventos históricos.

“*Enterrado parcialmente em três partes*”, entre outras questões, traz referências comuns aos anos 70. Neste ano, Robert Smithson produziu seu trabalho “Abrigo de madeira parcialmente enterrado”. Em maio, na mesma época, quatro estudantes foram baleados enquanto participavam de um comício de protesto da invasão americana no Camboja. “4 de maio, 1970”

foi pintado no trabalho de Smithson, absorvendo a interferência e transformando o sentido do trabalho.



23
Renée Green
Detalhe
Parcialmente enterrado em três partes
1996-1999
Fonte:
<http://cepa.buffnet.net>

A partir destas contaminações, a artista desenvolve seu próprio repertório verbal e imagético em torno dos acontecimentos.



24
Renée Green
Detalhe
Parcialmente enterrado em três partes
1996-1999
Fonte:
<http://cepa.buffnet.net>

Alguns dos assuntos tratados no trabalho são lembranças de sua mãe praticando exercícios como vocalista clássica - fato influenciado pelo encontro da mãe da artista com o compositor John Cage, imagens da Coreia em três momentos (na guerra na qual serviu seu pai, em 1980 e 1997), imagens de movimentos estudantis, protestos e comícios, objetos, fotos e livros referentes aos anos 70 e contemporâneos.



25
Renée Green
Detalhe
Parcialmente
enterrado em três
partes
1996-1999
Fonte:
<http://cepa.buffnet.net>

O trabalho de Green não só lida com aquilo que chama de “arquivo vivo” mas também traz referências históricas que orientam suas investigações. Quando se refere ao trabalho “Abrigo de madeira parcialmente enterrado” de Robert Smithson, Green traz à tona as reflexões do artista e sua relação com o local do trabalho e a dialética da questão do *site* e *non site*.

Em obras desenvolvidas em sua maioria na década de 70, Smithson retoma, como ele próprio declara (Flam, 1996), o comportamento de Cézanne e sua motivação pelo lugar em que trabalhava. Não é mais o artista que olha a paisagem, mas o artista que pertence a esta paisagem. O *site* para Smithson é um lugar aberto que pode ser observado em oposição a um limite fechado que é o *non site*, normalmente um espaço interno expositivo.



27
Robert Smithson
Oito peças únicas
 1969
 Fonte:
<http://www.robertsmithson.com/>

26
Robert Smithson
Abrigo parcialmente enterrado
 1970
 Fonte: <http://www.robertsmithson.com/>

Também investiga outras possibilidades da sua relação com o lugar priorizando uma disposição do trabalho de maneira aberta, fluida, pertencente a um contexto, sujeita a um olhar randômico de infinitos pontos, em rede. O artista declara sobre suas instalações em campos abertos:

“Numa superfície topográfica de terra você não tem nenhum fechamento. Há um tipo de ritmo entre a contração e a dispersão. É um processo fundamental que Anton Ehrenzweig chegou, eu penso que suas visões são muito pertinentes naquilo que ele fala sobre isto em termos de contenção e dispersão”.

Green traz estas referências de Smithson tanto pelo sentido histórico das investigações iniciadas décadas antes, como também pelo sentido informativo na elaboração de seu trabalho. Ao mesmo tempo, questiona o conceito de site-specific desconstruindo a idéia de um evento imobilizado no tempo e espaço. Seus trabalhos se referem a uma atitude de apropriação do espaço entorno do universo do artista. Recusando atitudes didáticas, o trabalho se transforma num modelo de identidade auto-suficiente, engajado em uma concentração narcisística sobre si mesmo. O processo sugerido pelo trabalho é pela estimulação da memória. O espectador tem a tarefa de ajuntar as partes, ao invés de tentar controlá-lo ou absorvê-lo. As imagens

apresentadas, nos forçam a lembrar um passado pessoal e coletivo como parte de uma autodescoberta atual.

Daniel Buren'', que já foi citado anteriormente (ver Capítulo 1), também tem trabalhado as questões site-specific e o papel da memória e sua interação no campo cognitivo, tanto no próprio artista como no espectador.



28
Daniel Buren
Work in Situ
1997
Fonte:
Conceptual
Art

Mais recentemente, Buren exibiu uma obra com o mesmo nome *Work in Situ* no *Sculpture Projects* em Münster, na Alemanha. O seu trabalho, que anos 60 e se estabelecia entre a galeria e o espaço público, através de comentários visuais que tinham como eixo a noção de galeria, agora apresenta-se numa apropriação do espaço público. O mesmo padrão discreto das estreitas faixas verticais, tema o qual tem trabalhado em grande parte de seu percurso artístico, é transformado em bandeirinhas e levado para uma das mais centrais ruas da cidade de

Münster, a Prinzipalmarkt. Um trabalho que não possui a participação do público em suas decisões, mas propõe uma interação com a rua e as pessoas, em uma forma alegórica normalmente usada na celebração de rituais.

Buren conta que a inspiração para este trabalho partiu de dois pontos. Primeiro, pela documentação fotográfica apresentada ao artista pelos organizadores do evento, que mostrava a rua enfeitada com bandeirinhas nas cores da cidade, na época do carnaval. Em segundo lugar, que estas bandeirinhas remetiam ao trabalho apresentado pelo artista em 1982 na Documenta 7, em Kassel.

Nesta ocasião, o artista usou o jardim inteiro em frente ao Fridericianum fixando 60 mastros no percurso de todos os caminhos desta área, para colocar bandeirinhas multicoloridas. Este trabalho era acompanhado por gravações de músicas (música clássica de diferentes séculos e músicas escritas especialmente para a ocasião), intercaladas com os nomes de diferentes cores lidas em 15 diferentes línguas europeias. O trabalho apresentado em Münster repete exatamente as mesmas bandeirinhas usadas no período de carnaval, nos mesmos locais habituais, apenas com a mudança nas suas cores.



29
Daniel Buren
Detalhe - Work
in Situ
1997
Fonte:
Conceptual
Art

O interesse de Buren é trabalhar a noção de tempo a partir da memória e as mudanças ocorridas provocadas por deslocamentos. Como o próprio artista pontua:

“... o trabalho pôde ser fixado usando os mesmos mastros usados periodicamente para outras ocasiões, mas eles não correspondiam às mesmas datas, nem aos mesmos desenhos ou as mesmas cores que a memória da população guardava. Repentinamente, alguma coisa diferente adquiriu forma (e o processo) inicialmente borra e então substitui a imagem usual que se desvanece da memória”.

Sobreposta à imagem anterior, que é agora somente manifestada nas entrelinhas, a nova escrita toma lugar da antiga e o lugar desta forma renovada se transforma em um palimpsesto.”

São exemplos de trabalhos que possuem uma noção de tempo em diversos lugares, que existem não pela sua exemplaridade mas pela relação sógnica que estabelecemos com eles – referências criadas que envolvem uma complexidade temporal. Assim, o simples processo perceptivo induz o espectador a relacionar as informações recebidas com as informações já existentes em si. Esta aproximação pode ser observada no processo de trabalho no qual o espaço não é percebido como um espaço literal, mas como uma rede de operações que podem ocorrer. Verificamos o abandono da busca de ser um nome / objeto, mas um verbo / processo provocando uma participação crítica do observador. O relacionamento específico entre o trabalho de arte e seu local não é mais baseado em condições físicas estáveis, mas na possibilidade de experimentação de uma rede móvel de relações, transitória e sem repetição. O lugar hoje, onde são desenvolvidos os trabalhos, se transformou num campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural, e em suas múltiplas definições se tornou uma âncora no campo discursivo. Como declara Kwon:

“Em alguns exemplos, artistas incluindo Green, Silvia Kolbowski, Group Material e Christian Phillipp Müller refletiram sobre aspectos da prática do site-specific ela mesmo como um ‘lugar’, interrogando sua atualidade em relação aos imperativos estéticos, exigências institucionais, ramificações sócio-econômicas ou eficácia política. Nesta forma diferente de debate cultural, um conceito teórico, um assunto social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formas particulares de desejo, são agora consideradas como ‘lugar’” (*op.cit.*, 1997:93).

A autora relata que isto não significa que os parâmetros de um lugar particular ou instituição não mais importam, porque a arte *site-oriented* se relaciona diretamente com as contingências das circunstâncias locais e institucionais. Apenas ocorre que os artistas não se sentem mais obrigados a realizar seus trabalhos pelas contingências de determinado percurso. Conseqüentemente, como no trabalho de Green, os lugares de ação e o lugar de realização são diferentes.

O crítico James Meyer(1996) nomeou esta prática de *site-oriented* em termos de *funcional-site*. Meyer caracteriza esta prática como “um processo, uma operação que ocorre entre-lugares, um mapeamento das filiações institucionais e discursivas e os corpos que se movem

entre eles (o artista sobretudo)”. O espaço expositivo se transforma num local de informações, de sobreposição de texto, fotografias e gravações em vídeo, objetos, lugares físicos... Como pontua Meyer:

“Um evento temporário, um movimento, uma cadeia de significados destituída de um foco em particular” (*apud* Kwon.,1997:95).

E conclui Kwon que a concepção espacial é substituída pela intertextual, a idéia não é um esquema ou mapa, é um itinerário, uma seqüência fragmentária de eventos e ações através dos espaços, uma narrativa nômade cujo caminho é articulado pela passagem do artista.

O conceito de entre-lugares discutido por Homi Bhabha dialoga permanentemente com estas experiências artísticas contemporâneas. O autor declara que se pode compreender a abordagem da questão emergente dos entre-lugares pela necessidade de empreendimento de novas relações que sejam não-abrangentes, ou mesmo, novas conexões sob uma ‘perspectiva intersticial’. Poderia até sugerir o termo – os ‘entremeios’ das relações – para o tratamento da formação destes novos contextos, de maneira a ressaltar não apenas o surgimento destes campos de exceção, mas também, uma abordagem não determinista das suas relações. Um tratamento de foro não objetivista que circunscreva as relações enquanto processos de identificação, abrindo possibilidades de um hibridismo cultural que acolha a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta – o trânsito entre designações raciais, da Física ou outras designações simbólicas. Um ‘além’ designando a ultrapassar uma barreira ou limite – “o próprio ato de ir além” – viver na promessa do futuro, sem um retorno ao ‘presente’, “que na repetição, torna-se desconexo e deslocado”. O presente vai adquirindo novas significações: diferentemente de uma ruptura ou vínculo entre passado e futuro, revelando-se enquanto autopresença do sujeito mais imediata, sua imagem pública, sem conexões causais ou seriais, mas sim por suas desigualdades, diferenças, descontinuidades.

Citando a descrição de Walter Benjamin:

“... a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, estabelece uma concepção do presente como o ‘tempo do agora’”. (*apud* Bhabha, 2002:23).

Assim, o ‘além’ ou o uso popular do ‘pós’ transformam o presente “em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder”. Embora esta não seja uma questão a ser discutida nesta pesquisa, de algum modo a significação da questão pós-moderna pode ampliar os limites epistemológicos das idéias etnocêntricas trabalhando enquanto fronteira para uma gama de novas vozes e histórias dissonantes e até dissidentes. A demografia do novo internacionalismo sugere conformações advindas de novos fluxos de migração pós-colonial, grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas, diásporas culturais e políticas, refugiados políticos e econômicos e a própria redefinição do sentido de fronteira – o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente – “... um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além...”.

Segundo Heidegger:

“A ponte reúne enquanto passagem que atravessa” (*apud* Bhabha, 2002:24).

Ou seja, a ponte vai se deslocando acompanhando os homens de lá para cá, possibilitando o alcance de novas margens e decidindo um ‘novo internacionalismo’. Apenas citado enquanto a emergência das ‘condições de exceção’, o novo internacionalismo questiona também o conceito de culturas nacionais homogêneas, “pela transmissão consensual ou contígua de tradições históricas ou comunidades ‘étnicas orgânicas’ – enquanto base de comparativismo cultural” (*op.cit*, 2002:11-17).

Em seus processos de deslocamento e de disjunção, o novo internacionalismo tende do específico ao geral, do indicial ao metafórico, ‘uma meia passagem’ da cultura contemporânea que não totaliza a experiência.

Esta ‘meia passagem’ vai indicar um estado de constante transição. As condições que se sucedem geram a necessidade de um agenciamento permanente com o contexto do ‘novo lar’. A fragmentação da idéia do território conhecido, de familiaridade, do ‘porto seguro’, provoca a ‘sensação’ de implosão do conceito de totalidade pela contingência. Assim, as culturas nacionais vêm sendo representadas e produzidas seguindo e, ao mesmo tempo, sugerindo as novas diretrizes da organização social.

A energia transformadora dos entre-lugares

“Ver é mais do que acreditar nos dias atuais”. Assim se inicia o livro *“The Visual Culture Reader”* organizado por Nicholas Mirzoeff (1998:3), que vai pontuar o momento de transição da cultura da palavra para a cultura visual, do texto para a imagem, neste final de século 20. Evidentemente, não há como tratar estas paisagens de modo tão “didático” como se de fato ocorresse uma separação tão clara entre as diferentes percepções e abordagens. Mesmo assim, Mirzoeff seleciona autores de diversas áreas do conhecimento objetivando uma abrangente identificação onde a mudança já está sendo processada nos sistemas culturais.

Na introdução ou nas ‘provocações’ do livro, como Mirzoeff define, uma dupla de autores intervêm, Robert Stam, vindo da área de estudos de cinema, e Ella Shohat ligada aos estudos culturais. Ambos propõem uma alteração inevitável da análise histórica onde uma versão modernista eurocêntrica é substituída por um campo de estudos culturais policêntricos e globalizados. Os autores tecem análises com base em abertura e relativização de sistemas, dialogando com as concepções de Homi Bhabha, já observadas nesta dissertação, como por exemplo, a possibilidade contemporânea da emergência cultural da própria diferença, ou mesmo, o que seriam os “entre-lugares” na teoria tradicional. Como Stam e Shohat declaram, o objetivo deve ser uma ‘relativização mútua e recíproca’, oferecendo a chance de “vir não somente para ‘olhar’ outros grupos, mas também, através de um estranhamento salutar, ver como cada um é por si mesmo visto”.

O ponto determinante da escolha deste texto foi exatamente o deslocamento do olhar, vindo de uma posição que não aposta no paradigma nacional, mas multicultural dos autores, para motivar novas questões e provocar um reexame de procedimentos sedimentados no conhecimento, por tanto tempo aceitos. Simultaneamente, será apresentado um grupo de trabalhos que optam por estéticas que valorizam as culturas excluídas daquelas oficiais na teoria tradicional. Tais obras que integram o contexto da arte contemporânea, muitas vezes pela participação em eventos, debates e exposições internacionais, e ao final, criando interesses e abordando questões mais que locais. Nestes trabalhos serão verificados a relação do artista com o ambiente e seu modo específico de lidar com os temas apresentados.

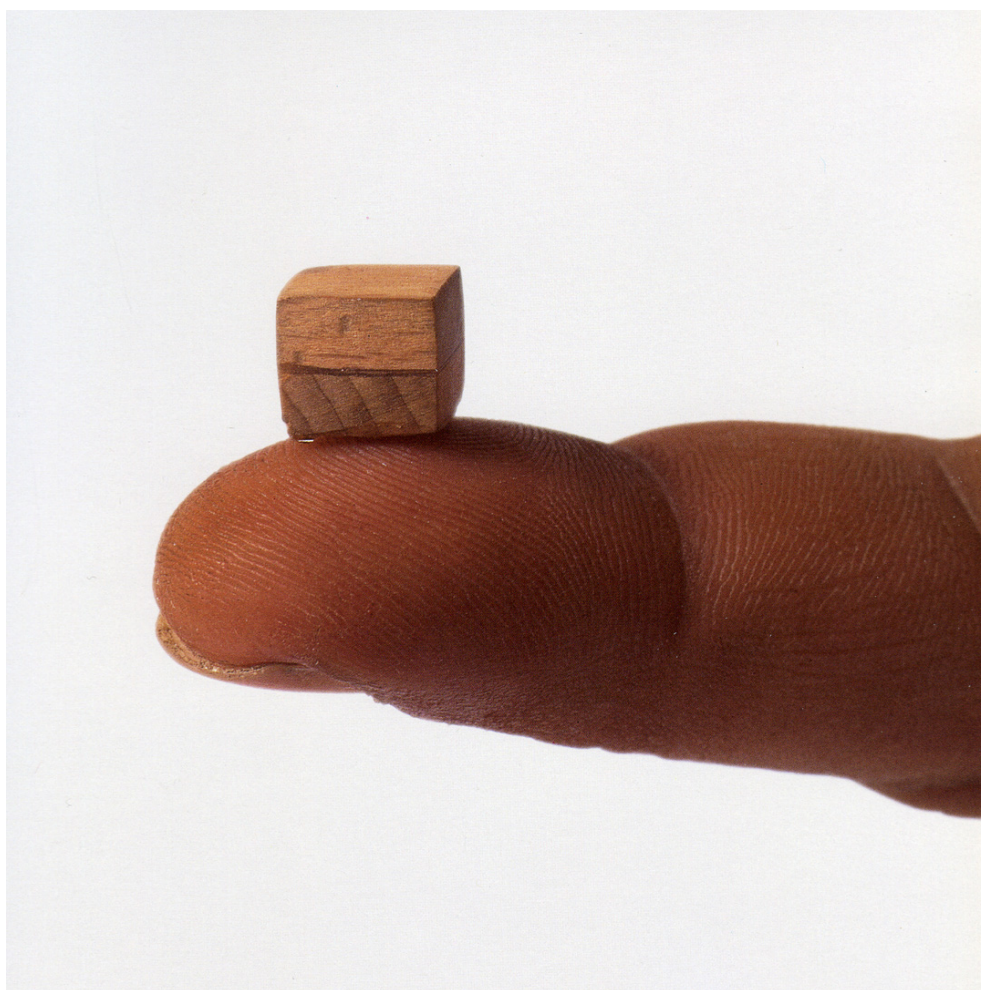


30
Cildo Meireles
Cruzeiro do Sul
1969-70
Fonte: *Cildo Meireles*

A obra *Cruzeiro do Sul*, do artista brasileiro Cildo Meireles, conhecida como a mais mínima obra minimalista⁶, é constituída por um cubo de madeira medindo 9 x 9 x 9mm. Este cubo é composto de duas partes, sendo a parte superior de madeira pinus e a parte inferior de carvalho. O artista especifica que o pequeno cubo deve ser exposto em uma área de piso de duzentos metros quadrados, ou seja, aproximadamente 14 x 14m. A obra nos faz fixar o olhar no cubo com a mesma atenção quando olhamos um ponto preto sobre um fundo branco. A força deste trabalho nasce da sua fragilidade, da sua leveza, do equilíbrio no encontro das partes dura com a macia. Para os índios amazônicos tupi, estas árvores estão associadas a entidades míticas, cuja união produz fogo. O que chama a atenção é que a potência em energia

⁶ Citação de Gerardo Mosquera, pág. 109 do livro, catálogo da exposição *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000.

não é medida pela quantidade de matéria, mas pelo ‘começar a existir’ através da percepção do espectador. Este trabalho se refere a origem, ao princípio da criação pela cognição, dado pela mediação do sujeito no estabelecimento das relações em determinado contexto. A extensa área ao redor, o espaço como elemento ativo que separa o espectador do objeto, cria o respiro necessário à manifestação da eloquência do pequeno cubo. Pode-se dizer que o artista pede que o espectador focalize estes elementos sutis, o vazio e o objeto, quase imperceptíveis, que provavelmente em outra situação, escapariam de nossa consciência.



31
Cildo Meireles
Cruzeiro do Sul
1969-70
Fonte: *Cildo*
Meireles

Segundo Homi Bhabha, o ‘direito de se expressar a partir da periferia do poder’, ou a energia transformadora dos entre-lugares, é um poder que provém de sistemas frágeis, menos favorecidos. Ainda, é a possibilidade contemporânea da emergência cultural da própria diferença, conceitualmente excedente, intervalar, fragmentada na teoria tradicional, ou mesmo,

a possibilidade de emergir aquilo que foge à consciência do senso comum. Estes assuntos vão integrar o texto “*Narrativizing Visual Culture: Towards a polycentric aesthetics*” (*op.cit.*,1998) de Ella Shoahat e Robert Stam.

Inicialmente, numa observação sobre uma questão problemática de qualidade narrativa em torno do discurso oficial da história da arte na teoria tradicional, os autores declaram:

“... as formas da história da arte e da cultura visual têm sido narradas para privilegiar certos locais e geografias da arte sobre outros, freqüentemente dentro de uma história teatral e progressiva, onde o realismo, o modernismo e o pós-modernismo são pensados para suplantarem um ao outro, numa elegante e ordenada sucessão linear. Tal narrativa, nós sugeriríamos, oferece uma estrutura de trabalho empobrecida mesmo para a arte Européia, e isto colapsa completamente se nós tomarmos arte não-européia em consideração” (*op.cit.*,1998: 27).

Assim, questionam uma interpretação tradicional que aborda a seqüência dos movimentos históricos de forma linear e progressiva, tratando as ocorrências dos eventos culturais num sentido único, regidos por um sistema baseado na dependência entre países periféricos – centros hegemônicos. Ou seja, o tempo na teoria tradicional, aparece como uma seta apontada para o futuro, passível de ser modulada em períodos homogêneos e consoantes. Assim, os autores propõem remodelar estas questões não somente acentuando as contribuições estéticas das culturas não-européias, mas diferentemente do que é conhecido, também observando a permanência interconectada (em rede) entre arte européia e outras fora dela. O senso comum da história oficial apresenta cânones muito poucas vezes questionados:

“A história da arte tradicional, neste sentido, existe num continuum com a história oficial em geral, o qual a Europa figura como uma única fonte de significâncias, como o centro de gravidade do mundo, como a realidade ontológica para o mundo das sombras” (*op.cit.*,1998:26).

A noção da arte Européia é um Ocidente ‘mítico’, um motor solitário no sentido positivista do movimento progressivo, uma evolução monológica da cultura legítima, o único caminho para a criação estética. Neste sentido, os autores caracterizam como ‘implacavelmente monocromáticas’ as formulações e periodizações teóricas.

Tudo gira em torno de uma perspectiva do central e universal para o resto do mundo. Citam como exemplo a questão da literatura moderna que quase sempre posiciona a Europa absorvendo arte naif e folclore de origem anônima, como matéria primitiva a ser refinada e remodelada por artistas europeus e pontuam os efeitos desta situação:

“Esta visão prolonga o tropo o qual pessoas colonizadas são corpo ao invés de mente, o mundo colonizado visto como uma fonte de material bruto...” (*op.cit.*,1998:28).

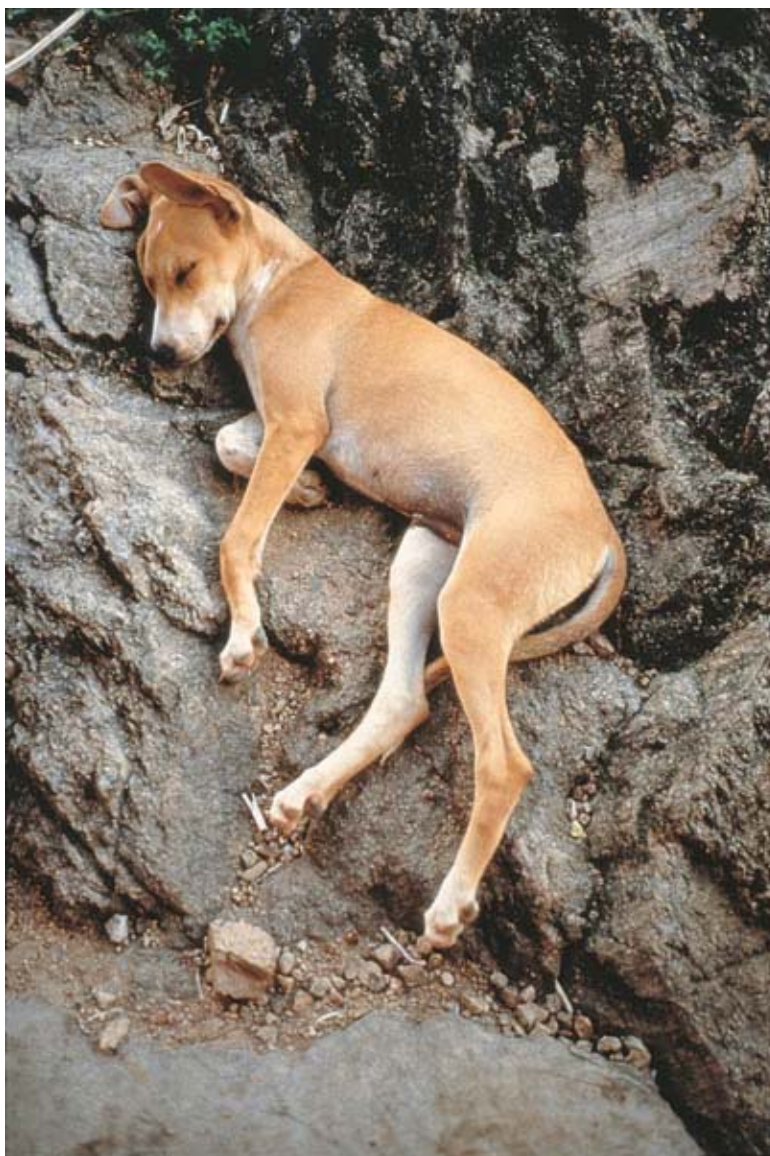
O artista Gabriel Orozco parece retirar do negativo, a inspiração para suas obras. Parte do princípio que arte é apenas uma linguagem que tenta organizar o mundo caótico das sensações, que pode ser expressa por formas mais pontuais do que o fazer artístico, por simples atitudes.



32
Gabriel Orozco
Ailha dentro da Ilha
1993
Fonte: Catálogo da 24ª
Bienal de São Paulo

Na maioria das vezes suas intervenções, são ações rotineiras, sem envolver uma grande movimentação do artista, sem fazer ruído. É um contraponto que ganha atenção pela inversão às noções de maestria, monumentalidade.

Os trabalhos *Ilha dentro da ilha* e *Cão dormindo*, exibidos na 24ª Bienal de São Paulo são exemplos de uma atitude subversiva com a própria escultura, revitalizando o conceito deste meio por mostrar o que não é, através de uma imagem que traz seu poder de significação por sua qualidade escultórica. Por exemplo, ao olhar *Cão dormindo*, o espectador busca pelos padrões conhecidos uma interpretação para o trabalho. Sem encontrar respostas imediatas, terá que lançar um segundo olhar generoso à obra.



33
Gabriel Orozco
Cão dormindo
1993
Fonte: Catálogo
da 24ª Bienal de
São Paulo

A monumentalidade do cotidiano desponta quando ocorre o reconhecimento da imagem não como cão, mas como uma elegante forma sinuosa que se estende confortavelmente sobre uma superfície irregular. É interessante observar que, apesar do meio do trabalho ser a fotografia, o interesse do artista é pela forma. Assim, a banalidade da imagem é transformada por suas qualidades escultóricas e ao observador, o artista reserva a oportunidade de surpreender-se consigo mesmo.

As parametrizações criadas pelos ‘centros’ avaliam a produção artística dos ‘países periféricos’ quase sempre enquanto cópias pálidas ou mesmo meros ecos atrasados de gestos pioneiramente europeus.

Segundo os autores,

“Tal visão suporta os traços de tropo infantilizante, o qual projeta pessoas colonizadas como encorpando um estágio mais anterior do indivíduo humano ou de um desenvolvimento cultural amplo, um tropo que positiva a imaturidade cultural do colonizado...” (*op.cit.*, 1998:28).

Estas concepções críticas, desenvolvidas durante o período colonial (algumas vezes ainda efetivas em versões atuais da história oficial), revelam um olhar que problematiza as relações entre colonizadores e colonizados. As tentativas de transformar o Outro em algo reconhecível vai gerar uma avaliação do homem colonial a partir de seus próprios padrões culturais. Para ampliar a compreensão sobre o tema, serão verificadas algumas questões que o autor Homi Bhabha nos traz em seu texto *Da mímica e do homem: A ambivalência do discurso colonial* (*op.cit.*, p.130).

Bhabha analisa a problemática do discurso colonial ambivalente, que em sua missão civilizadora, resultará “um texto repleto de tradições *trompe-l’oeil*, ironia, mímica e repetição”. Ao mesmo tempo em que este discurso tem por objetivo aculturar o sujeito colonial, não permite a este mesmo sujeito uma representação de identidade, lhe reservando apenas o papel de *imitador* dos costumes da nação colonizadora. Porém este discurso não é falso, e sim bipartido, onde a mímica estabelece um acordo irônico entre as partes.

Acerca da mímica no discurso colonial, o autor apresenta uma interessante observação de Lacan:

“A mímica revela algo na medida em que é distinta do que poderia ser chamado de si mesmo que está por trás. O efeito da mímica é a camuflagem... Não se trata de se harmonizar com o fundo, mas contra um fundo mosqueado, ser também mosqueado – exatamente como a técnica de camuflagem praticada na guerra dos homens” (*op.cit.*,2002:129).

O historicista Samuel Weber, citado por Bhabha, declara que a mímica na situação colonial, seria “o desejo de um Outro reformado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente”. O olhar de vigilância retorna por um olhar deslocador do sujeito colonial, gerando um processo ao qual o “observador se torna o observado”. Como o próprio autor pontua, o resultado sobre a autoridade do colonizador será profundo e perturbador, pelo fracasso da tentativa da “normalização” do sujeito colonial, que contraria sua própria linguagem de liberdade civil e produz efeitos não planejados. Por exemplo, observa que a noção de escravo, por um lado, se trata de uma forma legítima de propriedade, e por outro, se torna um exercício inconcebível e ilegítimo de poder. As prerrogativas da liberdade do indivíduo, existentes no sonho europeu de civilidade pós-iluminista, poderiam se transformar em rebelião, o que seria uma ameaça à autoridade numa situação de dominação. Assim, ao sujeito colonial é autorizada uma participação por uma presença parcial, onde se subentende um lugar de interdição. Numa tentativa de elucidar as formas de diferença que se traduzem pela mímica – “quase o mesmo, mas não exatamente”, o autor cria um paralelo com a análise da natureza parcial da fantasia observada por Freud, que como a mímica, traz suas problemáticas na noção das “origens”. Freud declara:

“Sua origem mista e dividida é o que decide seu destino. Podemos compará-los com indivíduos de raça mestiça cuja aparência, no geral, é a de homens brancos, mas que revelam descenderem de pessoas de cor por um ou outro traço marcante, e que, por isso, são excluídos da sociedade e não gozam de nenhum privilégio” (*op.cit.*,2002:135).

As questões que envolvem estas delimitações de espaço de participação estão ligadas objetivamente a formas de controle e autoridade, ou seja, ao exercício do poder. O desejo da mímica colonial e seus objetivos estratégicos serão tratados pelo autor como ‘metonímias de presença’. Podemos caracterizar como metonímia de presença, palavras que juntas formam uma concepção híbrida, capaz de simultaneamente apresentar e negar uma certa semelhança

com os elementos que a compõe. Sob esta concepção, Bhabha fala sobre os significantes impróprios utilizados no discurso colonial, como por exemplo – ser anglicizado não significaria a mesma coisa que ser inglês, ou mesmo, identidades entre estereótipos, identidades discriminatórias, tais como, o Negro Simiesco, o Asiático Dissimulado – estratégias do desejo que apresentam no discurso uma representação anômala do colonizado. Assim, esses casos de metonímia são elaborações não-repressivas de uma crença múltipla e contraditória.

A crença “quase brancos, mas não brancos” vai gerar tentativas da transformação do Outro, e que repetidamente resiste à significação, onde a dinâmica estabelece um processo de reconhecimento da autoridade, que coloca o homem colonial como objeto do poder regulador, como sujeito da representação racial, cultural e nacional.

Mas o desejo e a realidade vão criar articulações contraditórias que, por fim, podem ser vistas como uma recusa que nega as diferenças. Assim Bhabha e a dupla de autores comungam do mesmo ponto de vista ao observarem que, muito freqüentemente, os europeus avaliam as culturas não-européias por padrões conhecidos. A questão colonial cria uma situação que se repete ao europeu, de se olhar em um espelho retorcido. É muito desconfortável, especialmente quando ele se mostra apto para apenas reconhecer sua própria imagem.

As questões coloniais podem ser vistas no mundo contemporâneo, de certa forma se repetindo nos mesmos processos, e agora, nas chamadas relações neocoloniais. Países do mundo ‘desenvolvido’, através dos meios de comunicação, tais como as tecnologias da informação, propaganda e cinema ditam padrões culturais ao ‘resto’ do mundo.

Um bom exemplo é o do curador africano Simon Najmi que selecionou oito fotografos africanos, com imagens feitas entre as décadas de 50 a 60, para a 26ª Bienal de São Paulo. Dentro da diversidade do conjunto apresentado na exposição, foram selecionados para esta análise, exclusivamente retratos produzidos em estúdio. O próprio curador revela que estes fotografos criaram um estilo que conferiu à fotografia toda uma dimensão de ilusão e indústria de mitos, como também estabeleceram sua vocação social e humana.



34
Mama Casset
Senegal
S/Título
1955
Fonte: Catálogo da 26ª
Bienal de São

Em outras palavras, poderíamos pensar que ao retratado foi dada liberdade para expressar seus desejos de ‘ser’, formalizando um conjunto de signos que podemos chamar identidade. Apesar do tom lúdico exibido, verificamos que elas foram concebidas como autênticos retratos usufruindo toda a formalidade de um estúdio profissional. Tais retratos, exemplos muito característicos desta época, são uma tradução do encontro da indústria do cinema europeu e / ou norte-americano com as contingências locais. A imitação ou a mímica destes padrões demonstra a fragilidade do contexto onde as fotos foram produzidas.



35
Jean Depara
Congo
S/Título
1960
Fonte: Catálogo
da 26ª Bienal
de São Paulo

Fragilidade esta, que demonstra a força do trabalho, exatamente por não totalizar a experiência, por ser mais complexa que uma cópia engendradora das estrelas de cinema. Dentro de uma exibição extremamente genuína, ao curador podemos designar também o papel de autor, por reunir imagens selecionadas formando parágrafos. Intuímos que o seu objetivo não foi designar culturas africanas, mas apenas apresentar a possibilidade da pluralidade na definição de uma representação.

Os autores Ella Shohat e Robert Stam, parecem ainda interagir com as questões de Bhabha declarando que a noção contemporânea de centro autorizado do poder, dentro da teoria tradicional, qualifica hoje o termo 'subdesenvolvido' (antes colonial) enquanto sinônimo diplomático para infantil, em escala global.



36
**Abderramane
Sakaly**
Senegal
Retrato
1955-65
Fonte: Catálogo
da 26ª Bienal de
São Paulo

A cultura eurocêntrica divide o mundo em mundo avançado e mundo atrasado, onde os atrasados estão condenados a um jogo perpétuo de tentar o alcançar. Esta busca inalcançável vai incitar relações desiguais, conforme descrevem a seguir:

“Esta perspectiva ignora qualquer possibilidade de organização sistêmica que poderia ver todos os ‘mundos’ como contemporâneos, interligados, vivendo o mesmo momento histórico (mas sob modalidades diversas de subordinação ou dominação). Também ignora a visão que postula as culturas neológicas da América Latina, por exemplo – produtos de desenvolvimento irregular e transações multifacetadas com outras culturas, como cenas privilegiadas de cópia e pastiche – elas mesmo como o proléptico local das práticas pós-modernistas” (*op.cit.*, 1998:28-29).

É também preocupado com estas questões que, numa inventiva reorganização de mares e oceanos, o artista argentino Jorge Macchi executou o trabalho *Poema Líquido*.



37
Jorge Macchi
O poema líquido
2003
Fonte: Catálogo do
Panorama da Arte
Brasileira 2003

Partindo da idéia do mapa-múndi, que divide a terra em dois hemisférios, Macchi escolhe o hemisfério oriental para desenvolver seu trabalho. Com aspecto de um velho documento desdobrado, o artista retira a porção de terra do hemisfério, substituindo-a por oceanos provenientes do lado ocidental.

As palavras formam agora uma outra composição, desenhando territórios líquidos e fluídos.

O mapa, como um sistema de códigos, é subvertido, os continentes foram inundados, as fronteiras destituídas. Neste novo mapa, a palavra se transforma em poema, num arranjo a ser decidido por aquele que nomeia. Podemos pensar que a idéia do artista é subverter as categorias conhecidas dos arranjos apresentados nos mapas. A organização parte então de uma

proposição que é construída pelo sujeito. Macchi reivindica o direito de desconstruí-la, criar seu próprio desarranjo nos oferecendo a oportunidade de reinventar, por instantes, os padrões reconhecidos.



38

Jorge Macchi

O poema líquido

2003

Fonte: *Catálogo do*

Panorama da Arte

Brasileira 2003

Shohat e Stam também propõem que uma nova organização sistêmica seja reconhecida, organização esta, que equalizaria todos ‘os mundos’ como uma grande rede. Ao invés de relações causais, teríamos relações intercambiantes, levando em conta as desigualdades rítmicas de cada cultura e das temporalidades variáveis espacialmente. Seria a idéia de uma mistura palimpséstica em que todos os mundos, pré-moderno, moderno e pós-moderno coexistiriam globalmente, tal como os exemplos:

“Assim a Pensilvânia holandesa, que foge de toda a modernidade tecnológica, e os tecnocratas cibernéticos de Silicon Valley, ambos vivem na América pós-moderna, enquanto os Kayapós da idade da pedra e os euro-brasileiros urbanos sofisticados vivem no Brasil, inclusive os Kayapós usando *camcorders* enquanto os sofisticados aderem às supostamente arcaicas religiões afro-brasileiras. Todas as culturas e os textos gerados por estas culturas, nós assumimos são múltiplos, híbridos, diferentemente desenvolvidos, caracterizados pelas múltiplas trajetórias históricas, ritmos e temporalidades”. (*op. cit.*, 1998:29).

Desenvolvem de forma peculiar a idéia do mundo na metáfora do palimpsesto:

“... o pergaminho no qual são inscritas camadas de traços de diversos momentos do passado escrito, contém dentro disto a idéia de múltiplas temporalidades” (*op. cit.*, 1998:29).

O teórico literário Mikhail Bakhtin é habitualmente citado devido à sua premissa de que todos os textos artísticos encaixaram tesouros semânticos retirados de múltiplas épocas, sendo assim palimpsésticos. Esta imagem contém a idéia do tempo espacializado virtualmente, concepção passada e futura do relativismo dos eventos. Apresenta a complexidade da relação cognitiva pela desnaturalização do tempo presente e a sua fragmentação se torna uma noção do contínuo.

O artista sul africano Willian Kentridge utiliza uma técnica brilhante na produção de seus trabalhos. Kentridge parte de um desenho em giz e o vai transformando num *continuum*, desenvolvendo uma narrativa. As ações de construção / desconstrução das imagens vão sendo gravadas pouco a pouco por uma câmera de filmagem, a cada quadro, apagando certas partes e redesenhando outras. A técnica do giz, efêmera e volátil o possibilita fazer estas alterações. Sua técnica é considerada uma reinvenção do filme de animação. Toda a ação e seus desdobramentos partiram de um único desenho sobre uma única folha de papel. Ao final esta folha guarda toda memória da ação do artista, trazendo vestígios tal qual um palimpsesto.

Dominando uma técnica apurada de desenho, o artista imprime a cada imagem o seu gesto, numa sofisticação que não admite assepsia, mas é construída por suas próprias interferências. O que emociona ao ver um filme de Kentridge é a instabilidade das imagens, em permanente mudança, onde o desvelar do desenho capta a experiência de se viver em um universo em transição.



39

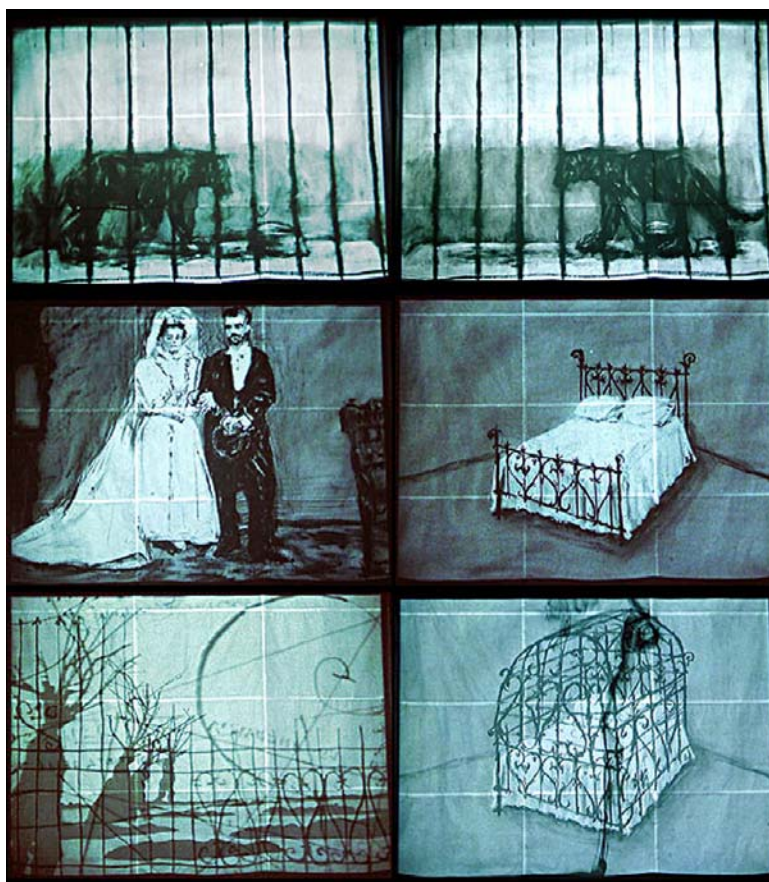
William Kentridge

Desenhos para *Stereoscope*

1999

Fonte: <http://www.artthrob.co.za/>

Sente-se a fugacidade dos instantes, a fragilidade da matéria, permeado por sentimentos que envolvem toda uma narrativa. Kentridge trata com muita frequência temas de seu cotidiano, suas histórias e contradições vividas na cidade Johannesburg, na África do Sul. Sem ser partidário, o artista declara que está interessado em arte política, uma arte da ambigüidade, contradição, gestos incompletos e fins incertos.



40

William

Kentridge

Filme *Zeno*

Writing,

2002

Fonte: *Catálogo*

Documenta 11

Como pontua o co-diretor do Festival de Animação de Bruxelas Phillipe Moins:

“O resultado sobre a tela nos oferece uma imagem especialmente frágil, toda em nuances, muito na maneira de um homem obcecado pela idéia de traços, de reminiscências”.

Kentridge nos passa uma sensação de derretimento, uma impossibilidade de capturar os momentos, e o que resta são apenas as relações. O trabalho deste artista parece se referir à mesma concepção de palimpsesto dos autores Ella Shohat e Robert Stam.

Mas os autores ainda declaram que esta concepção seria fator da natureza própria da arte e apresentam a Europa como também sendo uma síntese de muitas culturas:

“A noção de uma Europa ‘pura’ originada na Grécia clássica é premissa em exclusões cruciais, das influências africanas e asiáticas que modelaram a Grécia clássica à osmótica cultura Sephardi-Judaica-Islâmica, que teve um papel crucial durante a tão chamada era das Trevas (um título eurocêntrico para um período de ascendência oriental), A Idade Média e a Renascença. Todos marcos do progresso europeu – Grécia, Roma, Cristianismo, Renascença, Iluminismo – são momentos de uma mistura cultural. O Ocidente então é, ele mesmo, uma herança coletiva, um onívoro *mélange* de culturas; isto simplesmente não absorve influências não-européias, como Jon Pietersie pontua, ‘foi constituído por elas’” (*op. cit.*, 1998:26).

Cita-se enquanto inspirações possíveis nas idéias estéticas européias, por exemplo, a cultura moura na poesia do amor cortesão, resíduos da cultura africana (e também japonesa – nota desta autora) na pintura modernista, o impacto das formas asiáticas (Kabuki, drama Nô, teatro balinês, a escrita ideográfica) no filme e teatro europeu, assim como traços africanizados na obra de coreógrafos como Marta Graham e George Balanchine.

É interessante observar algumas questões relativas aos fluxos culturais e os impactos destes fluxos nos contextos. Conforme os autores declaram, a tradição da arte mimética ou realismo foi introduzido pela cultura imperial como forma de um procedimento oficial – no estabelecimento da verdade – da arte ocidental. O movimento moderno também teve uma tendência a ser universal, homogeneizante. Porém este será absorvido por formas diferentes nas culturas européias e não-européias. Na Europa, a introdução do modernismo vai funcionar

enquanto uma contra-distinção ou antítese para desestruturar as concepções artísticas pré-estabelecidas, ou, como declaram os autores, “uma das várias maneiras bastante provincianas de rebelião local”. Mas a reflexividade modernista não poderia ter tido o mesmo impacto e poder de renovação onde o realismo não se apresentava enquanto elemento mais influente das culturas locais, onde o comum tende a ser identificado como negação do princípio de imitação realística em arte. Antônio Cândido (2000) declara com clareza o ambiente cultural brasileiro deste momento:

“Ora no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais”.

Assim, elementos locais não-europeus, designados como arcaicos, e o modernismo irão encontrar seu ponto de inflexão ao compartilhar de uma mesma negação ao realismo mimético. Segundo Shohat e Stam, um dos efeitos do modernismo, em um contexto local não-europeu, foi a reordenação e modernização do arcaico, combinando as duas perspectivas utópicas, a da comunidade passada (o próprio arcaico), com uma futura utopia (o moderno), ambas igualmente imaginárias.

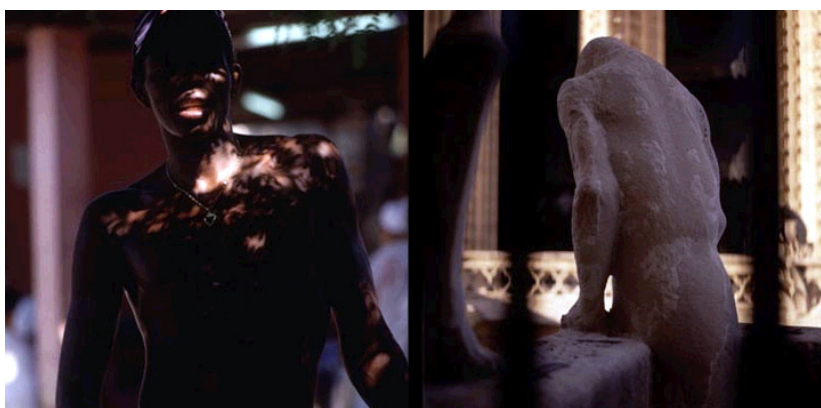
A recorrência ao tempo passado normalmente possui o que Susan Buck-Morss (1995) explica como sendo um desejo de retornar a um tempo mítico em que os seres humanos viviam reconciliados com o mundo natural.

Também Nicolau Sevcenko (1998) observa que as formas elementares apontam para um passado “das raízes primordiais e uma mítica idade de ouro colonial ou pré-colonial” assim sendo esta idéia sintetizada em discursos de tonalidade nostálgica e conservadora do tipo “o futuro está no passado”.

Este tipo de relações entre o arcaico e o contemporâneo é encontrado no trabalho do fotógrafo brasileiro Mário Cravo Neto, na série "O Tigre de Dahomey, A Serpente de Whydah", dedicada ao fotógrafo francês Pierre Verger. O título da mostra se remete aos dois reinados da atual República do Benin, na África (Dahomey e Whydah), origem de muitos escravos que

vieram para o Brasil. Segundo o artista, a série tem como ponto de partida uma frase do filósofo Sören Kierkegaard:

“A criação de um mundo onírico, utópico, delirante e potente que o universo da arte propõe, enfeitiça positivamente o homem a si mesmo, desde que o impossível se atinge pelo absurdo da esperança”.



41
Mário Cravo Neto
Assentamento do Orixá
Oxumaré, Aganjú
1998-2002
Fonte:
<http://www1.uol.com.br>

Uma parte das imagens foi feita em ritos de iniciação do candomblé, no terreiro Ilê Axé Opó Aganju, e a outra parte são elementos diversos, seja a imagem da coreógrafa do Danish Royal Ballet, Nini Theilade, seja a imagem da cripta da Catedral de Notre Dame, em Paris, ou mesmo, fotografias tiradas em diversos locais no Brasil.



42

Mário Cravo Neto

S/Título

1998-2002

Fonte:

<http://www1.uol.com.br>



43

Mário Cravo Neto

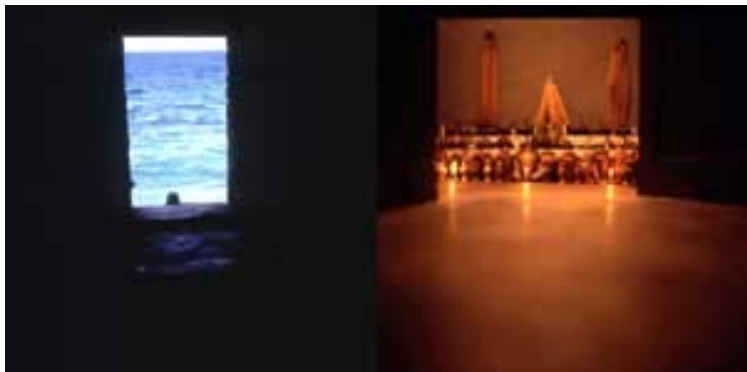
Detalhe - Nini Theilade,
coreógrafa do Danish
Royal Ballet 2000

Fonte:

<http://www1.uol.com.br>

Numa combinação declarada entre culturas, o eixo parece sempre partir de questões da cultura africana. Mário Cravo exhibe as fotografias em formato duplo, ou seja, imagens lado a lado.

Estes duplos também parecem se relacionar com os assuntos, através da luz, pelo claro e o escuro, onde algumas figuras literalmente surgem das sombras.



44
Mário Cravo Neto
S/Título
1998-2002
Fonte:
<http://www1.uol.com.br>



45
Mário Cravo Neto
Detalhe - Escultura
anônima, cripta da
Catedral de Notre Dame
de Paris 1998-2002
Fonte:
<http://www1.uol.com.br>

Quase todas as imagens parecem se referir a rituais, numa dualidade entre matéria e não-matéria, razão e não-razão, universo terreno e universo religioso. Estas relações duais se

estabelecem nos limites daquilo que as contém, que as designa. Uma pele permeável que quase não distingue os elementos, nem mesmo o local expositivo, que acaba por nos arrebatando em sua expressividade. O trabalho deste artista mostra o corpo que se expande além da pele, além do objeto e se manifesta por relações, onde o indivíduo é mais que indivíduo, é território. Mais uma vez, a questão que se apresenta refere-se à noção de identidade como territorialidade. Também apresenta fluxos em uma noção temporal híbrida, que se manifestam pela indeterminância, a intertextualidade e a constante variabilidade, elementos comuns na cultura Ocidental e na cultura africana ancestral. Sua intenção dual, não-objetiva provoca um deslocamento das categorias definidas. Estabelece-se a tensão do trabalho, pela sua proposta de “deixar-se levar”.

Determinadas estéticas muitas vezes se revalorizam por inversão da direção oficial, como negativo, dentro de um discurso colonialista ou mesmo neocolonialista. O que para os europeus poderia possuir um significado negativo, como foi o caso do canibalismo⁷ no início do século 20, é positivado por artistas não-europeus enquanto ação de desconstrução de uma só coerência global.

Nos diálogos e encontros entre culturas é possível observar não somente uma via de mão dupla nestas que seriam melhor entendidas como “contaminações” ao invés de “influências”, mas também processos que se hibridizam pela reflexividade. Perde-se a noção clara dos territórios conceituais por uma noção de fluxos incertos e multi-direcionais. É quando se dá a implosão das epistemologias monolíticas.

⁷ Segundo Eduardo Subirats (2002), o termo canibalismo inicialmente empregado por Dali transforma-se em título de uma revista publicada pelo artista Francis Picabia, na Europa, nos anos de 1920, e se diferencia amplamente do modo em que foi empregado pelos modernistas brasileiros. “O programa canibalesco (europeu) compreendia uma dupla subversão estética do Surrealismo. Primeiro, deslocava o automatismo psíquico em proveito da produção ativa de um novo universo de objetos irracionais. Em segundo lugar, convertia a experiência artística em uma estética de consumo de massas. O triunfo desta dupla conversão estética distingue a nossa época canibalista como uma era de escárnio e consumismo maciços. Dali chamou-a *L'âge d'or*”.

Francisco, Nador e Tiravanija - Uma análise de trabalhos de arte *site-oriented*

Após analisarmos as questões das fronteiras entre indivíduo e território, entre indivíduos em comunidades, este último capítulo vai abordar, por meio do trabalho artístico de três artistas, iniciativas que problematizam as fronteiras do próprio sistema de arte.

Num movimento radical, estes artistas optam por serem conduzidos apenas por fluxos, pelas contingências locais, relacionar-se com o espectador/indivíduo corpo a corpo, sem intermediação do ‘objeto de arte’. Eles têm em comum o interesse em desenvolver um trabalho de arte com a comunidade e compartilham da qualidade de serem efêmeros. Assim, quando envolvem uma ação artística, ela é produto de uma atividade coletiva e realizada com materiais comuns, frágeis e baratos. Conjuntamente, serão novamente desenvolvidas algumas questões apontadas por Miwon Kwon em seu texto “*One Place after another: Notes on Site Specificity*” sobretudo referente ao tópico - artistas itinerantes (2003:100-110), objetivando ampliar nossa compreensão sobre as relações entre o artista nômade e seu objeto de arte *site-oriented* e a sua inserção no circuito das artes.

Para entender estas questões, é interessante observar a obra do artista cubano René Francisco que trabalha com as potencialidades da arte como agente transformador da realidade. Entre Cuba e Europa, Francisco tem desenvolvido trabalhos junto a comunidades, sob forma *site-oriented*, ou seja, um conceito que se desenvolve para a ação e interage com as contingências de determinado local, normalmente um espaço público. Seqüencialmente, de forma curiosa, o artista executa trabalhos que se remetem exclusivamente à sua vida pessoal. O conjunto é realizado mediante suas vivências, onde o artista revê sua posição em relação ao outro, à sua esposa, seu amigo, à sociedade e a cultura, umas vezes sendo fiel aos fatos e outras vezes com alusões imaginárias que formam parte de seu reino de desejo e possibilidade. Como declara Francisco:

“Não é o intelecto que dita a obra, e sim a vida, que te deixa restos, e isso é o que eu trato de reorganizar”.

Ainda declara que suas reflexões sobre si mesmo seguem agindo como uma bússola de orientação e o suporte mais autêntico de seu trabalho.

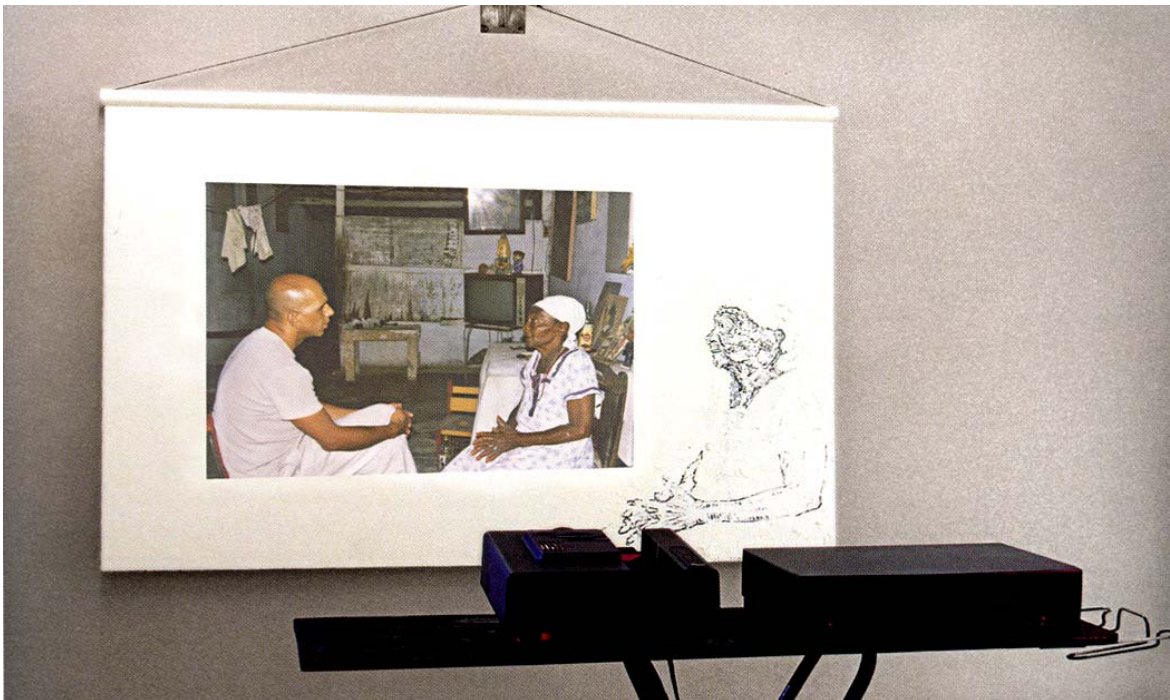
Como professor no Instituto Superior de Arte (ISA), procurou inserir o exercício da crítica aos alunos em suas práticas de arte, e levou suas formulações para uma vivência efetiva com o projeto Casa nacional, o qual consistiu em passar uma temporada com seus alunos executando o restauro do Solar de Havana Velha. Como pontuou a crítica Hortênsia Montero Méndez (2003):

“Tal prática valoriza os códigos formativos desta comunidade dentro da cultura popular e os incita a participar como seres ativos.”

O grupo não só assumiu a remodelação do edifício, como também, a restauração de objetos pessoais, pinturas das portas, números para identificar as casas, mesas para refeições, imagens de mártires pintadas na área comum e pinturas com motivos religiosos, um painel para identificar historicamente o edifício, entre outros elementos.

Outro trabalho, também neste mesmo sentido, foi uma série de quadros que resultou na exposição, *Os quadros por encomenda, grátis*, realizada em Santa Cruz do Valle, Ávila, Espanha. O artista pintava quadros encomendados previamente pelos habitantes desta comunidade e depois as obras eram entregues gratuitamente aos seus clientes. As pinturas seguiam rigorosamente o desejo de quem as encomendava, se transformando para o artista em objeto de comunicação e meio de aproximação com aquele público.

Freqüentemente, as ações que envolvem seus trabalhos são gravadas e se convertem em vídeos documentários, que registram os capítulos da história pessoal e profissional deste artista, e que desta forma serão exibidos em exposições. Também como vídeo documentário, Francisco apresentou na 26ª Bienal de São Paulo o trabalho *A la ca(s)ta de Rosa*, realizado na periferia de Havana. O projeto do artista propôs a reparação da casa de Rosa, situada no bairro de *El Romerillo*, com objetivo de não só fazer melhorias na casa, como também, envolver a comunidade em seu trabalho.



46

René Francisco

La ca(s)ta de Rosa

2004

Fonte: Catálogo da 26ª

Bienal de artes de São

Paulo

Para eleger em qual casa trabalharia, o artista fez uma pesquisa entre os moradores deste bairro pobre, que apontou Rosa como sendo a mais necessitada e que mais merecia ser ajudada, uma senhora idosa e doente, mas que foi escolhida especialmente por sua história de atitude social. Obtendo o patrocínio através do recebimento de uma bolsa internacional de estudos, Francisco inicia seu trabalho. Através de diálogos com a moradora, reparações e melhorias na casa, Francisco reforça a idéia que mais do que ser artista, como Mendez bem pontua, ele é “*un obrero del arte*”.

De forma a penetrar no desejo de seu interlocutor, questionando sobre detalhes de sua vida e suas carências, o artista transforma estas informações em matéria prima de seu trabalho.

Estes são trabalhos vem sendo realizados sem pretender a definição de uma obra acabada, mas de constituírem-se enquanto processos. Francisco pensa na continuidade destes chamados ‘projetos de inserção do bairro *El Romerillo*’, mantendo-se nas mesmas bases do trabalho que foi iniciado pela casa de Rosa.



47

René Francisco

La ca(s)za de Rosa

2004

Fonte: Catálogo da 26ª

Bienal de artes de São

Paulo

O que faz de René Francisco um artista ou qual as suas relações com o objeto dentro de um sistema de arte serão assuntos que fazem parte das questões lançadas pelo texto de Miwon Kwon.

Em um panorama internacional do mundo das artes contemporâneas Miwon Kwon observa um crescente número de trabalhos, concebidos sob a forma *site-oriented*. Na maioria das vezes, mantendo relações com as instituições, através de convites e patrocínios, ou mesmo, como turista, aventureiro ou pseudo-etnógrafo, o artista viaja a diferentes cidades do mundo. Geralmente, os projetos *in situ* são marcados pelo seu caráter de singularidade na maioria de suas acepções. Partem do princípio de que a situação é temporária, em condições que impossibilitam serem apresentados em outros locais sem a perda de seu significado, uma vez que seguem um conjunto de circunstâncias temporais e geográficas e são dependentes de

relações imprevisíveis ou previsíveis do lugar. Apesar das tentativas dos artistas em driblar o problema mercadológico, ou seja, escapar do enlace entre obra de arte e mercadoria para consumo, tem havido uma estranha reversão no processo ao qual agora o artista acaba por ser seu próprio trabalho, ao invés da outra forma mais comumente conhecida, ou seja, a obra como substituto do artista.

Projetos *site-oriented* mostram que se desenvolvem em torno de uma ação, onde o centro é o artista. Segundo Kwon:

“Ele (o artista) é agora o aspecto performativo de um modo de operação característico (mesmo quando colaborativo) que é repetido e circulado como uma nova mercadoria de arte, com o artista funcionando como o veículo primário para sua verificação, repetição e circulação” (*op.cit.*,1997:102).

Ainda, o perigo da repetição é transformar metodologias em críticas rotineiras e genéricas, e ao final, perderem seu significado. Para o artista, o risco se estabelece quando a situação acaba se tornando em uma espécie de “subversão de aluguel”, transformando ‘crítica em espetáculo’. Richard Serra, como cita Kwon, pôde relacionar as atividades artísticas baseadas em suas ações físicas elementares, tais como: soltar, escorregar, embalar, cortar, etc. Na situação atual, outros verbos foram acrescentados: negociar, coordenar, comprometer, pesquisar, organizar, entrevistar, etc. Segundo Benjamin Buchloch (1991) foram os integrantes da Arte Conceitual que adotaram esta “estética de administração”. Ser artista envolvia apenas executar objetos estéticos; agora ele é também facilitador, educador, coordenador e muitas vezes burocrata.

Dentro do atual contexto, é interessante sublinhar que conjuntamente a estas mudanças metodológicas e de procedimento, as questões parecem estar envolvendo um retorno à centralidade do artista como produtor de significado. Esta noção se estabelece mesmo quando a autoria é cedida a outros, por suas colaborações, ou mesmo quando a estrutura institucional é abertamente integrada ao trabalho, ou mesmo, quando o artista problematiza o seu papel autoral. É interessante observar que esta associação pessoal do artista ao seu objeto tem seus precedentes. A quebra de fronteiras entre vida pessoal e vida profissional, pode ser considerada desde as questões que envolveram as mudanças das definições do próprio ateliê do artista. Em publicação na revista Número, a crítica Lisette Lagnado (2004) observa três fatores que contribuíram para as mudanças. A primeira seria a crise econômica, o que levou os artistas a abandonarem a idéia de possuir um lugar extra para trabalhar, o que resultou

trabalhar e produzir no mesmo espaço em que vivem. A segunda questão, que a crítica aponta, é que o artista não necessitaria mais de um espaço reservado à contemplação de determinado objeto, o ateliê como funcionando como um lugar para teste antes de ir ao mundo. O teste hoje já é feito diretamente em espaço público, pois a realização de um trabalho tem partido muitas vezes apenas depois da “encomenda”. Ou seja, o artista faz o projeto e só o executa caso haja um cliente ou local interessado, e verba. Por fim, Lagnado identifica a terceira causa, e talvez a mais importante, a redução da distância entre trabalho e realização pessoal.. A divisão entre o prazer e o trabalho está mesclada perdendo seu sentido. Como declara a crítica:

“Quando você fala do ateliê como lugar, conseqüentemente está falando de tempo também: se há um local onde se produz arte, isto implica afirmar que em casa, ou nas ruas, não se está produzindo arte. Só que esta separação não faz mais sentido, pois o artista vive a arte em tempo real. É matéria de vida, e não mais um ‘ofício’” (*op.cit.*,2004:13).

Ela mesma afirma que mais interessante do que visitar um artista em seu ateliê é deslocar-se e acompanhá-lo em seu movimento pelo mundo. As informações se transformam em ligações em rede onde arte informa vida e vida informa arte⁸.

Assim restam noções borradas entre os limites de arte e vida, ou poderíamos dizer entre trabalho e vida pessoal, e conseqüentemente a relação entre artista e seu objeto. Sobre esta questão Miwon Kwon declara:

“... este ‘retorno ao autor’ resulta da tematização de lugares discursivos, que produzem um reconhecimento deles como extensões naturais das identidades dos artistas. E a legitimidade da crítica é medida pela proximidade da associação pessoal do artista (convertido em *expert*) com um lugar particular, história, discurso, identidade, etc. (convertido em conteúdo temático)”. (Kwon, 1997:103).

Se levarmos em conta a cadeia significativa da arte *site-oriented* construída pelas orientações e decisões dos artistas, ou mesmo, daquilo que Miwon Kwon chama de “orquestração intrincada

⁸ Iniciativas anteriores de artistas, como por exemplo, foi o caso dos Dadaístas ou mesmo dos Conceituais, tentaram quebrar as distinções entre arte e vida o que levou as conjugações dos verbos ser e estar se misturarem.

de lugares literais e discursivos”, observaremos que a figura central de tudo isto, seu protagonista e narrador, é o próprio artista.

O trabalho *World Tour*, de Renée Green, citado pela autora, foi uma tentativa de problematizar a convergência entre especificidade e mobilidade através de um projeto que pretendia, sob as mesmas condições, viajar a quatro cidades diferentes sem perder o seu impacto. O projeto não obteve sucesso, mas a causa não foi a falta de conteúdo teórico ou problemas com sua realização, e sim carência de informações mais adequadas para os espectadores, cuja reação interpretativa foi apenas ver a artista como a ligação primária entre os projetos.



48
Renée Green
Detalhe de World Tour,
Import/Export Funk
Office, 1992
Fonte:
<http://www.moca-la.org>

Nas alterações da produção cultural, valores como originalidade, autenticidade e singularidade são re-significados em arte *site-oriented* – nesta acepção, o lugar se apresenta enquanto trabalho que distingue culturalmente determinados lugares enquanto “lôcus de experiência autêntica”. Mas o que legitima tanto estes valores, como também faz distinção única a favor dos lugares é a presença do artista. A autora pontua que arte *site-specific* por outro lado, revela histórias reprimidas, oferece uma base para uma maior visibilidade de grupos e assuntos

marginalizados, e inicia uma re-valorização de lugares desprivilegiados ignorados pelas culturas dominantes.

A arte enquanto mídia transforma seus atributos em informação criando ‘focos de luz’ sobre determinados assuntos e locais, transformando-os assim em ‘valores iluminados’. Ou seja, os artistas possuem este espaço disponível na mídia e o utilizam para chamar a atenção sobre determinadas questões.

A artista brasileira Mônica Nador abandonou o seu ateliê para dedicar-se a pinturas murais em comunidades carentes do Brasil e do exterior. Em seus trabalhos nas comunidades, a pintura se transforma de um produto de uma relação solitária, em resultado de uma ação coletiva, levando este tipo de experiência estética, normalmente reservada a um seletor circuito das artes, a zonas urbanas excluídas.

Baseada em sua própria experiência pessoal, Nador parte do princípio que o exercício da fruição do belo é uma condição fundamental para o manutenção da saúde mental. Uma mediação positivamente necessária na decisão sobre opções que envolvem a sobrevivência humana. Com a expressão ‘arte útil e bela’, redireciona a arte para sua melhor vocação (útil), ou seja, curativa / balsâmica / didática. A noção do belo provém das questões trazidas junto às suas investigações plásticas iniciais sobre ornamentação islâmica, a qual seria, segundo a artista, “um dos mais belos produtos visuais da humanidade”.

Nador explica como organiza suas produções:

“As pessoas escolhem as cores e os desenhos que querem pôr nas casas. Elas fazem os desenhos e eu os transformo em máscaras (como moldes). Depois as pessoas ficam lá, decorando as suas casinhas”.⁹

A ação coletiva de apropriação das paredes como base para a pintura, leva a um reconhecimento do lugar, a possibilidade de sair de uma concepção generalizada que envolve o conceito ‘periferia’ das grandes cidades e desta forma surge um ‘começar a existir’. Assim, sob esta ação orquestrada pela artista, se revela um campo de informações, envolvendo sua especificidade, e que conduzem à formação de um sentido de identidade. Ou seja, o trabalho constitui uma narrativa, não só feita pela ação artística em si, mas por todos os elementos que

⁹ <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2385,1.shl> “Trópico na Pinacoteca”: Arte e periferia Por José Augusto Ribeiro

compõem o movimento (que vem à luz com a intervenção), a memória dos participantes, suas histórias, formas de organização e seus vínculos com determinado local.



49

Mônica Nador

Mural no Assentamento MST Carlos Lamarca, Itapetininga, Brasil

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/drops/029nador.asp>



50

Mônica Nador

Cozinha na Vila Rhodia, São José dos Campos, Brasil

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/drops/029nador.asp>

Sem ter um caráter abertamente político, Nador busca na arte a possibilidade de desencadear um processo de reforma social, ou como a própria artista declara:

“Ficou impossível continuar com meu trabalho como era. Não penso que a arte possa transformar as estruturas sociais, mas acho cada vez mais difícil o exercício de uma prática que não inclua este fato. Para mim, é impossível trabalhar no Brasil sem considerar nossa realidade social.”

Ou em outra declaração:

“Eu pude retomar o meu lado ‘esquerdofrênico’ e, agora (com as pinturas murais coletivas), digo para vocês que estou muito mais confortável na minha posição”.

Da mesma forma que René Francisco em seu “projeto de inserção do bairro *El Romerillo*” em Havana, Mônica Nador pretende continuar seu trabalho no Jardim Miriam por um projeto denominado JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube), na cidade de São José dos Campos, em São Paulo.



51

Mônica Nador

Proyecto Cultural Comunitario "Okan Odara",
Havana, Cuba, (baseado nos motivos de pintura
em pano de prato da Vila Rhodia)

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/drops/029nador.asp>



52

Mônica Nador

Detalhe de parede de Casa em Tijuana, México

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/drops/029nador.asp>

O trabalho desta artista nos leva às seguintes questões:

Nador desistiu do mundo da arte, de galerias, museus e exposições internacionais, para apenas desenvolver seu trabalho em comunidades na periferia das grandes cidades?

Se não (afinal, ela está nesta dissertação que só admite artista!), então qual é realmente o significado do trabalho desta artista para o circuito das artes?

Ou mesmo, é possível discutir problemas sociais através da arte?

Kwon declara:

“Significantemente, a apropriação da arte site-specific para a valorização das identidades urbanas vem ao mesmo tempo de uma mudança cultural fundamental na qual o planejamento urbano e arquitetura, formalmente o meio primário para expressar uma visão de cidade, está deslocado para outra mídia com relações mais imediatas, tal como, a propaganda e marketing” (*op.cit.*, 1997:106)

Ou seja, o artista se sensibiliza por determinados temas que a princípio, por exemplo, seriam questões das áreas de arquitetura e planejamento urbano, e propõe uma transdisciplinaridade na busca de nichos marginalizados, o que traduz também uma renovação das questões sobre sua própria função social. Mas o que a autora pontua é que este processo inserido em uma

economia de mercado, acaba por transformar particularidade e identidade de determinados lugares somente em assunto de diferenciação de produto. Por mais magnânimas que sejam as intenções, acabam se limitando a ações isoladas, apenas remodelando estes lugares (únicos, artísticos e significativos) em produtos turísticos (para visitar). Segundo a autora:

“Unir o mito de artista, como uma fonte privilegiada de originalidade, com a crença costumeira a qual lugares são como reservatórios de identidade única camuflam a natureza compensatória de tal movimento. O colapso do artista e do lugar revela um desejo cultural ansioso para aliviar o sentido de perda e vazio que penetram nos dois lados da equação.” (*op.cit.*,1997:106).



53

Mônica Nador

Projeto Paredes Pintadas

Sem Título

Fonte: <http://www.biennaleofsydney.com.au>

O discurso da arquitetura e do urbanismo hoje, tem elaborado um conceito que expressa a dissipação do lugar e pode ser encontrado nas idéias sobre as “dinâmicas de des-territorialização”. Valores contemporâneos, tais como, a expansão de ordem capitalista orientada pela permanente globalização da tecnologia e telecomunicações, a homogeneização dos lugares e generalização das particularidades, é um programa que tem gerado uma

“arquitetura de resistência” por parte de diversos arquitetos, entre eles, Kenneth Frampton (1983), que propõe a prática de um “Regionalismo Crítico”.

Kwon também cita o cientista político Henri Lefebvre:

“Tal como o espaço abstrato (proposto pelo modernismo e pelo capital) tende em direção à homogeneidade, em direção à eliminação de diferenças existentes ou peculiaridades, um novo espaço não pode nascer (produzido) sem que isto acentue as diferenças” (*apud* Kwon, 1997:107).

A isso poderíamos estender o pensamento e incluir as questões mercadológicas presentes no universo da arte. Mas, o que a autora aponta é que o esforço em resgatar diferenciações, ou mesmo, em abreviar o desaparecimento delas, transforma-se em investimento para reconectar com a “exclusividade do lugar”. Esta exclusividade, manifesta pelo estabelecimento de valores como autenticidade de significação, memórias, histórias, e identidades, funciona como uma função diferencial dos lugares. Em outras palavras, poderíamos dizer que esta função diferencial aplicada aos lugares vai traduzir uma tentativa de re-imaginar estes mesmos lugares, convergências as quais o termo *site-specific* oculta. Segundo a autora, parece inevitável fazer com que a nostalgia seja um limite entre as realidades físicas e empíricas de um lugar. Esta concepção está fora de sincronia com a tendência contemporânea de uma abordagem da vida como uma rede de fluxos soltos. Neste ponto, Kwon descreve a avançada teoria do Regionalismo Crítico, de Frampton, como datada. Isto significa que o arquiteto considera que um lugar particular existe com uma identidade formada ou mesmo que tem propriedades que sempre o identifiquem, de formas fixas, estabelecidas em um tempo anterior, não considerando que novas formas culturais possam ser introduzidas ou mesmo serem emersas dele. Isto parece contrapor diretamente com as concepções de Homi Bhabha acerca da natureza do lugar, especialmente quando pontua os ritos da formação de uma tradição, como uma questão parcial em um sistema de identificação. Como vimos anteriormente, Bhabha afirma que a tradição é resultado de “movimentos incessantes que renovam sua existência, ações no tempo que reinventam sua continuidade” diferentes de um conceito de tradição como “uma lápide fixa”.

Caracterizar o sentido de identidade do lugar com uma noção estável de tradição, recorreria a conceitos onde todos os gestos *site-specific* seriam entendidos como reativos, cultivando o que é presumido ainda estar lá, não levando em conta que estes gestos geram novas faces de

identidades e histórias. Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987), através de sua teoria sobre o nomadismo rizomático, apontam os efeitos libertadores, que produzem estas noções de des-territorialização pela possibilidade de produção de múltiplas identidades e espacialidades, abertura de limites rígidos e fixos, tais como, a fluidez dos modelos migratórios.

O nosso senso de identidade sempre busca certa estabilidade na disposição das categorias que qualificam os lugares. A autora declara que isto se mantém, como uma “aderência ao lugar” e não seria uma perda de uma sofisticação teórica mas simplesmente uma forma de sobrevivência. Por um lado, as defesas de uma essencialidade das noções de nacional, racial, religioso e identidades culturais em relação a territórios geográficos são vistas como extremistas, retrógradas e não civilizadas. Por outro lado, um total desprendimento destas relações traria uma desestabilização da subjetividade, identidade e espacialidade, ou como descreve a autora, “seria uma fantasia compensatória em resposta a intensificação da fragmentação e alienação moldada por uma economia de mercado mobilizada”. Assim, a negação do primeiro, cumprindo o desejo do desprendimento a tudo e a todos pode ser apenas um alibi que reforça a “ideologia do novo”, com efeito de curta duração – “apenas para satisfazer a ansiedade do tédio”.

Neste sentido, os estudos acerca das relações co-evolutivas entre corpo e ambiente, estudadas pelas Ciências Cognitivas e Filosofia da Mente, citadas no primeiro capítulo, verificam que no corpo o dilema parece se esclarecer. Para ser singular, basta o corpo estar vivo e em movimento. Neste viés, não há um “total desprendimento” das suas especificidades, mas também, não há uma “essência imutável”.

No sentido de problematizar os pólos especificidade e mobilidade, Kwon propõe a questão:

“O que significaria agora sustentar que a especificidade histórica e cultural de um lugar não é nem uma noção pacificadora dissimulada nem uma invenção deliberada?” (*op.cit.*,1997:106).

Para Frampton, a opção seria adotar uma “mediação dupla” (ou uma dupla negação, como observa Kwon) entre ambas tendências “a otimização de uma tecnologia avançada e a sempre presente propensão de regresso a um historicismo nostálgico ou abundantemente decorativo.” Trazer esta mediação análoga para as questões site-specific pode significar encontrar-se num terreno entre mobilização e especificidade – “estar fora de lugar com pontualidade e precisão”.

É importante observar que as questões que envolvem as análises não se estabelecem apenas confinadas por definições que caracterizam o *status quo* de determinada situação. O processo de homogeneização dos lugares, crescente no mundo Ocidental, pode ser encontrado tanto em cidades com um orçamento *per capita* acima da média internacional, como também, em lugares que a normalização geral os classifica como subdesenvolvidos.

Citado pela autora, Homi Bhabha declara:

“O globo encolheu para aqueles que o possuem; para o desterrado, o imigrante ou refugiado, nenhuma distância é mais terrível que os poucos metros para se cruzar fronteiras e limites.” (*op.cit.*,1997:110).

Para a arte site-specific, as questões parecem se colocar em direção a práticas com sensibilidades relacionais, que reconheçam as diferenças entre coisas, pessoas, lugares, pensamentos, fragmentos, ao invés de evocar uma equivalência seqüencial, via uma coisa depois da outra. A idéia seria transformar estes encontros em contaminações duradouras, aproximações mais que passageiras, marcas sociais não-retráteis.

A observância aos fatos requer um olhar generoso, não-indulgente, que respeita os ritmos e os fluxos de si próprio e do outro, como também, se relacionar com as efemeridades das circunstâncias. Um movimento que não pretenda transformar as contingências do lugar, em apenas um espelho com uma imagem distorcida.

Por fim, o último artista a ser analisado neste capítulo é Rirkrit Tiravanija, que nasceu na Argentina, de descendência tailandesa e que vive em Nova York. Ele faz uma obra a qual sua matéria de trabalho é da natureza humana. Quando expôs na 303 Gallery, o artista colocou na área expositiva todas as coisas que encontrou no depósito e no escritório da galeria. Isto também incluiu o diretor, que saiu de sua sala privativa e trabalhou em meio ao público.

Enquanto isso, no depósito, ele cozinhou comida tailandesa para os visitantes. Ironicamente, os restos deixados, os utensílios de cozinha e os pacotes de comida usados, caso ele não estivesse lá, acabavam se transformando em ‘arte’.



54
Rirkrit
Tiravanija
S/título
1992
Fonte: Livro
Conceptual
Art

Numa exposição coletiva, pouco tempo depois, ele se sentou ao lado de um toca-fitas e convidava as pessoas que se aproximavam a chamá-lo para dançar. Se alguém fazia isto, ele ligava uma gravação da música *The King and I*, e fazia perguntas sobre a exposição. Em outra ocasião, convidado a expor no Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, ele desembarcou no aeroporto com uma bicicleta, uma mochila cheia de comida e um fogareiro portátil. Levou cinco dias para chegar ao museu. Para cada horário de almoço e jantar ele parava e cozinhava para as pessoas que encontrava no caminho. Sobre suas relações com as pessoas, Tiravanija declara:

“... meu trabalho é menos sobre coisas na galeria e mais sobre pessoas que eu encontro, que eu converso, falamos sobre coisas, e olhamos as coisas...”. (*apud* Godfrey, 1998:419).

Em 1997, na exibição *Sculpture Projects* em Münster, Tiravanija construiu um palco e organizou um teatro de bonecos com voluntários locais.



55
Rirkrit Tiravanija
S/título
1992
Fonte: Livro
Conceptual Art

A comida que Tiravanija faz é Thai, autêntica ou falsa é uma referência à sua descendência tailandesa e à hibridização cultural. Tal qual um monge budista, a natureza itinerante da sua vida é importante, por que de fato testa o que é viver em trânsito. O artista atua como legítimo herdeiro das questões da desmaterialização da arte, pregada pela Arte Conceitual dos anos 60, como também, como promotor do encontro entre naturezas culturais distintas, tais como a Oriental e a Ocidental. Através de pequenos rituais, como o comer, ou desenvolver uma tarefa em conjunto, observamos que o que interessa é relacionar-se, conhecer as pessoas e suas histórias, e até mesmo ser conduzido por elas.

Assim, Tiravanija se transforma, ele mesmo em lugar, uma mediação com um mundo exterior, um alto-falante que traz para o universo da arte a riqueza das situações banais.

Sua ação propõe um deslocamento de categorias conhecidas, tanto físicas como é o caso da refeição na galeria, como subjetivas, por seu posicionamento aparentemente passivo¹⁰. Porém sua passividade é ação, movimento pela inércia, ao estabelecer a priori, um princípio de não-resistência, um ‘deixar-se levar’, o que inclui seu relacionamento com a face mercadológica do sistema das artes. Sua maior subversão é sentir-se livre.

¹⁰ Um comportamento considerado negativo dentro da cultura Ocidental.

ADVERTÊNCIA:

Esteja consciente da distinção do vocabulário:

- (1) Quando um curador é um curador em tempo integral, nós devemos chamá-lo de “curador-curador”, quando um curador questiona a natureza e a função de seu papel, nós devemos escrever “curador-etc.” (então nós podemos imaginar muitas categorias: curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agente, curador-engenheiro, curador-médico, etc.).
- (2) Quando um artista é artista em tempo integral, nós podemos chamá-lo de um “artista-artista”, quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel, nós podemos escrever “artista-etc.” (então nós podemos imaginar muitas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista ativista, artista-produtor, artista-agente, artista teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.)

Ricardo Basbaum, em seu projeto para curadoria da Documenta, *I love Etc.-artists*.

Parafraseando Basbaum e rememorando Borges, determinada palavra tem “sentidos com muitas camadas”, embora seja escrita sempre da mesma maneira.

Ricardo Basbaum um curador-artista, ou melhor, como ele próprio se define, um artista-etc., fez a proposição para uma curadoria dentro do projeto “A próxima Documenta deve ser curada por um artista” (2004). Seu método consiste em abrir caminhos entre definições, ampliar o debate entre arte e comunidades, trazendo a possibilidade de ricas e curiosas experiências, assim como uma interação entre idéias, diferenças sociais e culturais. Isto porque, o artista-etc. propõe que o “maior evento de arte contemporânea do mundo Ocidental” tenha uma abertura para a participação para além dos papéis conhecidos do sistema de arte, pensadores contemporâneos de outras disciplinas (aquelas de ‘não-arte’), não-artistas, pesquisadores em geral e trabalhadores. A idéia é transformar a exposição em um “fórum/feira” permanente, produzindo em tempo real pensamentos, e ainda, atos sensoriais provocativos (SPActs). Sem a necessidade de público, ou seja, sem fazer uma linha de distinção entre cena e platéia, o evento seria para “consumo interno”, ou como declara Basbaum:

“Este auto-enclausuramento deve ser compreendido como um reconhecimento da falha da esfera pública, e sua transição em um novo tipo de arena pós-pública (diagrama amigável-coletivo-público-comunitário), um gesto para ser assumido como uma provocação necessária com o desejo de buscar novas formas de se relacionar com a audiência”.

A proposta do autor rompe barreiras, transpõe categorias e, por fim, parece estancar um processo, segundo o qual, o sistema de artes é idealizado como um contêiner. Isto porque, propõe a construção de um ‘território livre’, sem que isto corra o risco de se transformar em uma ‘terra de ninguém’. Um território apenas baseado no direito de uma escolha livre, consciente e responsável.

Inicialmente, a idéia da curadoria proposta por este trabalho, não se baseou em determinado assunto sob um recorte em tempo e espaço, como normalmente seria usual, tendo em vista grande parte das curadorias que encontramos. O conceito que orientou esta pesquisa partiu da questão da identidade como territorialidade, como um princípio que pretendeu, através de um ângulo sistêmico, nortear um campo de investigações. Como vimos anteriormente, esta abordagem está relacionada à ocorrência cada vez mais freqüente de fronteiras borradas entre arte e vida e aos deslocamentos acerca da noção de autoria. Podemos observar que trabalhos de arte se transformam em meios onde o artista-sujeito manifesta suas inquietações existenciais. Este artista não aparece enclausurado em si mesmo, mas derrama a discussão pelo ambiente onde se faz presente que, por sua vez, também o constrói. Estas inquietações se reportam a um sujeito inserido em toda a sorte de transformações culturais do mundo contemporâneo. O trabalho de arte não se circunscreve pelos materiais que o constituem, mas pelo conteúdo sógnico (organizado pelo sujeito-artista) que estes elementos trazem em si. Forma-se uma rede de relações, de elementos conectados que se apropriam do espaço transformando-o em lugares (espaços ativos, contextos sógnicos), cujas qualidades serão reconhecidas a partir da percepção do sujeito (seja ele o artista ou o espectador).

A partir desta perspectiva que traz para o centro, através de relações, o corpo, sua identidade e a manifestação espacial de suas especificidades, iniciou-se um processo que foi sendo tecido por assuntos e imagens que mantinham contigüidade de interesses com o tema original. A idéia foi transformar a curadoria em um sistema baseado em uma investigação em sua própria duração, de certa forma permeável a assuntos que emergissem por encontros de contingências singulares durante o percurso. Normalmente, a forma de recorte de determinado tema propõe

subtrações, mas este recorte deixou seus limites como abertos a novas conexões e, por conseguinte, ao aumento inevitável de complexidade.

O resultado deste trabalho não pode ser definido como um produto final, pois ao invés de trazer respostas, procura lançar questões críticas que hoje permeiam o universo da arte. Como cita Basbaum no início desta conclusão, a proposta também é fazer emergir das ações artísticas novas formas de ser relacionar com a audiência. Os artistas apresentados e, mais especificamente os últimos três, recorrem a outras estratégias, de inserção do trabalho num mundo não especificamente artístico. Estratégias que muitas vezes ultrapassam delimitações conhecidas do sistema da arte em trabalhos que direcionam sua atenção às carências de determinada comunidade.

Desviando de um enfoque específico sobre os trabalhos artísticos, podemos observar que as narrativas se estabelecem por um conjunto de ações dentro de uma relação crítica com a própria história da arte. Dentro deste contexto, até mesmo iniciativas de transgressão muito anteriores foram, ao final, institucionalizadas, transformadas em acervo do sistema. A arte em sua propriedade auto-reflexiva parece indicar sempre um caminho que interroga sua própria natureza. Isto nos levaria a concluir que as ações artísticas teriam por fim a própria arte, sendo esta sua maior especificidade. Porém, diversos artistas, entre eles Marcel Duchamp, em sua conferência *O Processo Criador*, declaram que as questões que conduzem o processo histórico nem sempre são orientadas (controladas) por elementos dados a priori. Entre intenção e realização, entre realização e recepção, elementos previsíveis e imprevisíveis serão encontrados. Duchamp destaca especialmente aquilo que chama o “coeficiente da arte” ou “o fenômeno que leva o espectador a reagir diante de uma obra de arte”. Da intenção à execução da obra, o que foi imaginado pelo artista jamais será plenamente realizado, dadas as diversidades entre os universos material e da subjetividade. Esta diferença representaria uma lacuna que surge daquilo que “pareceu inexprimível, tendo sido entretanto planejado”, abrindo possibilidade a toda a sorte de interpretação do trabalho. Estabelece-se o contexto que por um processo em rede envolve o que Martin Grossmann (1996) denomina “dimensionalização”. Segundo Grossmann, em vez de arte temos momento-arte, cuja composição seria:

“... interfaces relativas e temporárias que permitem comunicação e a troca de conhecimento instantâneo e sincrônico (interatividade).”

Momentos-arte resultam em movimentos, criando relações que escapam ao controle de um resultado. Nesta ambigüidade, sua especificidade auto-reflexiva e as novas relações que cria, a arte transita no entremeio, a possibilidade de seu prosseguimento por uma aventura do imprevisível, desafiando os limites, ultrapassando fronteiras. O sentido desta curadoria dialoga com esta proposição trazendo à superfície a natureza relacional das obras, seus componentes sígnicos, seu contexto como rede complexa fértil de sentidos abertos, em continuum com o mundo.

- AMARAL, Aracy A., *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BASBAUM, Ricardo. *I love Etc.-artists in The next documenta should be curated by an artist*, Ed. Jens Hoffmann, New York, Revolver, 2004
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.- primeira versão – in *Obras escolhidas*, vol. 1. Subtítulo: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Funes, O Memorioso* in *Obras Completas*, Volume 1, São Paulo: Editora Globo, 1999, pp.539-546.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *Conceptual Art 1962-1969: From Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, October 55, 1991, pp.105-43.
- BUCK-MORSS, SUSAN *Dialética de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor, 1995 [1989].
- CANDIDO Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000, pp.109-126.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*; tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DUCHAMP, Marcel. *O Processo Criador*. Palestra proferida no encontro da Federação Americana de Artes, Houston, Texas. Publicada pela revista Art News, volume 65 nº 4, 1957.
- EVERDELL, William R. *Os Primeiros Modernos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. pp.13-25.
- FLAM, Jack. *Robert Smithson: The collected Writings*. The University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California; University of California Press, LTD. London, England; 1996.

FOUCAULT, Michel. *Of other spaces* Este texto, intitulado "*Des Espaces Autres*", publicado pelo jornal *Francês Architecture /Mouvement/ Continuité* em outubro de 1984, foi a base de uma palestra dada por Michel Foucault em março de 1967. Traduzido do francês para o inglês por Jay Miskowiec.

FRAMPTON, Kenneth. *Towards a Critical Regionalism*, in *The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster, Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983, p. 26.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1998.

GODOY, Hélio. *Realismo Documentário, Teoria da Amostragem e Semiótica Peirceana: os signos audiovisuais eletrônicos como índices da realidade*, Site Aruanda: Produção e Pesquisa em Documentário, sem data, <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/index.htm>

GREINER, CHRISTINE *Inter-versões artísticas do Japão e da América Latina: Processos de Resistência e construção de identidade*. Palestra proferida na Fundação Japão, em 26 de Março de 2004.

_____. *O Corpo: pistas para estudo indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROSSMANN, Martin. *Do Ponto de Vista à Dimensionalidade*. Rio de Janeiro: Item, n° 3, Fevereiro 1996, pp.29-37.

_____. *A arte em permanente transformação: a obra de Ana Maria Tavares* in Catálogo da 26ª Bienal de Arte de Pontevedra, Pontevedra, Espanha, 2000.

HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Editora Ática. 1986.

HERKENHOFF, Paulo. *Introdução Geral*. Catálogo da 24ª Bienal de São Paulo, 1999.

HUYSEN, ANDREAS. *After the great divide: modernism, mass culture and postmodernism*. Londres: MacMillan, 1988.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madri: Editora Alianza Editorial, 1996.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Notes on Site Specificity*. In *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 1997, pp.85-110.

LAGNADO, Lisette. *Portadores*, Catálogo de exposição individual *Relax'O'Visions*, da artista Ana Maria Tavares, MuBE, 1998.

_____. *As paredes estão ruindo ou estão sendo pintadas?* Revista N°4, Os Lugares (e o trânsito) da Arte, Entrevista de Fernando Oliva com a crítica Lisette Lagnado, o

curador Rodrigo Moura e a artista Mônica Nador. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, 2004.

LAKOFF, George. *Women , Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the mind*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1987.

_____. & JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1980.

MENDEZ, Hortênsia Montero. Catálogo da Exposição *Ajuste de Cuentas* de René Francisco, Museo Nacional de Bellas, 2003.

MEYER, James. The Functional Site, Catálogo da exposição Documenta 7, 1996, pp.20-29.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.

MOSQUERA, Gerardo. catálogo da exposição *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha, 2000.

_____. Catálogo da Exposição Panorama da Arte Brasileira 2003 (Desarrumado) 19 desarranjos, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo/razão e emoção*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

_____. *Espaço & método*. São Paulo: Livraria Nobel, 1985.

_____, SILVEIRA, Maria Laura, Brasil, *Território e Sociedade no Início do Séc. 21*, Rio de Janeiro: Record, 2001.

SEBEEK, Thomas. *A Sign is just a Sign*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. *Arte Moderna, os desencontros de dois continentes*, São Paulo : Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1998.

SHOAHAT, Ella e STAM, Robert. *Narrativising Visual Culture: Towards a polycentric aesthetics* in The Visual Culture Reader, Nicholas Mirzoeff (org.) London and New York: Routledge, 1998. Traduzido para o português por esta autora.

SODRÉ, MUNIZ Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SUBIRATS, Eduardo. *Do Surrealismo à Antropofagia*. Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. Jorge Schwartz (org.) São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2002.

UEXKÜLL, Thore von. *A teoria da Umwelt de Jacob von Uexküll*. In Galáxia : Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura / Programa de pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. N°7. São Paulo: EDUC; Brasília:CNPq 2003.

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no Século XX: Modernidade e Globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em Rede*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- CATALÁ, Josep M. *Elogia de la Paranóia*. Prêmio Literário Ciudad de Irun 1996. San Sebastian: Fundación Social y Cultural Kutxa, 1997.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo: Comentários sobre a sociedade de espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra-Leibnitz e o Barroco*. Campinas: Papirus Editora, 1991.
- _____. "Post-Scriptum sobre as cidades de controle". Em: *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998, pp. 219-226.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.
- _____. e GUATTARI, Félix. "1440 - O Liso e o Estriado" Em: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 179-214.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *O Olhar periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- FOSTER, Hal. *The return to real – The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FREITAG, Bárbara. *A Teoria Crítica Ontem e Hoje*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

GROSSMANN, Martin. *Arte contemporânea brasileira: À procura de um contexto* in Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Ricardo Basbaum (org.) _ Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001

JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Madri: Alianza, 1994.

KÖCHE, José Carlos. *Fundamentos da metodologia científica: tória da ciência e iniciação à pesquisa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LEVI, Pierre. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: Edições Loyola, 1998.

_____. *O que é virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.

MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1994.

MCQUILAN, Martin (org.). *Deconstruction: A Reader*. Nova Iorque: Routledge, 2001.

PINKER, Steven. *Tabula Rasa: A natureza contemporânea da negação humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLAZA, Júlio Arte e Interatividade: Autor-obra-recepção. Site: www.plural.com.br/jplaza/texto01.htm, 2000.

ROSS, Andrew. *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000

SOUZA, Gilda de Melo e. *Vanguarda e Nacionalismo na Década de 20 in Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

SUBIRATS, Eduardo. *Do Surrealismo à Antropofagia. Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. Jorge Schwartz (org.) São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.