

Diego dos Santos Xavier

**O itinerário do artista errante: entre a pintura e a
performance no cenário da cidade.**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Pintura
Orientação: Professora Doutora Sílvia Simões

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Julho de 2018

Índice

Resumo/Abstract . . . 3

Introdução . . . 4

Primeira parte: Análise do discurso urbano DIAGNÓSTICO E ESTRATÉGIAS DA ARTE: INSTABILIDADE SEMÂNTICA DA CIDADE Historicidade, política e instituições

1 Representação urbana: *Um circuito ideológico*

1.1 Instituição cidade . . . 9

1.2 Surgimento e crise da cidade moderna . . . 15

1.3 Da urbe pós-moderna . . . 19

1.4 Simultaneidade, política e as contradições urbanas contemporâneas . . . 25

2 A alegoria do gesto artístico: Da dominação à crítica

2.1 Verdade, ilusão e crítica em arte . . . 28

2.2 Da dominação social contemporânea . . . 31

2.3 Do rito à imagem hiper-real . . . 35

2.4 Criatividade crítica: A era da imagem e liberdade pictórica . . . 41

2.5 Para além da forma . . . 49

2.6 American way of art . . . 55

2.7 Quando a crítica vira propaganda . . . 59

3 Muro e Território: *Autonomia da deriva*

3.1 Fronteiras e cidade . . . 65

3.2 O muro enquanto sintoma de demarcação . . . 67

3.3 Territórios e atravessamento . . . 73

3.4 Espaço público ou privado? . . . 78

3.5 Não existe mapa antes do território . . . 81

Segunda Parte: A estética da ação PRÁTICAS E PERCURSOS: MEU CORPO É O MEU PORTO Processos artísticos

Interlúdio . . . 87

4 A poética do instante: *Da anatomia pictórica e da performance*

4.1 Da performance . . . 88

4.2 Processo artístico e objeto-corpo . . . 90

4.3 Pintura e a lógica da presença . . . 94

5 Pixação e arte contemporânea: *Identidade e motivações*

5.1 A Fábula do marginal . . . 98

5.2 Pixação e arte de guerrilha . . . 101

5.3 Pixo e performance . . . 105

6 Meu espaço retórico: *Uma imagem em discurso*

6.1 O artista errante . . . 112

6.2 Experiências e resultados . . . 120

Considerações Finais . . . 128

Bibliografia . . . 130

Lista de Imagens . . . 133

Resumo

O objeto deste documento dedica-se ao diálogo entre a concepção política da arte e suas relações com o ambiente urbano. Pintura e performance enquanto arte pública e a pixação como estratégia metodológica de investigação artística do espaço da cidade. Utilizando-se da performance como avaliadora permanente das questões do lugar da arte na urbe, proponho uma análise crítica acerca dos signos urbanísticos, suas narrativas e dimensões político-estéticas. A partir daí propondo desdobrar critérios de gestão do espaço urbano em uma inter-relação prática e analítica, criando ao mesmo tempo questionamentos e novas percepções em relação a paisagem urbana contemporânea.

Abstract

The purpose of this document is the dialogue between the political conception of art and its relations with the urban environment. Painting and performance as public art and pixação as a methodological strategy for artistic investigation in the city space. Using the performance as a permanent evaluator of the place of art in the city, I propose a critical analysis about urban signs, their narratives and political-aesthetic dimensions. For that, I propose to defold urban space management criteria in a practical and analytical interrelationship, creating at the same time questions and new perceptions related to the contemporary urban landscape.

Introdução

A presente dissertação é um recorte prático-teórico dos meus dois anos de Mestrado em Pintura na Universidade de Belas Artes do Porto. Trata-se de uma análise a respeito das dimensões econômico-política e estético-ideológica da arte e seus engendramentos, que historicamente, a colocam na centralidade das relações político-sociais de produção de valores simbólicos que configuram a nossa ideia de cidade e espaço público.

Num primeiro momento, debruço-me sobre as questões da linguagem urbana, seus códigos, suas narrativas e seus mecanismo de produção de domínio simbólico-cultural. Após essa abordagem acerca do ambiente urbano, sugiro elucidacões sobre movimentos de arte e política ao mesmo tempo em que analiso a sociedade pós-moderna e sua relação entre arte e cidade. Proponho deslocar olhares e abrir possibilidades para refletir criticamente sobre as expansões artísticas inseridas no contexto social-cultural e político e as novas dinâmicas em que se inscrevem na dimensão urbana contemporânea.

Alternativas de enfrentamento e propostas de experiências que escapam a racionalidade dominante de significado. Uma pedagogia que funciona como alerta às práticas repetitivas do quotidiano. Um espírito de contradição que pode trazer lastros de transformação ou desconstrução de narrativas tradicionais. Reflexões sobre um novo modelo urbano, que reclame para si um espaço de discurso multicultural, híbrido, pós-colonial e ativista, onde se exerce a cidade como uma entidade pública representativa e democrática, um questionamento sobre uma distribuição espacial mais justa sobre o território.

Dentro deste contexto, investigo procedimentos e possibilidades através da arte como metodologia de pesquisa, denúncia e documentação. Observo, os limites da própria arte como prática que contribui para uma nova construção identitária de lugar.

O trabalho é um diálogo entre corpo, cidade, arte e política. Uma rede de conexões e sinapses, em uma exposição dialética que circunda minhas questões teóricas, inquietações estéticas e procedimentos técnicos. Uma metodologia que proporcionou as construções imagéticas que aqui serão apresentadas. Uma retórica da imagem que cria lapsos temporais, uma estratégia de cruzamentos

entre os códigos linguísticos da cidade e a espontaneidade existente em meu próprio processo pictórico.

Parto do princípio que as práticas artísticas urbanas apresentam-se, retoricamente, como atos sociais comunicativos que nos permitem repensar os modos de vivência na cidade. Pensar um território que não seja excludente e uma arte crítica que desconstrua símbolos reinantes, descortine estigmas de dominação e que levante novos questionamentos sobre como podemos viver uma cidade realmente democrática e participativa. Uma cidade que esteja aberta às diferenças e as novas possibilidades. Uma cidade realmente humana.

A segunda parte da pesquisa, atrelada à base teórica acima apresentada, aborda em específico a pintura enquanto performance e as suas relações com o meu trabalho prático. Meu trabalho sugere intervenções artísticas temporárias, de natureza dinâmica, interventiva e cuja sua experimentação se dá na incerteza do resultado final. Relações entre corpo, arte e política, uma percepção da territorialidade corpórea como elemento construtivo do visível mas que ao mesmo tempo pode ser oculto ou subjugado pela reprodução da lógica da política ou do mercado.

O corpo enquanto última fronteira retórica e a pintura de ação como registro e averbação da existência e da passagem. Analiso a pixação no Brasil como forma de expressão artística contemporânea e elemento que passeia entre a subversão e apropriação do código linguístico da cidade. Um tipo de intervenção artística performática, pictórica e política, que busca reconfigurar ou denunciar de maneira agressiva, as relações simbólicas da paisagem urbana e suas contradições.

Tento fazer dos meus próprios anseios e dúvidas, em artifícios metodológicos, técnicos e processuais para uma [re]averiguação de espaços urbanos. Uma nova função social para os espaços urbanos abandonados, afim de criar novos engendramentos e contextualizações sobre meu processo poético e a sua realização na cidade. Sugiro uma percepção ampliada do próprio espaço da cidade enquanto experiência estética e ambiente de intervenção artística. Uma interação crítica entre linguagens e sociedade. Uma proposta fluida e dinâmica, uma pequena mobilização que cria ações na ordem do cotidiano, uma arte próxima e entrelaçada aos interesses do território urbano.

Primeira parte: Análise do discurso urbano

DIAGNÓSTICO E ESTRATÉGIAS DA ARTE: INSTABILIDADE

SEMÂNTICA DA CIDADE

Historicidade, política e instituições

— *O que é este texto, senão uma realocação, um conglomerado de palavras já ditas, combinações linguísticas escolhidas e organizadas à minha maneira com intuito de gerar uma mensagem? Todo discurso é um discurso sobre nós mesmos¹.*

¹ *Entenda os diálogos deste natureza, ao longo do texto, como uma conversa entre eu e um outro. Um outro "Eu". O eu lírico, o imaginário. Não é um monólogo, mas de um encontro. Trata-se de um heterônimo que me é próximo. Que me conhece. Uma voz que se manifesta em minhas próprias inquietações. Que passa por mim, mas nem sempre em concordância, trama-se entre minhas próprias posições e argumentos. Uma entidade crítica que demonstra suas reflexões refletidas em mim mesmo.*

1

A representação urbana: Um circuito ideológico

1.1 Instituição cidade

- Quem fez a *mise en place*?
- Lá vem você.

Como ponto de partida, devemos iniciar a análise através de um pressuposto ontológico e político que deriva da forte influência das imagens² e dos símbolos, na forma de pensar e agir da sociedade.

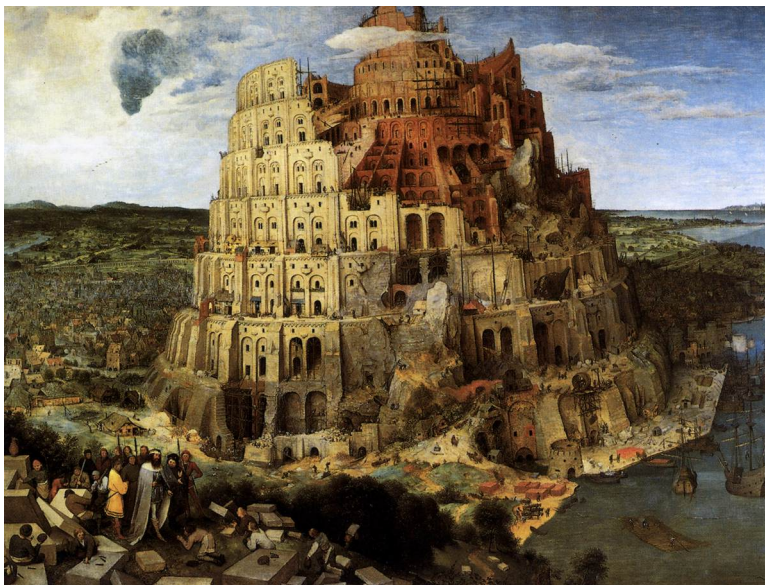


Fig.01 Pieter Burguel, *Torre de Babel*, óleo sobre madeira, 114×155cm, 1563.

De que maneira essas representações imagéticas, em especial a grande representação do cenário urbano, atestam nossas noções mundo e ordenam as práticas sociais? Quais são as narrativas da sua cidade? O que os monumentos

² Aqui, refiro-me a produção humana no âmbito do discurso da imagem, das representações e dos ícones cognitivos. Algo que pressupõe a chamada cultura visual, indo desde as questões identitárias e de construção da memória coletiva, onde se engloba a arquitetura, a linguagem escrita e as artes, por exemplo, como também as “metas-imagens”, a música, a tradição oral, os mitos, a religião, a imaginação, a criatividade e o onírico. Em termos artísticos contemporâneos de filosofia da ação e imagem-performance, incluiria também o próprio corpo humano como uma imagem como outra qualquer. Uma auto-representação em constante movimento, produtora de sentido e matriz da materialização do pensamento. Somos imagens e as reproduzimos através do agir.

nos estão contar? O que a arquitetura, o urbanismo e a propaganda consumista, inserida na paisagem urbana, querem nos dizer?

“O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada das outras formas de poder e garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força, fazendo ignorar ou reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim, em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia”.

(BOURDIEU, 1989, p.15)

Primeiro, devemos observar a cidade com um sistema simbólico que possui uma forte dimensão política, um projeto de espaço, uma metáfora imagética, que desde seu surgimento, dia após dia, torna-se cada vez mais complexa. Ela participa da ordem do fazer e do não fazer. Estamos inseridos nessa malha, ambiente que possui um papel fundamental na formação e orientação comportamental do ser humano. Um espaço que discursa através de seus referentes campos de representação.

— É um jogo, todo jogo tem suas regras...

— Existe neutralidade discursiva?

— A cidade não é um texto imparcial.

— Então me conte uma história que nunca foi contada.

Isso me faz pensar sobre nosso mundo histórico, esse mesmo de alguns milhares de anos atrás, esse mundo da fala e das cidades, esse que pertence aos seres humanos. Formado por palavras, ideias e ações. Esse “universo” que construímos. Essa paisagem que nos rodeia formou-se através do resultado de congruências e desavenças, gestos, rituais e práticas. Uma dispersão do que somos e do que fizemos. O espaço urbano é um rastro enunciativo, um recital em constante produção, em constante metamorfose. A estrutura da cidade também nos compõe e nos forma como indivíduos. Ela, o nosso projeto, o grande ato da

vida comunitária. De uma arte rupestre de centenas de milhares de anos em uma caverna, a uma palavra dita ao vento.

A cidade é o lugar do espaço em comum, é o ambiente onde se reúnem os objetivos sociais, é a vida na *polis*. O termo foi constantemente usado por vários pensadores e filósofos, sendo especialmente observada por Aristóteles, parafraseando-o: “o homem que vive sozinho ou é um animal ou é um Deus”, chegamos ao ponto onde, o homem contemporâneo, normalmente julga-se um Deus, mesmo embora, muitas vezes, aja como um animal.

— *Homo sapiens, homo faber, ou homo ludens?*

— *A cidade trata-se de um discurso histórico e político.*

— *Creio que sim...*

— *Ou somos todos uma tábula rasa³?*

Então a princípio, devemos saber que cidade e política, são conceitos que derivam da mesma etimologia, *Polis*. E criam uma forma imbricada entre si, uma amálgama. Isso nos mostra a impossibilidade de desvincularmos o surgimento dos seres humanos ao surgimento da linguagem e a uma organização espacial que propiciasse o convívio social e da dimensão política que todos esses elementos detêm.

Ora, a primeira instituição com que se depara o ser humano é sua própria linguagem, pois é através dela que tomamos consciência das demais instituições.⁴ Visto que ela pode ser repassada, retransmitida e nos faz conhecer o mundo através do relato e da nomeação, é o ponto essencial e basilar do pensamento racional. Tendo em vista que é através da “instituição linguagem” que consolidamos as nossas experiências, é ela que determina os pontos de vista

³ Como metáfora, o conceito “tábula rasa” foi utilizado por Aristóteles e posteriormente difundido através da filosofia ocidental. Indica uma posição inicial, na qual a consciência é despida de qualquer conhecimento inerente, como uma tela em branco, a ser preenchida por um pintor. John Locke esmiuçou o conceito em seu livro chamado, “Ensaio acerca do Entendimento Humano” de 1690. Seguindo essa tradição, todas as pessoas nascem sem entendimento algum, a mente é, inicialmente, como um recipiente vazio, pronto para ser preenchida com as informações captadas pelos nossos sentidos, portanto todo o processo do conhecer, do saber e do agir, é apreendido através de nossas experiências sensíveis.

⁴ O conceito de instituições foi amplamente estudado nas ciências sociais. Normalmente vinculadas à uma função, trabalham como aparatos de ordem social e regulam procedimentos dentro de uma determinada comunidade. Instituições são identificadas por terem alguma serventia coletiva e transcendem sujeitos e intenções individuais, criam, mantêm e mediam regras que governam a convivência humana.

narrativos, que por consequência, muitas vezes trazem uma finalidade de domínio social.



Fig. 02 3NÓS3, *Ensacamento*, Acervo Mário Ramiro, São Paulo, 1979.

A partir de tal alinhamento, indubitavelmente, percebemos como a humanidade em comparação à vida meramente animal, possui um modo de existir original e único, os hominídeos cessaram de ser *algo* para ser tornarem *alguém*. Falamos. Organizamos. Separamos. Categorizamos. Determinamos. Dar nomes as ruas é um projeto político associado a feitos históricos. Mas o que queremos? Uma cidade que estimule o viver, ou uma idolatria aos mortos? Ou os signos que identificamos na rua não nos indicam percursos a seguir, lugares a se olhar ou histórias em que acreditar? Esse elemento linguístico, é fundamental à memória. É de onde deriva toda nossa história. Cidade como história-memória.

A partir de tal substância, criamos essa imensa narração que constitui a existência urbana, a cidade nada mais é do que uma grande imagem enunciativa, inserida em um campo linguístico-imagético potente, que detêm as nuances dos espaço-sociais e de nossas trajetórias. Abre-se caótica, entre rastros e vestígios.

É um espaço em comum composto por gestos discursivos-metafóricos. Nos contam coisas. Pare. Olhe. Cada estátua, cada igreja, cada rua é uma anúncio, um ato retórico que intervêm decisivamente no espaço social e trabalha no inconsciente do imaginário coletivo.

A urbe submarina contemporânea, no qual estamos totalmente afundados e sem tanque de oxigênio, é uma bolha que nos envolve por completo. A cidade participa decisivamente sobre tudo que nos é apreendido, mesmo que fortuitamente, da experiência cotidiana. Esse conceito-imagem que se tornou a cidade contemporânea, foi forjado ao longo dos séculos. Rastros que se sobrepõem em inúmeras direções. Uma dialética caótica de combinações possíveis entre os fluxos do que foi e do que é proferido no espaço arquitectónico.

“Até mesmo quando um pintor pinta uma paisagem natural, pinta na realidade um espaço complementar do próprio espaço urbano. O espaço também é um objeto que se pode possuir e que é possuído. [...] O espaço urbano, por fim, é a verdadeira ideologia da burguesia.” (ARGAN, 1993, p.03)

- *Prefiro ruas como Boavista ou Alegria, à ruas com nome de gente.*
- *Seria o próprio espaço urbano, cunhado como uma moeda falsa?*
- *Faço aqui uma revisitação às palavras originárias, à cidade originária.*
- *É, essa dicotomia entre emancipação e alienação, esse pressuposto, atravessou toda nossa história, desde do mito da caverna de Platão.*
- *Há quem prefira à cópia ao original. Não é?*
- *Mas qual o revés dessa medalha.*

Na nossa caverna da curiosidade genealógica me pergunto qual foi o primeiro discurso. O primeiro regime de produção enunciativa. Na cidade, como

em qualquer outra história que foi e que é contada, existe uma relação de poder implícita. Esse xadrez, parte do pressuposto da legitimidade moral-coercitiva da estrutura social diante do sujeito e seus gestos e conseqüentemente sobre seu corpo. “Corpos dóceis.”⁵

Ou seja, ao mesmo tempo em que o indivíduo é produto da sociedade que lhe tem precedência lógica e histórica, o homem dá a si mesmo as formas que constroem suas próprias relações e noções de verdade, somos nossa maior invenção.

— *Tu não me ouves?*

— *Ah! A linguagem.*

— *Institucionalizamos. Da comida à obra de arte.*

— *Mesmo que Magritte já tenha nos alertado sobre aquilo ser ou não um cachimbo.*

Na vida, como na cidade, vivenciamos portanto um grande jogo de comando e obediência. O que dizer? Quando dizer? Aonde dizer? Como dizer? Ou simplesmente não dizer. Onde ir, como ir? O que mostrar ou não mostrar? Quem é visível? Quem é invisível? Afinal atos, gestos e práticas, também são imagens e sem dúvida, “o não fazer” também é fazer. É preciso uma reforma discursiva e uma partilha democrática do sensível.

⁵ Refere-se ao título dedicado a terceira parte do livro, “Vigiar e punir: O nascimento da prisão”, de 1975, de Michael Foucault. O filósofo trabalha de uma forma clara a dialética entre conhecimento e poder na sociedade e a publicação dedica-se à análise da vigilância generalizada, (o conceito de panóptico também surge expresso nesse livro) e da punição. Verifica-se de que forma, nossas várias entidades sociais como: hospitais psiquiátricos, prisões, etc. Funcionam como dispositivos que determinam padrões comportamentais e hierarquizam posições sociais, além de separar e distinguir o cidadão normal das demais categorias de pessoas, como o louco, o meliante ou o anormal, etc. No cenário artístico colocaria aqui a instituição museu e o mercado da arte mediado pelas grandes galerias, como um complexo exibicionário-narrativo fortíssimo que também se insere nesse paradigma “conhecimento-poder” e de dominação discursivo imagética.



Fig. 03 René Magritte, *A traição das imagens*, óleo sobre tela, 63x93cm, 1928

1.2 Surgimento e crise da cidade moderna

Através de nossa trajetória, desenvolvemos um arcabouço, ou conjunto de processos, constituído por instituições que praticam atividades onde se operam e agrupam o consenso da organização social. Criamos uma ordem interiorizada, construída através de relações de poder que se ajustaram ao longo de nossa história, isto é, criamos elementos sistematizadores do convívio humano.

“O estado nascente é, em todos os campos, o que forma a cultura de um povo. Mais adiante, vem a formação da rotina política, filosófica, organizacional. O que era gênese, juventude vivaz e espontânea, enrijece-se em instituição. A exibibilidade existencial esclerososa-se e a vitalidade inverte-se em ânsia de morte. O felino vigoroso passa a se parecer a um gato vira-lata castrado que, destituído de sua libido, engorda desastrosamente”.
(MAFFESOLI, 2010, p. 22)

O que antes se dera como um desenvolvimento orgânico, um agrupamento espontâneo, a partir de necessidades específicas, ou um elo de

sobrevivência e proteção, hoje a paisagem urbana tornou-se a maquinaria dos acontecimentos, um receptáculo social onde a constante experiência formou esse gesto cultural gigantesco.

A cidade detém um poder metafórico poderoso, algo que se exerce, que se pratica na ordem do cotidiano. No ir e no vir. No fazer. Sinal vermelho, amarelo ou verde? É um lugar onde pode se constituir uma potência de comando. Esteja ela na imagética da igreja medieval, na propaganda sedutora ou nas avenidas que nos levam ao trabalho.

Criamos monumentos para representar nossos feitos históricos, criamos até mesmo cidades inteiras, que por si só, se tornaram feitos históricos. Cidade monumento. Inventamos as cidades planejadas, os novos espaços como projetos urbanísticos, os *boulevards*. Mas também criamos a arquitetura hostil e a setorização social funcionalista onde distinguem-se zonas e segregam-se classes. O surgimento das favelas e dos guetos, após o desastre do urbanismo modernista, nada mais foi, senão, o resultado do fracasso desse modelo racional de cidade planejada. Como cortar a organicidade da vida, imobilizar o acontecimento, os fluxos casuais e a singularidade dos fenômenos urbanos?

Mas é certo que essa grande representação, para ser percebida como cidade, deve possuir determinados signos que pretendem comunicar-se e serem reconhecidos dentro de um conjunto de construções comuns a qualquer espaço urbano: quadras, ruas, praças e parques. De fato, desde da gênese urbanista, em uma analogia ao corpo, cada órgão tem a sua respectiva metáfora funcionalista, as ruas e as avenidas são percebidas como artérias, os parques vistos como pulmões que nos dão respiro. O coração, o centro da cidade, promove a circulação do sangue e do ar, ou no caso em questão, de pessoas e veículos.

Entretanto vista de cima, a cidade torna-se textura. Às vezes uma malha modular padronizada, às vezes em um *grid* caótico que se expande metabolicamente e sem controle. À noite, suas luzes pontuam o território que a compõem. Entre pequenos intervalos de escuridão, o centro da cidade explode como uma constelação, carros atravessam a galáxia como se fossem feixes luz ou estrelas cadentes. Do alto, a escala do indivíduo se esvanece. Ele, substituído pelo terreno, é espalhado por um tapete emaranhado de concreto.



Fig. 04 Gerhard Richter, *Vista de Madri*, óleo sobre tela 277x292cm, 1968.

Do alto parece até existir uma paz ou uma virtude moral na cidade. Um contraponto ao caos urbano em uma dialética entre o olhar vertical contra o horizontal. Pontos de vista que vão do singular ao coletivo. Aqui a vivência da cidade é substituída por uma contemplação totalmente diferente, externa ao objeto, um olhar longínquo. A distancia, talvez circunscrita por um horizonte idealizado, nos dê alguma sensação sempre momentânea de segurança perante nós mesmos.

“Este cenário do urbano encontra-se materializado nas novas cidades, diretamente saídas da análise operacional das necessidades e das funções-signo. Tudo nelas é concebido, projetado e realizado com base numa definição analítica: habitat, transporte, trabalho, lazer, jogo, cultura...”
(BAUDRILLARD, 1979, p. 315)

Trata-se de um espaço em constante movimento, hoje em dia percebe-se que a cidade que comportava a fábrica enquanto modelo de racionalização capitalista do espaço urbano, embora distinta, não mudou completamente, apenas abriu espaço para uma cidade diferente.

No tempo da onipresença e da comunicação total, as fronteiras e as bordas se aproximaram junto as novas tecnologias. Surgiram outras dinâmicas, relações e estratégias. Ela já não é apenas o espaço geometrizado político-industrial surgido com a modernidade, é também, estabelecida como o espaço do código, do símbolo e da experiência quotidiana. Neste contexto, a cidade não pode ser uma imagem intransitiva, a inteiração é inerente ao seu funcionamento. A tentativa de se eliminar a ambivalência⁶, a possibilidade de dupla interpretação de um fato, ou suprimir maneiras diferentes de se pensar e agir sobre o mundo, podem supor imposições discursivas traiçoeiras. Afinal as sutilezas simbólicas da cidade podem trabalhar a favor da imposição da vontade e da manipulação do pensamento. Pontos de referência entre os quais, desembocam práticas sociais com reflexos de submissão. Dizem que a cidade é praticamente a mesma dentro de um trajeto rotineiro. Será?

É nesse sentido e constituída por uma linguagem simbólica própria, criada e materializada através de imagens e discursos, (geográficos, históricos, arquitectónicos, urbanísticos, entre outros) que a colocam em uma posição central na composição espacial de nossa civilização. Por consequência, trabalha como uma ferramenta formada por um conjunto de categorias, um meio, onde a estrutura social se acomoda e funciona conforme determinações. Determinando-se relações. Na cidade, quase tudo é determinado e determinante. Vivemos entre o que é relevante e ordinário. Entre o que fica e o que passa.

⁶ No censo comum, ambivalência pode ser a experiência de ter pensamentos e emoções positivas e negativas simultaneamente. A analogia de ambivalência feita por Bauman, trata-se de uma releitura e um posicionamento crítico a respeito da modernidade e suas pretensões racionalistas no estabelecimento de um projeto de ordenamento existencial, ancorado numa razão estatal cientificista e societária. Em seu livro "Modernidade e Ambivalência", o filósofo aponta para urgência de percebermos o caráter dual, da condição humana. Talvez Bauman, nos convide para exercitarmos um novo renascimento, sem ilusões, ou um iluminismo sem utopias, onde não existam verdades absolutas, mas uma autoanálise antropológica, onde a aposta irrestrita na razão científica e técnica da era moderna, dá espaço para refundações e reflexões a respeito de nossa potência de pensamento enquanto investigadores dos nossos próprios fundamentos éticos, morais, políticos e estéticos. É por isso que dizem que Nietzsche "matou a modernidade" com sua "Genealogia da moral" e abriu espaço para o pensamento contemporâneo.

- *É um filme sem claquete. Dançamos a valsa da rotina.*
- *O individualismo ainda é elogiado e o privado loteou nosso espaço público.*
- *Sim, mas utopia modernista da cidade no sentido da eficácia, com capacidade de organização e a administração da vida e da eficiência como reflexo moral, rui-se.*
- *São Paulo é uma selva de pedra. Que sobreviva o mais forte!*

1.3 Da urbe pós-moderna

Mas como essa grande imagem-texto-objeto-palco-instalação, que se tornou a cidade do século XXI, lida com todas suas sobreposições e ambivalências? E de que maneira nossa sociedade fluida, dinâmica e globalizada se insere nessa paisagem? Como impor tais determinações em seres cuja identificação individual e coletiva está sempre em curso?

Afinal de contas, somos seres que estamos sempre nos tornando, nos apresentamos em eterno percurso, nos adaptando às realidades que nós mesmos desenvolvemos, criando coisas e criando sentido para essas mesmas coisas. Absorvendo experiências vividas, trocando informações e conseqüentemente, intervindo sobre a mundo material à nossa volta. E isso, sem dúvida reflete em nosso espaço de convívio.

Quando pensamos na *polis* contemporânea, inúmeras imagens surgem em nossa mente, caos, poluição, luzes, carros, edifícios, aglomeração, etc. A cidade hoje é saturada, acumulativa e hipertrofiada. Um emaranhado difuso obstruído por demasiada informação. Porém se funda muito além desse conjunto de elementos, ou intervenções concretas no espaço. Ela também se constitui pelas relações entre seus atores, seus hábitos, suas características físicas e sociais. Ou seja, trata-se de um diálogo contínuo, funcional e sensitivo entre dois elementos distintos mas indissociáveis. As pessoas e o espaço que as abriga.

Mas como olhamos a cidade hoje? Como a sentimos? Qual a dinâmica de seus fluxos? O nosso grande texto rotineiro, que imergidos, lemos dia a pós dia, está colocado à nosso frente. Sem perguntas. Simplesmente está aqui! A cidade é um livro ou um caderno? Uma mistura entre leitura e escrita. É uma confusa

junção, situada na encruzilhada entre ciência, arte e acaso. Por isso devemos ter em mente, que entre a intenção e a concretização de algo, existe um sinuoso e obscuro caminho. Ou seja, há um vazio a ser preenchido entre cidade ideal e a cidade real.

Em relação a isso, Argan (1998), faz uma digressão histórica interessante sobre como o procedimento cidade, se enquadra nos fenômenos sociais e no contexto da civilização, enquanto analisa o espaço urbano como um produto artístico por si só. Um espaço de convívio, suporte e palco, para manifestações da vida. Essa relação entre homem e espaço habitado, cria significados e representações por meio da cultura. Mesmo que essas relações estejam situadas no território do imaginário, o poder simbólico da cidade, propõe a cada habitante projetar mentalmente, espacialmente e materialmente a sua própria vida através do agir. Criando um círculo contínuo e retroalimentar de práticas que se complementam. Somos a cidade.

Se olharmos para trás, podemos ver pirâmides, panteões, castelos e igrejas, o que nos mostra que a construção de uma consciência coletiva, requer continuidade no tempo. Esses símbolos arquitectónicos, códigos e instituições civis, precisam de pregnância histórica para exercer suas funções. Perante isso, percebemos como a cidade é um poderoso artifício de criação e manipulação imagético-simbólico de sustentação ideológica.

A história como construção da cidade, nos levou realmente a inventarmos o cotidiano⁷ ? E a pós-modernidade consumista, ofusca pouco a pouco a nossa real existência-experiência com o seu ininterrupto espetáculo⁸ urbano? Afinal o sistema de comunicação do espaço da polis contemporânea não pode ser uma via de mão única ou um lugar de difícil diálogo.

Mas como conviver na cidade da reprodutibilidade incessante? Hoje queremos surfar na onda das sensações, dos sentidos. O que antes era uma

⁷ *Invenção do cotidiano é um intrigante livro escrito por Michel de Certeau em 1980, examina a individualização e especialização da cultura massificada, aborda inúmeros temas referentes a sociedade de consumo moderna, desde os nichos de comportamento, até planejamentos urbanos, ritos sociais, leis, linguagem etc.*

⁸ *O pensamento de Guy Debord e a sociedade do espetáculo, surge ao final dos anos 60 junto ao movimento Internacional Situacionista, que propõem práticas e intervenções no espaço urbano vinculados ao conceito de deriva e ao lúdico como fonte de crítica à vida quotidiana. Propondo, assim, um novo conceito de vivência. Acreditavam ser possível redefinir o ambiente da cidade ultrapassando as formas vigentes de arte, cultura, política e organização social. Combatendo, segundo eles, o que seria a pior característica do mundo do espetáculo: a passividade social e a alienação. Tendo o espaço urbano como uma importante ferramenta na espetacularização da vida.*

nuvem carregada que pairava sobre nós, tornou-se uma chuva torrencial constante, uma cacofonia sinestésico. Como se o espaço fosse uma tela a ser pintada indefinidamente e os sentidos, um reservatório infinito. Agora surfamos um tsunami. Sobreposmos significado sobre significado, onde no fim já não se tem significado nenhum. É como repetir a mesma palavras cem vezes, até perder o sentido. A cidade do excesso e da informação desinformada. Produção, consumo e propaganda, a grande engrenagem dos tempos modernos persiste, em uma temporalidade dinâmica e curta.

- *Parece que não aprendemos nada com o Chaplin não é mesmo?*
- *Somos a sociedade do futuro que não veio.*
- *Mas questiono-me o quão difícil é, para um diretor de um espetáculo teatral, seguir o script.*
- *A vida não tem script.*
- *Sem nenhum ensaio ou diretor, o público e os atores são uma mesma entidade.*
- *O palco urbano...onde as cortinas nunca se fecham.*



Fig. 05 Jean Luc Godard, *Band a Part*, Luvre, 1964.

Essas influencias que vão além do racional são revisadas desde a Grécia antiga, com a dicotomia entre Apolo e Dionísio. A polaridade entre ordem e caos,

o racional e o louco. Algo recorrente, como também antigo no pensamento filosófico ocidental. Do que é de domínio do homem? Do que é de domínio da natureza? A loucura faz sarcasmo do saber, confronta a moral, é livre e crua. Obviamente, seguindo essa analogia, a modernidade surgida⁹ no final século XIV, e especialmente e mais fortemente após o iluminismo, se afirma por sua prevalência Apolínea e racional. Nos trouxe uma arte objetiva, planeada, observadora e analítica, centrada na beleza enquanto ética estética. Beleza que por milhares de anos, andou ao lado do que que era “certo”. O verdadeiro e bom. Creio que a contemporaneidade desfez isso, pois muitas vezes o demônio é lindo e sedutor, e o belo travestido de ilusão, nos afasta cada vez mais da verdade genuína.

Por outro lado, o contemporâneo, ou a pós-modernidade para alguns, trás a crítica participativa, desenterra conceitos como arte anônima, arte colaborativa. Subterfugia-se no feio e o grotesco enquanto questionamento social. A volta de Dionísio, o deus da loucura, do caos e da embriaguez. Nietzsche e Hegel mataram de vez a modernidade com seu niilismo filosófico-histórico. E Duchamp matou a arte. Duchamp nos jogou nesse mundo sem fronteiras e anônimo. Derreteu padrões. Uma anarquia de questionamento sobre tudo. Sobre tudo que é estabelecido, como se a impermanência fosse a verdade. Tudo pode ser arte, não preciso ser artista para fazer arte. O que é ato artístico? Pintar ou simplesmente escolher objetos? Um jogo irônico entre o que é e não é arte, creio que antes dele, tudo era muito mais dividido e categorizado.

A conseqüente metrópole cosmopolita do século XXI, é o reflexo contraditório e fervoroso dessa dicotomia acima explicitada. Insegurança, pobreza, anonimato e instabilidade entre riqueza, atração e poder. É a ordem e o funcionamento, entre o acaso e a governança sem governo. Pode ser a cidade dos sonhos e objetivos, mas também das intoxicações, das incertezas quotidianas e da existência efêmera. Do que é finito.

A partir desse olhar, devemos perceber a cidade como uma representação que possui essa dimensão dual em sua narrativa histórica, e isso nos apresenta um ponto importante. O ponto da arte como procura

⁹ Considero aqui, o final do século XIV como início da modernidade cultural. Sugeriria entendermos as “vanguardas históricas”, a partir dos 1900, como um embrião do pensamento pós-moderno artístico. Movimentação que se estende e atinge seu auge em meados da década de 70.

investigativa. Um tipo de atuação crítica, que se coloca como elemento participativo e integrante dentro da experiência social. Onde passeia. E as vezes escancara portas. Observa fissuras e oportunidades de inserção. Micro-atuações. Desdobrar os não-lugares, os entre-lugares, os espaços ofuscados e as luzes no fim do túnel. Ou túneis ao final da luz. Um outro caminho, a arqueologia da memória que foi esquecida. A antropologia da história que nunca foi contada.

Afinal, como nos poderia dizer Hans Belting ou Danto¹⁰, são tempos pós-históricos, do revisionismo, da lógica plural, dos anti-heróis e do fim de uma única linha cronológica historiográfica. Mas da mesma maneira como se ilumina outros caminhos, não daria esse pensamento, por outro lado, a nós, uma sensação de estagnação ou dispersão? Onde a única progressão fosse no sentido da degradação e da entropia?

Aonde a visão da história como progresso, nada mais fosse que uma água turva, que quanto mais ímpeto temos em segurá-la e moldá-la, mais ela escorre por entre os dedos? De qualquer maneira a ideia de que o passado ensina o presente permanece. Entretanto abrem-se duas perspectivas simultâneas e diferentes. Uma que nos abre a possibilidade da crítica e a outra que nos desfoca e dispersa. Afinal, a história é cíclica ou linear? E nela existe alguma ideia de progresso? Ou o acaso e o caos é que são a grande verdade?

— *Aqui se chamará Tatuapé ou Oscar Freire? Anhangabaú ou Santa Efigênia?*

— *Uma história mal contada é uma história não contada.*

— *Eu chamaria isso de presença da ausência, meu camarada.*

— *Afinal, do que serviria uma cidade sem ninguém? Uma cidade sem função. A cidade vazia.*

— *Onde o artista sem texto se torna o grande filósofo da arte.*

¹⁰ Ainda que a tese do fim da arte, tanto de Arthur Danto quanto Hans Belting seja criticável e que Hegel já tenha anunciado algo parecido no século XIX, não se pode deixar de reconhecer as contribuições de seus comentários para a compreensão das mudanças que ocorreram no cenário cultural contemporâneo. Ao evidenciar a abertura para uma experiência artística totalmente livre, onde a ideia de identidades multiculturais e interpretação pluralista abre portas para novas experiências, a análise nos mostra que a teoria, não deriva do fim do fazer histórico ou artístico, mas sim de um tipo de "fazer história" ou "arte". Duas questões que sustentavam-se pautadas pelas noções de estilos, movimentos ou acontecimentos pontuais, onde propunham uma linha evolutiva entre esses marcos. Entretanto para muitas pessoas, a radicalidade das questões vanguardistas, representou um vale-tudo estético em um espaço sem mediação definido. Onde tudo é "arbitrário". Danto descreve esse sentimento como, "desordem informativa", uma autofagia cultural.



Fig. 06 Walker Mark Jenkins, *Sem título*, escultura e fotografia, Roma, 2017.

Assim como essa velha dama chamada história, a cidade contemporânea também vive a crise dos múltiplos pontos de vista, onde praticamente tudo pode-se colocar. Os variados significados competem entre si em uma dimensão onde o entorno envolve-nos completamente. Onde a relação entre objeto, sujeito e história mesclam-se em uma relação fluída e volátil.

Isso pode ter pontos positivos e negativos, como dito anteriormente, mas de qualquer forma, indo de encontro a essa análise, me parece que a cidade contemporânea não pode ser intransigente. Deve ser receptiva e suas estruturas devem atravessar os anseios de sociedade de forma democrática e participativa, aceitando suas diferenças e ambiguidades. Quais são os monumentos, prédios, ruas e avenidas que gostaríamos? Qual formato da sua cidade? Tem formato de avião?

1.4 Simultaneidade, política e as contradições urbanas contemporâneas

“O esforço ordenador, purificador da modernidade é uma tentativa de abafar, de revestir por meio de definições estáticas, conceituais, científicas a multiplicidade de forças nas quais se manifesta a diversidade da vida em sua perspectiva ambivalente”. (BAUMAN, 1993, p.67)

Hoje na cidade, o antigo e o novo fundem-se em velocidade recorde. A noção de tempo e espaço mudou, ela se reconstrói reiteradamente. Para cima e para baixo. O lugar da ponte aérea, das malhas de metro e da bolha imobiliária, Uma substituição sucessiva, em detrimento ao diálogo. O capital em detrimento à humanidade. Demolir para construir, a insurgência do mesmo.

Um pouco diferente, um pouco melhor, um pouco igual. Na era da repetição compulsiva e da sobreposição discursiva, a paisagem urbana gira a economia do desperdício através dessa conjunção caótica de atuações em nosso espaço em comum. Entretanto, mesmo que esteja em mudança tal percepção sobre a hegemonia discursiva-social da cidade, nosso paradigma pós-moderno parece ainda mais confuso e incerto e transcorre em uma paisagem em ritmo acelerado.

Hoje vivemos uma transição dos paradigmas modernos? Afinal parece que estamos a caminho da sociedade caracterizada pela invisibilidade, o anonimato e nomadismo que se expande junto às redes de computadores. O estado moderno, caracterizado pela organização lógica e forjado pelas lutas nacionais dos estados europeus, onde mediaria um capitalismo-socialismo civilizado e sobre seu controle, dá espaço para uma política globalizada e uma ideia de participação estatal cada vez menor. Não que ele tenha perdido sua hegemonia ou importância histórica, mas diluiu-se e/ou fundiu-se aos interesses do capital.

É um outro estado. E sua relevância internacional é disputada em meio à organizações não governamentais, organismos internacionais, bancos internacionais, grandes corporações, comunidades internacionais, organizações

paramilitares, crime organizado e até mesmo hackers. A ideia do múltiplo recorrente. Multitarefa. Multimídia. Multidão.

Múltiplos poderes. As convenções se ramificam e o monopólio do discurso torna-se móvel e fragmentado. Embora existam alguns discursos hegemônicos, como o do consumo por exemplo, percebemos essa dispersão anunciativa em todos os âmbitos da vida humana contemporânea.

São tempos da “ciberguerra” e da informação falsificada. Dos “mídiagogos” que orientam o senso comum, em mundo cada vez mais rápido, veloz e inconstante. Saímos do capitalismo industrial-material para o capitalismo financeiro-virtual. A notícia de hoje é notícia velha. Atrás das cortinas da simbologia, existe um confronto econômico e social, sem centro, onde perdem-se referências e todo caminho pode ser um lugar plausível e desejável para se seguir. Claro, dentro de um fluxo contínuo de “verdades” e “não-verdades.”

Algo análogo ao que percebemos na estrutura da megacidade vertical contemporânea, a cidade onde tudo se inscreve simultaneamente. Vivemos a hora do *rush* da bolha consumista. O imediatismo e a noção de mercado tomam conta de todas as relações, a percepção de velocidade e a compulsão por uma comunicação total, desenham o aspecto da sociedade do século XXI. Como se dão esses novos entrelaçamentos temporais e espaciais? E os efeitos ainda são iguais? O que não percebemos além da voracidade da própria indústria cultural¹¹ e a sede de poder da grande mídia?

Mas se é certo que seus pontos de aplicação podem mudar, a função da cidade permanece a mesma. Fomos do local ao global, da objetividade ao ficcional, do material ao virtual. Na era do *bitcoin* e *wikileaks*¹², percebemos que as antigas relações de poder, suas categorizações e práticas, flutuam em meio a uma rede muito complexa e difusa de interesses.

¹¹ Termo forjado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, filósofos da escola de Frankfurt em meados da década de 1940. Analisam as produções artísticas e culturais, organizadas no contexto das relações capitalistas de produção. Com o estabelecimento do capitalismo financeiro em seu modelo neoliberal a partir dos anos 80, este conceito vinculou-se totalmente à sua conotação econômica, sendo traduzido hoje em dia muitas vezes como, “indústria criativa”.

¹² WikiLeaks é uma organização internacional sem fins lucrativos que publica informações secretas, vazamentos de notícias e documentos restritos fornecidos por fontes anônimas. O Bitcoin é um sistema de pagamento em criptografia virtual mais utilizado no mundo. É a primeira moeda digital descentralizada, já que o sistema funciona sem um banco central ou administrador único.

Vivemos entre o efêmero e o perpétuo. A cidade contemporânea é um embate simbólico entre o que persiste e o que passa, entre o banal e o sublime. A vida é esse enfrentamento.

Possuímos essas dicotomias temporais, morais e espaciais e o espaço urbano, como imagem e semelhança do ser humano, também possui suas contradições. Interage em diversos níveis e ritmos diferentes. A cidade possui dimensões linguísticas polivalentes em sua composição, algumas rejeitam o tempo como sólido e determinado, onde nos distanciamos do nosso passado imediato. Enquanto outras, ao mesmo tempo, nos transportam para um futuro inalcançável ou nos estagnam em um presente que não transcorre. Quase uma nostalgia de algo que não veio. Contamos algumas histórias que ultrapassam a temporalidade da vida humana e outras, corriqueiras e sem testemunhas, somem em um piscar de olhos, a cidade é sobre ir e sobre ficar.

— *The Clash?*

— *Existem milhares de cidades, qual é a sua?*

— *O capitalismo está fora de controle, mas ele ainda tudo absorve, do hip-hop ao samba.*

— *Esse balão está prestes a estourar.*

Esse processo social contínuo no qual se debruça essa reflexão, expande-se como um espaço importante de inscrição e mediação desses conflitos sociais. Ao analisarmos a função histórica da cidade com um dispositivo¹³ retórico do fazer político, embora percebemos uma simbiose minuciosa com os discursos dominantes, existem também contra pontos, um enfrentamento circundado por críticas sutis ou às vezes violentas sobre essas relações de submissão e o automatismo social. Na era em que o mercado financeiro e a superinformação jogam a vida no instantâneo, no efêmero e no descartável, ainda podemos pensar a arte como uma linha de ruptura sobre o discurso que nos paira? Uma

¹³ Segundo Foucault e Deleuze o dispositivo é algo que se auto-alimenta dentro do sistema social. E que se manifesta como a rede que tece-se entre os múltiplos polos de poder. Ou seja, são as práticas, aonde elas mesmas, atuam de maneira articulada como um aparelho, ou mecanismos operatórios práticos, que fixam relações e determinam verdades.

fuga? Ou uma resistência político-transformadora, um dispositivo libertador da consciência humana? Uma ética estética?

2

A alegoria do gesto artístico: Da dominação à crítica

“A ambição cósmica e a grandeza visionária da imagem, sua força altamente concentrada e dramática, seus subtons vagamente apocalípticos, a ambigüidade de seu ponto de vista — o calor que destrói é também energia superabundante, um transbordamento de vida —, todas essas qualidades são em princípio traços característicos da imaginação modernista”.
(MAFFESOLI, 2010, p 87)

2.1 Verdade, ilusão e a crítica em arte

Atitude crítica seria saber diferenciar o verdadeiro do falso? Uma relação de entendimento entre o significado e seu referente, em uma interlocução constante sobre agir e não agir? Mesmo sabendo que somos dominados pelo nosso próprio saber, podemos escapar de nós mesmos? Fomos armados com nossa linguagem, o nosso fundamento inerente, que nos define, que influencia ações e que conseqüentemente, se transfere para o mundo.

O nosso pensamento simbólico, proporcionou um ambiente fértil para que lá surgisse um paradigma incoerente. Um marco que primeiro se manifestou nas cavernas. Lá, pintávamos para ensinar o jovens, talvez para preservar o passado ou dizer que passamos ali. Mas o que realmente importa, é que essa revolução na informação, carrega uma potência artística e uma inteligência linguística fundamental que determinou todo funcionamento de nossa civilização. Esse raciocínio trás consigo a memória que nos permite planejar, criatividade para imaginar situações que nunca vimos, ou situações que nunca podem ter existido.

Contar histórias. Interpretar histórias e acreditar em histórias. Abrimos uma caixinha perigosa, onde podemos manipular todos esse elementos e brincar com dimensões temporais em nossa mente, tornando a nossa própria linguagem,

um fator libertador ou dominador comportamental. A arte, o desenho e a pintura surgiram antes mesmo da escrita como forma de comunicação simbólica, esse tecido linguístico é o que Castoriadis¹⁴ chama de “magma das significações imaginárias sociais.



Fig. 07 Margaret Bourke, *Fila para agasalhos e comida*, fotografia, Kentucky, 1937.

— *E se...*

— *Só consigo pensar em palavras ou imagens.*

— *São as nuvens, o discurso do instante.*

— *Em um segundo tudo pode mudar...*

Ou seja, é a capacidade que uma proposição discursiva tem de representar um fato e de que maneira esse fato se relaciona com a verdade. Como nos ensina Wittgenstein, (1994) o limite do nosso pensamento é o limite da nossa linguagem e vice-versa, eles caminham lado a lado, quanto mais reducionista for a linguagem, menos capacidade de compreensão, abstração de

¹⁴ Castoriadis é um filósofo greco-francês, considerado por muitos, ao final do século XX, como um pós-marxista de fôlego renovado. Tem um trabalho extenso sobre filosofia da autonomia inserida no capitalismo contemporâneo enquanto imaginação radical, analisa o mundo social-histórico, indissociavelmente entrelaçado ao mundo simbólico. E coloca o próprio indivíduo, como criador e criação, ao analisa-lo enquanto auto-instituição social explícita. Para isso sugiro: *Instituição Imaginária da Sociedade I* (1995) e *Encruzilhadas do Labirinto* (1997).

análise e amplitude de raciocínio. Desenvolvemos um olhar próprio sobre o mundo, em um diálogo contraditório e constante em sociedade.

Como nos tornamos esses seres complexos? Nos complexamos. Nossa linguagem contemporânea, estanca e massifica-se de um lado enquanto reinventa-se e flutua de outro. Hoje somos cheios de nuances, entre jogos e subversões, polissemias e desvios gramaticais, somos poetas dos deslocamentos linguísticos, vamos da ironia ao humor crítico, tudo isso, enquanto uniformizamos nossa linguagem em uma função genérica comunicativa em meio aos aplicativos *online* e redes sociais. Aí está, a grande ironia contemporânea.

Se olharmos por esse prisma linguístico-imagético em uma rápida linha histórica, perceberemos uma variante fundamental. De um lado, a produção artística como entidade discursiva legitimada enquanto sustentação imagética de determinado modelo social, independente da esfera, religiosa, política ou econômico-social. Do outro, a sua liberdade comunicativa, que por muito tempo foi subordinada a tais modelos, seja em sua criação, distribuição, fluxo ou acesso.

“Para responder a esse estados de coisas paradoxal, é preciso um pensamento paradoxal, que não obedeça mais a um princípio qualquer de verdade, de casualidade, de discursividade normal, que saiba assumir a singularidade poética dos acontecimentos”. (BAUDRILLARD, 1997, p.53)

Sempre fomos circundados pela nossa curiosidade intrínseca em relação a natureza e seus fenômenos, uma gana em desvendar os mistérios do mundo e colocá-los em pequenos armários etiquetados, travessando assim, a odisséia do acaso como em sonho tranquilo. Criamos e destruimos deuses através do conhecimento e transformamos Hórus, em um minúsculo ponto luminoso localizado em uma galáxia distante. Porém, embora exista essa vontade pelo conhecimento, me parece que existe uma dialética recorrente que deriva da linguagem em seus mais variados níveis, algo que se localiza entre a produção e a distribuição dos discursos do saber e as maneiras como essas anunciações são

recebidas pela sociedade, aquilo que Foucault (1970) nos fala no lindo texto sobre à análise do discurso.¹⁵

Existe um jogo a muito praticado, onde a arte como linguagem teve um papel fundamental em um pêndulo quase imperceptível. Nossa civilização vive essa contradição. Somos contradição. Somos uma vela acesa no escuro a mercê de uma janela aberta. Onde sopra o vento egoísta da dominação social, tremulando perigosamente entre brisas e vendavais, a luz da emancipação humana. Emancipação? Seria aquele observador que Rancière (2012) nos propõe? O espectador crítico que plaina sobre a sociedade refletindo entre a verdade do teatro e o simulacro do espetáculo. Entre o que existe de fato, como as pessoas e o palco, e o que é ilusório, como os personagens e o cenário. Esse paradoxo é uma proposta renovada à aprender a ler e interpretar o mundo social à nossa volta. Quem sabe o quanto pode ser traiçoeiro o texto embutido nas imagens?

— *Somos deuses ou criaturas?*

— *Pelo menos sabemos dançar.*

— *A história humana é a história da luta de classes...*

— *Talvez a índole que mate o homem.*

— *Se eu não fosse Alexandre o grande, seria Diógenes.*

2.2 Da dominação social contemporânea

A dominação é uma situação que gera relações assimétricas de comando entre os indivíduos. As práticas artísticas legitimadas num dado contexto têm muito a revelar sobre as relações entre arte e poder. Ou seja, é uma pequena parcela da sociedade impor ao máximo número de pessoas ordens e conteúdos determinados por essas próprias classes dominantes. Sabemos que não existe tal relação de poder, se não houver pelo menos dois polos: o do dominante e o do dominado. Quem fala e quem ouve, quem obedece e quem ordena. Relações de comunicação são sempre relações de poder.

¹⁵ No final dos anos 60, com o falecimento de seu professor, Jean Hyppolite, Foucault é convidado para ministrar aulas no Collège de France, assumindo a cadeira de seu próprio mestre em uma cátedra chamada: "História dos grandes Sistemas de Pensamento". Na qual, em sua aula inaugural, pronuncia "A ordem do discurso", para uma plateia concorrida entre alunos e professores em 2 de dezembro de 1970 em Paris.

Estamos sempre na balança. Na linha tênue da liberdade e da servidão, se hoje por um lado, fica mais evidente e questionável essa linha, nos dias de hoje, por outro está mais internalizada e naturalizada socialmente. Esse déficit comunicativo sempre existiu, essa falsa democratização entre a autoria discursiva e a sua receptividade, legibilidade e acesso, entre a produção e a decodificação das mensagens e dos códigos que criamos e experimentamos, esse saber sempre esteve presente como uma tentativa de auto orientação por parte de nossas classes dominantes.

Afinal os seres humanos sempre necessitaram de narrativas como meio de transmitir conhecimento à gerações futuras. Para saber quem somos e de onde viemos. Isso me faz pensar que todos nós somos, de alguma forma, somos conservadores. Os próprios revolucionários são conservadores à sua maneira. Afinal, em meio à esse emaranhado de relações, como se desligar de todos os mecanismos sociais que nos amarram? E precisamos nos deligar? Existem tradições que devem ser mantidas e outras extirpadas da sociedade. Mas quais? Toda revolução é apenas uma reforma violenta. Mas por um lado, devemos admitir que Marx, em pleno século XXI, continua certo, a “dominação do homem sobre o homem” pelo menos até agora, sempre existiu.

— *Daqui algum tempo, acredito nem haver mais esse tal convívio.*

— *Uma pena. Seremos bonequinhos numerados saindo de caixas de plástico.*

— *Vivemos uma constante guerra de egos inflados com ideologias apáticas.*

— *O estímulo material sempre nos separou.*

— *Quem tira proveito do meu ato de consumo?*



Fig. 08 Christo e Jeanne-Claude, *Estátua de Victor*, Piazza Duomo Milão, 1970.

Seja ela simbólica ou literalmente corporal, a esse respeito, devemos aqui salientar que a questão da dominação enquanto servidão, sempre foi algo digamos, institucionalizada na estrutura social, em uma relação praticamente bilateral e bem definida. Os filósofos gregos mesmo acreditavam na escravidão como algo que faz parte da “natureza das coisas”, cada um em seu lugar de pertencimento. Uma dominação que explica-se pelo caráter sagrado da tradição.

Por esse lado, parece que sempre existiu essa antítese, ou uma lógica “superior-inferior”. A bíblia como uma outra importante diretriz moral ocidental, trata a servidão de modo corriqueiro em seus versículos. Também com o nosso servo feudal, existia uma clara distinção entre o serviçal e o senhor e até certo, ponto um sentimento de aceitação. Mesmo em pleno século XIX, ainda se via essa forte relação da escravidão no contexto da economia mundial. O escravo africano e o senhor de engenho giravam o mercado do novo mundo. Seguindo essa linha, até nas lutas das classes operárias, que seguiram como um importante equilíbrio de poder na esfera econômica até o início da década de 80, coexistia em um mecanismo de dominação visível e definido.

Todas essas relações nos mostram um aspecto em comum, as lutas por liberdade, as resistências culturais, revoltas servis, no amplo sentido da palavra, tinham o foco bem definido sobre a figura central que detinha o domínio ou

exercia o poder de subjugar o individual ou o coletivo. Seja o povo Hebreu se multiplicando no Egito, seja os empregados em greve na fábrica. Mesmo através da contestação que assume outros disfarces, que vão do murmúrio aos rumores, da ameaça anónima de bomba, aos incêndio as plantações do patrão, da sabotagem de máquinas, tudo isso, até o final do século XX detinha uma formalidade bilateral.

Mas e agora o que vamos combater? Não que tenha acabado toda essa relação de escravidão no sentido tradicional verticalizado, veja a china ou alguns trabalhadores rurais brasileiros por exemplo. Mas hoje, a dominação diversificou-se, ampliou-se e globalizou-se.

— *Até o açúcar do seu café tem história.*

— *Nessa história somos Fausto ou Mefistófeles?*

— *Os dois.*

— *Como a vida pode ser tão cretina e tão bela?*

Nesses termos, a colonização da subjetividade que antes se dava pela razão instrumental fragmentou-se. Até então uma organização enquanto resistência, seja simbólica, cultural ou económica, se tornava concentrada na imagem a ser combatida ou questionada em comum. O faraó e a burguesia clássica são um só. Isso porque as próprias relações sociais detinham um aspecto mais coletivista, em detrimento à hegemonia do individual que é percebida na sociedade contemporânea capitalista. A era do isolamento *high-tech*. E com toda essa dispersão, o quanto acorrentamos nós mesmos, nesta caverna das sombras platónica? Em um mundo sufocado por imagens. Vivemos apenas as projeções do que existe e abrimos mão da realidade enquanto experiência autêntica?

Afinal de contas, cada vez mais captamos o mundo através de intermediários, tudo (re)mexido e diluído em processos de homogeneização simbólica e absorções ou “refinamento” discursivos. Eu diria “inclusão” simbólica por eufemismo. Sobre quais estruturas, esta zombaria audaciosa do discurso contemporâneo dominante, entre clarificar e obscurecer, se desenrolou? E como a arte participou efetivamente dessa relação? Falo por uma

filosofia da história da arte e uma análise histórica da produção da linguagem visual e seus meios de subjetivação.

Mas se queremos mudanças, antes de tudo, precisamos ter em mente que uma comunidade cuja princípios e normas mudassem a cada dia, seria caótica. Ou inviável. Devemos aceitar esse mundo às avessas que criamos, ou criticar à ordem rotineira? Mesmo que a própria crítica se torne propaganda? Sendo absorvida e nos subjugando pelo espírito abstrato dos senhores da lógica social? A modernidade abriu a era da “teoria e prática” e a sociedade contemporânea é o resultado dessas centenas de experiências nos mais variados níveis, de sistemas econômicos à homens enviados ao espaço, do *fastfood* à indústria farmacêutica. Somos nossos próprios ratos e o laboratório é o mundo.

— *Contrato firmado.*

— *Só pensam em lucrar enquanto o fim do mundo não chega!*

— *Vivemos no mesmo universo em convivência.*

— *Como viemos parar aqui?*

O sujeito cognitivo da modernidade já é outro, o confronto com o mundo de objetos manipuláveis torna a experiência de controlar sua própria vida em um quebra-cabeça sem fim. E a cidade enquanto elemento de dominação, torna-se o palco onde encena-se a partilha da submissão às regras e normas das elites dominantes. A cidade nada mais é do que o reflexo de uma estratégia tradicional de domesticação social, um jogo fundamental para percebermos uma bifurcação importante entre alienação¹⁶ e emancipação social.

2.3 Do rito à imagem hiper-real

“No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”.

(BENJAMIN, 1980, p. 169)

¹⁶ É um conceito desenvolvido por Marx e Engels por volta de 1800, que deriva fundamentalmente do conceito de ideologia. Afim de perceber o papel das ideias na sociedade e na história, os pensadores não estavam muito preocupados com a falsidade do discurso, a sua manipulação, ou a correspondência da ideia com a realidade. Mas sim, buscaram analisar a relação entre o âmbito ideal, dos valores, juízos e representações e sua correspondência à consciência coletiva em um momento histórico-social. Cria-se portanto uma dinâmica, onde se opera a alienação em torno das ideias da classe dominante, no momento em que estas, tornam-se a expressão ideal das relações sociais de determinada época.

A principal característica do homem sempre foi a sua criatividade em procurar soluções para seus problemas. E a arte sempre implicou uma visão e atitude diante da sociedade, enquanto consciência coletiva e memória. Hoje entretanto, estamos além dessa fronteira, criamos reiteradamente nossos próprios e novos problemas. Reinventamos “in-soluções” paliativas e inconclusivas. Em uma sensação de *dejavú* constante, onde muda apenas a capa do mesmo livro. Ou quem sabe nos entregaram um mapa, que ao nos fazer andar em círculos, independente se está de cabeça para baixo ou não, nos levará ao mesmo lugar de origem.



Fig. 09 Banksy, *Cardenal Pecado*, Walker Gallery, Liverpool, 2011.

Precisamos perceber que no momento em que nossas composições sociais construíram hierarquizações discursivas, convenções culturais e organizações da vida quotidiana, criamos um mundo particular de universalizações linguísticas e entidades metafísicas que desembocaram em conceitos como, estado, soberania, fronteiras, lei, igreja, economia e arte. Onde cada participante pratica o gesto que lhe é determinado. Tal observação nos abre

um prisma de análise político-histórico interessante sobre essa dimensão discursiva na arte e suas estratégias em relação a sua posição discursiva até contemporaneidade.

Tal constatação permite-nos deduzir, entendendo a multiplicidade dos campos de conhecimento e as suas relações, no que abrange principalmente o fazer das artes e das poéticas visuais, que de maneira geral, até o final da idade média, a ideia de liberdade ou autonomia para elaboração de sistemas de saber alternativos dentro da prática artística¹⁷, era algo impensável.

O gesto que se propunha a arte era subjugado por outras forças sociais. Sim, da arte anônima egípcia à produção artística medieval, temos vastos exemplos de como esse conhecimento detinha-se ao alcance de poucos, em uma dominação social através do discurso da imagem.

— *Aonde estão os livros de Tácito?*

— *Talvez em algum HD por aí.*

— *É porque também tenho alguns enigmas para aquela tal esfinge...*

— *Amigo, somos todos escribas.*

A produção artística, sempre nos serviu como a apreensão simbólica do real através da relação entre o sensível e o material. Entre a percepção e a expressão. Dialoga entre o ato de captar, reproduzir e criar imagens. A arte tem essa magia, esse poder, essa sedução, ela pode assemelhar-se ao real, pode mudá-lo, apropriar-se dele, ou mesmo formá-lo. Essa é a nossa ruína, somos dominados por elas, somos apaixonados pelas imagens. Talvez nossa existência, seja baseada em criar essa grande obra de arte contraditória e coletiva, que é uma tentativa de construir um mundo simétrico à nossa capacidade como seres humanos. Inventamos uma realidade à parte.

¹⁷ Pode-se dizer que na arte antiga, *compreende as manifestações mais importantes: a literatura, a música, a arquitetura e a escultura. Essas "altas artes" eram tidas como as bases das unidades ideológicas e formais de uma cultura neste período. A pintura, por milhares de anos reduziu-se à símbolos e ícones usados de forma a simplificar e transmitir literalmente uma mensagem. Com uma relação mais próxima à escrita do que à prática pictórica em si, era uma pintura essencialmente simbólica, que seguia rígidos padrões de representação e disciplina. Tendo ecos nítidos até a idade média, aonde mesmo com suas evoluções técnicas, ainda se colocava subjugada basicamente ao espaço arquitetônico e detinha fortemente em si, ainda, essa antiga ideia de narrativa simbólico descritiva. Uma pintura didática. O conceito moderno de pintura como janela ou como um objeto encerrado em si mesmo, como sempre foi o conceito de arquitetura ou escultura, é uma situação que surgiu apenas ao final do medievo.*

Todavia, mesmo que de certa maneira, estejamos vivendo a era com mais acesso à informação e ao conhecimento¹⁸ de que se tem notícia, parece que a nossa escravidão imagética pós-moderna, se dá de uma maneira diferente, plural, veloz e com amarrações ainda mais complexas.

Essa nossa paixão, mesmo que espontânea ou inconscientemente, essa ideia de capturar o real e reproduzi-lo à nossa maneira. Esse sentimento que constitui a base histórica do nosso fazer artístico, sempre participou como sustentação simbólica do poder dominante e trabalhou principalmente no sentido da elaboração de identidades, crenças, autorreconhecimento, diferenciação cultural e pertencimento comunitário.

“A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual mágico, e depois religioso”. (BENJAMIN, 1980 p. 171)

Na idade antiga a arte pertenceu aos grandes impérios, reforçando imageticamente o poderio militar e a riqueza de determinado povo. A essa altura já era utilizada como uma ferramenta de imposição cultural, ou uma alegoria no sentido da autoafirmação do domínio político. Além de participar efetivamente de construções morais, sociais e ritualísticas.

Já na Idade Média, funcionou como um dispositivo educacional, didático, ainda sem autonomia discursiva de fato, vinculada à igreja e posteriormente aos estados absolutistas.

- *Nessa fábula de Esopo, os animais do mercado mataram a Marilyn.*
- *Vítima da própria imagem.*
- *Na verdade, somos todos bárbaros.*
- *Na verdade somos deuses.*
- *E astronautas*

¹⁸ *Torna-se importante perceber e diferenciar informação e conhecimento na sociedade de sonâmbulos contemporânea. Hoje, a busca da sabedoria enquanto busca pela verdade, deteriorou-se em uma atitude genérica, que se alastra como uma cultura irreflexiva e imediata perante a rede de computadores. Somos preenchidos por informação e isso nos engessa, não nos deixa espaços. O pensamento torna-se embutido. A informação virou ordem a se cumprida, recebida, passada e respondida. Não mais racionalizada ou analisada. Entre o empobrecimento das experiências do pensamento e a conexão compulsiva do senso comum informativo global, a linguagem como observação crítica se tornou espaço colonizado. Nos entregamos à notícia como saber e entramos em uma inanição intelectual que deriva da perda do critério entre informação e conhecimento.*

Isso nos mostra como a arte, embora poderosa imagisticamente, ainda não detinha em si, o conhecimento da sua força enquanto instituição¹⁹ discursiva autônoma, ou uma entidade independente, subordinava-se quase que integralmente às outras corporações sociais. Ou seja, mesmo que as imagens, através do ato da manufatura artística, fossem poderosas e cheia de sutilezas metafísicas, possuísem uma grande pregnância retórica e força discursiva, o que percebe-se é que está prática, ao longo de muito tempo trabalhou em simbiose e foi, e por que não dizer, é, habitualmente utilizada como ferramentas simbólico-enunciativas dos discursos dominantes.

Poderíamos, em uma observação diluída entre muitos focos de dominação, perceber, lidar e escapar de algumas dessas determinações simbólicas contemporâneas? Onde o ponto da revolta, tornou-se o outro ou eu mesmo? E como a figura clássica do leviatã, difundiu-se nessa textura globalizada de poder? Não estaríamos ainda, criando uma espécie de anarquia capitalista, onde nos colocando como senhores de nos mesmos, nos apresentamos como um objeto funcional, exposto na vitrine sedutora do mercado? Essa linha de montagem de subjetividades cria uma poderosa fábrica de medos e desejos, o que cria uma hierarquização social baseada no homem como um suporte de valor.

Em tempos de hiperconsumismo da imagem, onde absolutamente tudo é vendido, como a dominação neoliberal pode ser tão estável em sua instabilidade? Vendemos não só a nossa força de trabalho, fomos além do que Marx (1996) poderia pensar, mas vendemos nosso corpo e vida como um todo. Somos todos Faustos²⁰ *online*, 24horas. Individuo-Imagem-Produto. A loteria da

¹⁹ Peter Burgüer nos fala que início do século XX, alguns movimentos radicais da vanguarda europeia, já não criticavam as tendências artísticas precedentes, mas a instituição Arte (com letra maiúscula) tal como se formou na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição estabelecido, refere-se não só ao aparelho de produção e distribuição da arte, como as ideias dominantes da época que determinavam, essencialmente, a recepção e a venda das obras.

²⁰ Fausto é protagonista de um conto tradicional alemão, onde o médico, alquimista, mago e vidente, faz um pacto com o demônio Mefistófeles atrás de conhecimento infinito. Sendo por muitos considerado o simbólico da modernidade, o mito jamais se esgotou simbólico e literariamente. A lenda ganhou grande destaque na peça de Goethe, onde propondo um poema de grandes proporções, coloca Fausto como um arquétipo da própria essência humana.

competência prossegue enquanto é difundida a guerra do todos contra todos. Estamos nos tornando inimigos e escravos de nós mesmos.

Durkheim, um indivíduo que viveu na era pré-virtual, em sua sociologia do final do século XIX, poderia nos dizer que tudo que é real se impõe, e de fato, nada há de real a não ser o que está ao alcance dos nossos sentidos não é? Entretanto, podemos confiar totalmente em nossos sentidos? Há quem duvide hoje em dia. Ao final do século XX, Braudillard (1997) em sua análise contemporânea sobre a imagem, notou que em nosso mundo, já existe demasiado real, é como um trem sem freio e superlotado, onde cada um, luta para ser o maquinista a espera da colisão.

Em nosso Show de Truman comunitário, chegamos a um ponto culminante, onde não mais podemos distingui-lo. O que é virtual ou real? Fomos além do simulacro e da imitação. Estamos criando um mundo à parte, um duplo à nossa maneira, onde o virtual se torna real e vice-versa. A era da realidade híper-real, da simulação, das telas HDs e dos computadores de alta performance. Da simbiose entre a propaganda e os programas de edição de imagens, entre a indústria do cinema e os efeitos especiais. Nada nos chega cru, tudo é processado, trabalhado, racionalizado e direcionado para o consumo. Fazer pintura hoje, com tinta e pincel, é ser irônico consigo mesmo e ao mesmo tempo, um interessante desafio na era da imagem infinita.

- *Talvez o único leviatã inquestionável contemporâneo seja o consumo.*
- *Hoje tudo se vende, inclusive a cidade.*
- *São interesses moralmente maleáveis que absorvem bem a própria crítica.*

2.4 Criatividade crítica: A era da imagem e liberdade pictórica

"O desejo diz: "Eu, eu não queria ser obrigado a entrar nessa ordem incerta do discurso; não queria ter nada que ver com ele naquilo que tem de peremptório e de decisivo; queria que ele estivesse muito próximo de mim como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, e que os outros respondessem à minha expectativa, e que as verdades, uma de cada vez, se erguessem; bastaria apenas deixar-me levar, nele e por ele, como um barco à deriva, feliz." (FOUCAULT, 1996, p.7)

Todo ato criativo é passível de um deslocamento linguístico, por isso a imaginação criativa pode ser uma possibilidade interessante de protesto, pois "o pensar diferente" trás consigo uma carga discursiva potente e uma maneira real de subversão de práticas dominantes. Ao que parece, a partir do renascimento, o fazer artístico entre rupturas e ressurreições, se estabelece realmente como um processo de pesquisa criativa, onde apontando para o contemporâneo, abriu uma porta onde não podemos mais voltar.

Como um ponto inicial à essa análise, gostaria observar um lugar de convergência importante em relação a observação acima. Aproveito para delimitar este ponto histórico como localização, como o começo de uma movimentação de questionamento criativo, ou operações de crítica a dogmas estabelecidos, que acentuou-se até sua explosão no início do século XX, sua morte nos anos 70 e agora bem, essa é a grande pergunta.

Giotto e seus contemporâneos italianos por volta de 1300, já flertavam sutilmente com princípios modernos. O que isto quer dizer? Como já dito, existia incongruências dentro da produção artística e sua veiculação. Era o início de uma era discordâncias entre o artista individual e produção simbólica vinculada as instituições sociais. A essa altura, a arte detinha o seu poder metafórico discursivo pelo menos na Europa, totalmente subordinado à igreja e com regras muito rígidas.



Fig. 10 Giuseppe Arcimboldo, *Retrato de Rudolf II como Vertumnus*, óleo sobre tela, 1590.

Quase como um desagravo à iconografia cristã estabelecida, Giotto nos mostra o início de uma reflexão artística importante sobre liberdade. Por enquanto, pelo menos estética e formal. Época em que a matemática e a perspectiva se tornam um processo reflexivo e entusiasmante junto ao desenho, o que levou os pré-renascentistas a romperem com algumas regras canonizadas ao longo do período medieval ao darem um ar humanizado aos santos.

Plantou-se a semente do artista independente, da observação objetiva da natureza e livrou a arte de certa maneira, dos padrões meramente formais-simbólicos ou normativos-descritivos de representação até então estabelecidos na Europa. Embora os motivos permanecessem os mesmos, centrados na imagética cristã, desenvolveram uma estética relacionada a mimética do real. Para os padrões de liberdade discursiva da época, foi um grande feito e um elo importante entre a pintura medieval e o renascimento. Processo histórico no qual a arte, ao longo dos anos, começaria a reivindicar outros espaços e requerer sua própria autonomia discursiva.

- *Conhecimento demais é perigoso, não lembra da história da maçã?*
- *Devemos entender a arte como um saber.*
- *E a poesia, como sua linguagem fundamental.*
- *Mas a ignorância as vezes é uma bênção.*

A partir daqui, creio que se torna importante uma análise sobre a arte em concomitância com as outras formas de saber, que continuamente, em uma lenta autofagia filosófica, criaram mecanismos, sempre obviamente apegadas ao espírito e aos meios que o seu tempo lhe oferece, na tentativa de livrar-se ou criticar, sutil ou ferozmente as instituições nas quais à cercavam. Um embate simbólico e discursivo rodeado de amarrações, escapatórias e armadilhas.

A nascente época moderna, trouxe um desencadeamento de pensamentos nas mais diversas esferas do conhecimento. Baseados na autonomia da consciência e da autoanálise antropológica da sociedade, essa visão, trouxe consigo um embate epistemológico fundamental sobre a história da produção do conhecimento e da arte. Começava um processo de mais ou menos meio milênio de desconstrução dos nossos próprios mecanismos de produção de valores, onde a modernidade cultural, nascida por volta do final século XIV, com a crença da transformação do mundo através da ciência e da racionalidade, pôde produzir movimentos importantes. O que fez surgir inúmeras teorias emancipatórias típicas ao dinamismo da época. Uma espécie de jogo, uma dialética de descortinamento em vários níveis, entre fuga e absorção, entre libertar e dominar, algo que sempre existiu, mas que agora se apresentava em um debate mais abrangente, plural e aberto. Processo que adquire sua maturidade no final século XIX, para ser totalmente desmontado no período seguinte.

- *Parece que a vida é como a história do médico e do monstro.*
- *Reclamando sua própria ideologia...*
- *Ao criar seus totens e ao mesmo tempo destruí-los.*
- *A arte se tornou um mercado especulativo, uma a bolsa de valores.*
- *É um jogo de gato e rato.*

O fazer artístico busca rompimentos com padrões estabelecidos, mesmo que isso signifique retomar tradições. Desviar-se do dogma, progressivamente, torna-se algo desejável entre os artistas. Clamam por uma autonomia expressiva própria, isso foi uma característica importante do período humanista, um processo de desconstrução e construção contínuo de valores sociais.

Durante o renascimento, principalmente no berço Florentino, os temas mitológicos retornam, promovendo uma sobreposição entre temas pagãos e cristãos, algo inédito depois de mais de mil anos na Europa. A reforma protestante, também é um ponto importante na mudança imagética discursiva da arte europeia, trouxe outros pontos de atuação aos artistas. Principalmente nos países baixos, onde vinculados à aristocracia abastada, começavam a trabalhar com retratos, naturezas mortas e paisagens quotidianas, isso em detrimento dos motivos religiosos dominantes no medievo da Europa central.

Tal processo, vinculado à burguesia nascente, levantou o mercado da arte como um poder financeiro e político importante. Tais situações desembocaram questionamentos artísticos que emergiam entre novas estratégias e formas alternativas de representação junto as novas tecnologias. Bases fundamentais para que a instituição arte, fosse formatada e capitalizada tal como conhecemos hoje.

— *Burguesia atrás de novidades? Coitado do Van Gogh.*

— *Somos contraditórios por natureza.*

— *Sou da época em que os poetas ainda faziam poesia.*

É importante observar um outro aspecto fundamental, um ponto no qual nos ajudará a entender a nossa atual situação, assim como perceber o porque de algumas críticas, desvios e estratégias de fuga nos discursos artísticos. A modernidade industrial em sua segunda etapa. O surgimento da era da imagem.

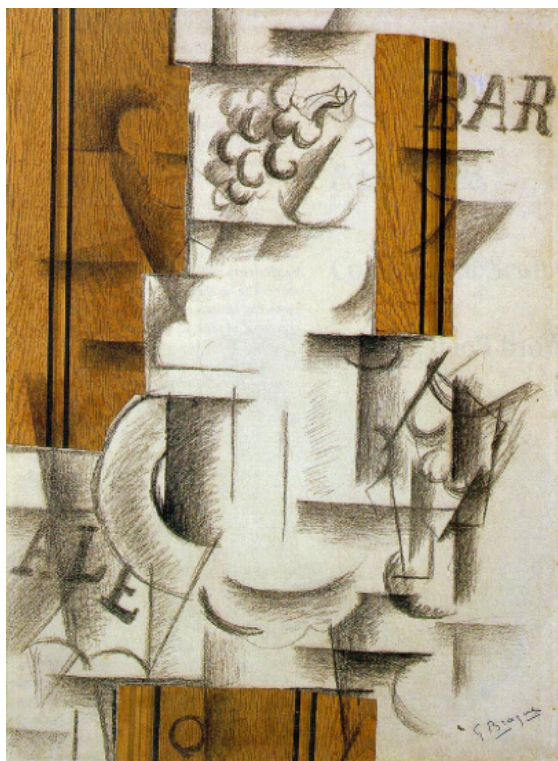


Fig.11 Georges Braque, *Fruteira e Copo*. Óleo, guache, carvão e colagem sobre tela, 81x60cm, 1912.

Paralelismo que nos dá um embasamento historiográfico para uma reflexão sobre a estética pictórica e seus limites figurativos e materiais. De que maneira o progresso tecnológico afetou a produção artística e seus discursos? Porque tal reflexão levou os artistas a procurarem outros caminhos que não somente a busca da beleza clássica, ou a simples reprodução e idealização da natureza?

Afinal, chegamos na época em que o sonho da aliança do rigor matemático às ciências naturais, tornou-se tangível. Isto permitiu que as leis do universo fossem explicadas com base na objetividade e na precisão do cálculo. Física. Química. Indústria. Semideuses. Surge com isso, essa vaidade econômica progressiva e uma vontade material incontrolável, além é claro, de uma obsessão em colocar as forças da natureza à serviço do homem.

Não voltado essencialmente, como alguns sonhadores utópicos poderiam pensar, à facilitar o convívio humano, ou em elevar a qualidade e a dignidade da vida de todos, este conseqüente, é apenas o resíduo. O motor central desta vontade é principalmente vinculado ao lucro, ao acúmulo centralizado de riquezas, da exploração do trabalho e dos recursos naturais em uma estratégia consumista falida e incessantemente compulsiva. Essa orgia, podemos dizer,

torna-se uma realidade indiscutível com a revolução industrial inglesa e essa íntima relação entre ciência, tecnologia e arte, abriu um caminho sinuoso. Até porque, em alguns séculos, fomos da reprodução milenar do belo e do rigor técnico, à arte crítica, degenerada²¹ e questionadora.

Walter Benjamin, em seu celebre texto sobre a reproduzibilidade técnica, nos fala sobre esse deslocamento do protagonismo em torno da arte como produtora hegemônica de imagens, nesta época, já vinculada a burguesia, dava sinais de autossuficiência como instituição, deixando a manufatura por exemplo, destinada à indústria. Por outro lado, como a arte se posicionou a partir do momento que viu sua “aura”, como nos diz Benjamin, intocável e irreproduzível, ser diluída frente às novas tecnológicas de criação e reprodução de imagens?

— *Começou a era da substituição do homem pela máquina?*

— *Abrimos a caixa de pandora, queremos fundir o homem e a máquina.*

— *Ei, larga esse telefone!*

— *Somos assim, aprendemos sempre alguma coisa com a geração passada.*

Esse processo industrial aparece sincronicamente com o surgimento da primeira câmera fotográfica. Essa invenção leva a pintura a abandonar totalmente as tendências naturalistas já no final do século XIX com os expressionistas. Possibilitando aos artistas libertarem-se de determinados temas, pois era notório que a fotografia estava bem mais equipada para representar a realidade. A nova tecnologia captura não só a semelhança, mas evoca a presença e o momento. É documentação, comprovação, quase o fato em si. Fotografia é testemunha. Em uma relação mais direta e precisa com o objeto a ser representado, aproxima-se fortemente da realidade. A pintura, por outro lado, capta o real de maneira mais lenta, o que proporciona uma maior

²¹ O documentário “Arquitetura da Destruição”, aborda brilhantemente a sociedade Nazista alemã no pré-guerra. Lançado em 1989 pelo diretor sueco Peter Cohen, o filme é um dos melhores documentários sobre a temática da higienização simbólica e do pensamento estético Nazifascista. O termo “degeneração”, foi emprestado da medicina para a arte no final do século XIX. Tanto que, “Arte degenerada”, foi o termo oficialmente empregado, na Alemanha, para toda arte vanguardista. Sendo fortemente difamada através de inúmeras justificativas da teoria racial, vários médicos da época a compararam em análises científicas, obras de artistas expressionistas a pessoas com deficiências físicas ou mentais. No Regime Nazista, foram consideradas “degeneradas” todas as obras de arte e movimentos culturais que não estavam de acordo com a concepção de arte e o ideal de beleza Greco-Germânico. A chamada *Deutsche Kunst* (Cultura Alemã).

amplitude para manobras de interpretação, fato que diluí o aspecto realístico da representação em frente a instantaneidade e precisão da foto.

Ou seja, a fotografia congela, fixa, imobiliza o instante em um único *frame*. Desencarna uma misteriosa suspensão temporal inalcançável pela pintura. Foi o que abriu perspectivas para novas práticas e a apropriação definitiva sobre o real cotidiano, o que inclui a própria fotografia, como substância material passível de manipulação artística e interpretação poética.

A procura pela libertação da própria realidade interior, distancia os artistas pictóricos da simples mimese, rompe-se portanto, definitivamente com a ilusão da tridimensionalidade, em uma herança imediata, mas não sei se desejada, junto as novas tecnologias. A planaridade sobressai. Fato que coloca em xeque os limites da ideia convencional de representação, o que faz com que os artistas renunciem à imitação realista graças a uma estratégia de mestiçagem linguística e espacial incentivada pela indústria.

De acordo com essa história, a arte, que por muito anos foi a principal fonte criadora dos nossos discursos materiais/imagéticos e sempre ligada aos mecenas clássicos, como impérios, igreja, monarquias, via-se agora, entre o surgimento da fábrica da imagem e o emergente patrocínio burguês, onde a partir daí, passo a passo, com o aparecimento dos novos mecenas do capital, criaríamos essa pluralidade difusa contemporânea, onde os interesses dispersos no mercado, tomam decisões em congruência com a indústria da cultura.

A dominação simbólica criaria então, ramificações que vagariam por outras medias nascentes, como rádio, tv, cinema, propaganda e hoje, internet. Às portas do século XX, artistas como Matisse e Picasso, buscavam uma nova percepção baseada na destruição criativa sobre a já estabelecida realidade moderna. O que é interessante verificar, pois o comando sobre o real e a funcionalidade fronteiriças tão exaltada no cientificismo e tecnicismo típico do período, vinham se transformando em tema a ser subvertido pelos artistas. A colagem então, surge como o ponto seguinte e coloca-se como elemento fundamental na fundição definitiva entre a arte e a indústria, parafraseando Matisse, “a tesoura pode adquirir mais sensibilidade que o crayon”. Movimentação que nos levaria a radicalismos estéticos posteriores.



Fig. 12 F.C. Heim, *O novo papel das exposições oficiais, Carlos X distribuindo condecorações*, Paris, 1825.

Inspirados pela nova realidade social que progressivamente surgia nas cidades industriais europeias e pelo sujeito moderno de Baudelaire, ainda no final do século XIX, o *flanêur* literário parisiense continuava a carregar um forte conjunto de significados correlatos. Conceitos como o poeta boêmio, o observador da sociedade, o explorador urbano, o conhecedor da rua, criaria novos ramos e questionamentos perante as novas tecnologias. Enquanto ao mesmo tempo a relação entre arte e cidade se desenvolvia sobre uma progressão estética muitas vezes agressiva perante a sociedade.

A partir do niilismo e do absurdo dadaísta e na deambulação²² surrealista, a ideia de cidade inconsciente baseada na psicanálise e o artista como descobridor de territórios urbanos, trouxe uma dimensão quotidiana e consequentemente cidadina ao próprio vislumbre e produção da arte. É por essa razão que a *flâneur* surrealista difere do indivíduo do século de Baudelaire. O *flâneur* que se movimentava por Paris por volta de 1840, que percebia sim as nuances da cidade, porém estava ainda um passo atrás, pois agora o sujeito não só observava, mas propunha-se com uma função de revelador de verdades ocultas.

²² É um conceito de arte radicante, fortemente teorizada por Breton. propunha uma arte errante, vinculada a uma escapatória que fosse livre de automatismos sociais. Um passeio pelo campo da imaginação, da fantasia, do irreal e do sonho. Uma experiência que atravessava a parte inconsciente da cidade e a caminhada como um gesto artístico.

2.5 Para além da forma

“Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (urinol, garrafeira) e os envia à exposições, está negando a categoria de produção individual. A assinatura que precisamente conserva a individualidade da obra, se torna objeto de desprezo do artista, precisamente quando lança produtos anônimos, fabricados em série, contra toda pretensão de criação individual”. (ARGAN, 1992, p.93)

Essa provocação dadaísta tinha dois propósitos, o primeiro era mostrar os critérios nos quais o mercado de arte atribui valores a assinaturas. Em segundo, ao expor tal contradição, fazer vacilar o próprio princípio de arte na sociedade burguesa, repelindo qualquer ação individual senão a de escolha do objeto pelo artista, ou seja, um olhar sobre a massificação imposta pelo modelo dominante industrial consumista.

O pensamento pós-moderno²³ artístico, como um grito, já sob a sombra da primeira grande guerra, cria forma no início do século XX, se cristaliza e desvanece, como a vida em meados da década de 70, onde desde então, como se fosse uma modernidade tardia, parece sugerir uma onda de reparações efêmeras, multifocais e plurais que criam uma dimensão nebulosa no âmbito artístico. Não que isso seja um problema, mas apenas me parece que não conseguimos atravessar para outro lado da linha traçada como o final da história da arte.

²³ *O modernismo artístico nada mais foi do que a arte na era da dita, consciência e racionalidade. Seus limites se dão entre a autonomia da opção estética e a oposição a algum estilo dominante. Com suas fronteiras bem definidas, as disciplinas da arte detinham uma linguagem quase funcional, um código inserido dentro de um sistema de significações e valores muito bem determinados, onde seus signos, normas e unidades, correspondiam a uma visão estética do mundo. O ponto de partida do modernismo artístico se dá muito mais entorno da fabricação e da montagem, do que na ação e na efemeridade. Mesmo que a fabricação em si, seja um ato, a ação com sentido estético basicamente só apareceu no início do século XX com os dadaístas. Á partir daí, as fronteiras entre as mais diversas artes começam a derreter. Embaralhou-se tudo. Era a ideia de matar a arte para salvá-la. Por outro lado, o pós-modernismo vincula-se muito mais com o inconsciente, o sonho e o lúdico. As manobras contemporâneas tendem a ser experiências muito mais abertas, em um aspecto quase ocasional. Por isso considero aqui, tanto o Dadá como o surrealismo como o embrião do pensamento pós-moderno. Ou seja, podemos dizer que a pós-modernidade surge com as grandes guerras mundiais como uma preocupação que vai além dos questionamentos meramente estéticos, mas um questionamento da própria linguagem enquanto ordem simbólica com reverberações no mundo social. Um paradoxo entre construir verdades ilusórias e destruir ilusões verdadeiras. Ou vice-versa.*

No final da primeira década do século XX, em pleno fordismo a Europa se encontrava a beira da primeira guerra mundial em um período de forte autocrítica filosófica e pensamento crítico. No caso em questão a arte já questionava as suas fronteiras evidenciando-se ferozmente no movimento artístico vanguardista do início do século passado.



Fig. 13 Marcel Duchamp, *Porta Garrafas, Suporte de ferro para garrafas*, 1914.

Tais pensamentos, derivam do pessimismo tecnológico em relação as novas armas de guerra, além é claro, da desilusão existencial e cultural em vários níveis provocado pelo confronto mundial.

Os dadaístas são um grande exemplo de embate à pressupostos estabelecidos. Com o capitalismo já totalmente firmado na lógica do valor ilógico da mercadoria, a arte se vê como ator político, uma arma de guerrilha. Os dadaístas foram um primeiros a pensarem o direito à cidade por exemplo. Uma gênese a respeito da ideia de diluição da arte na vida, onde o próprio espaço de vivência e a vida quotidiana, seriam ferramentas de mudança social, intervenção artística e negação da lógica convencional.

Talvez aqui, marque definitivamente a arte voltada para ela mesma, uma auto-observação epistemológica de questionamento de suas próprias fronteiras,

tanto materiais-objetuais, quanto linguísticos-discursivas, descortina-se de vez a dicotomia política do campo artístico, fica evidente o jogo simbólico-imagético que sempre houve entre clarificar e obscurecer, entre a ilusão e a elucidação. É nesta lógica que a arte começa a descartar a ideia da obra original e pura. Em seu lugar empreende um esforço de ressignificação daquilo que já é conhecido. Ou seja, atribuindo-lhe novas configurações.

— *Aja duas vezes antes de pensar...*

— *O que fazer agora que nosso mestre enlouqueceu?*

— *Fundar uma sinagoga à Espinoza.*

Por tanto somos convidados a descobrir a beleza que se acha oculta sob o véu da relação utilitária. Despimos os objetos do dia-a-dia produzidos pela indústria, estes deixam suas funções servis e mostram-se à luz da obra de arte. Abre-se ao questionamento do próprio fazer artístico e a pluralidade interpretativa. O evento de percepção já se coloca equivalente ao próprio fazer artístico, apresenta-nos portanto, a recodificação e a apropriação em uma linguagem que molda o processo criativo. As cópias dos arquétipos da sociedade, vomitadas, destacam o caráter da relevância do efêmero e descortinamento do ilusório, em uma mistura entre história e anedota como representação artística, dá menos importância à visualidade, tudo estava a se tornar conceitual e a interpretação, dependendo de outras coisas, que não só da retina.

Esse movimento passeia cinicamente entre a crítica aos requintes da vida burguesa e a desolação da primeira grande guerra, transformando em destroços o conceito de obra de arte sacralizada, os dadaístas promoviam o *nonsense*, onde pairavam no ar, soluções criativas que redefiniram totalmente a realidade da arte moderna.

Uma arte que mesmo em sua tentativa de escapatória e questionamento total, até de si mesma, vê a sua perenidade ainda assegurada quando vinculando-se à própria estrutura mercantil e técnica vigente. Aonde tudo isso nos levou? Posteriormente, toda essa arte questionadora surgida no início do século passado, foi domada e adocicada pelo mercado. Tornaram-se totens e são vistos, vendidos nos maiores museus, galerias e livros especializados do mundo.

O clima que abrigava as várias manifestações das vanguardas históricas²⁴, era encontrado na desilusão que alimentava essas relações estremadas por parte dos artista e intelectuais. O suposto progresso social era vinculado na descrença arraigada em relação a valores e ideologias tradicionais, ao mesmo tempo em que viam a instituição da arte como incapaz de lidar com as experiências da vida.

Ridicularizavam em todos os meios, revistas, manifestos e exposições, atacavam praticamente todos os sistemas convencionais do sistema social burguês-industrial-mercantil. Essa ridicularização vanguardista imbrica-se em um discurso político, evocado muito por toda uma turbulência política e social que abalava a Europa em toda a primeira metade do século XX.

Aqui, abrem-se inúmeras janelas de abordagens e críticas. Entretanto é importante iluminar uma análise importante de Rancière (2005), onde ele divide as questões conceituais da arte modernista em uma estrutura com dois gestos críticos distintos. O filósofo diz que, ao fazer “da arte uma forma autônoma de vida”, a “modernidade” acabou por confirmar, simultaneamente, tanto a condição de “autonomia da arte”, como a sua identificação com um “processo de autoafirmação da vida”, o que ao final, levou a duas posturas históricas dissemelhantes, mas conectadas. De um lado, segue Rancière, temos a “modernidade simplesmente identificada à autonomia da arte”, enquanto revolução da representação anti-mimética. A arte pela arte. Enquanto do outro, temos uma postura que valoriza a “determinação da arte” como uma “autoafirmação da vida”, ou seja “um modo específico de habitação do mundo do sensível”,²⁵ a arte não pode ser um conteúdo separado, ela tem que se dissolver na vida quotidiana, agindo nela de forma direta e real.

Na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, os artistas buscaram novos abordagens e promoveram manifestações estéticas alternativas ao

²⁴ Vanguarda, do francês “*avant-garde*” significa literalmente, “guarda avançada” ou a parte frontal de um exército. Originou-se por volta de 1830 em Paris e teve seu uso metafórico datado no início do século XX, referindo-se a setores de maior pioneirismo crítico, consciência e combatividade dentro de uma determinada movimentação social-política. Nas artes, a vanguarda produziu ruptura de modelos ao defender formas estéticas questionadoras, além de buscar novas fronteiras para o experimentalismo, apostando nas possibilidades revolucionárias da linguagem estética. Enquanto os críticos mais, como Bürger, continuam a ver o “neo-avant-garde” do pós-guerra, principalmente o norte americano, como uma reciclagem das formas e das estratégias das primeiras décadas do século XX. Outros, como Greenberg, por motivos óbvios, via tais movimentos pós anos 50, como uma nova potencialidade essas articulações e questionamentos específicos da produção cultural norte americana do período.

²⁵ A esse respeito ver: *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*, de Arthur Freitas, (2013) e também: Jacques Rancière, *A partilha do Sensível: Estética e Política*, (2005).

circuito da galeria. O espaço asséptico do cubo branco, foi substituído pelo espaço da vida real. Surgem os locais alternativos para a arte: as ruas, os viadutos, os mercados, os cinemas, os prédios abandonados, os terrenos baldios. Para Argan (1998, p. 224), “as experiências visuais inscrevem-se, de algum modo, no âmbito do urbanismo, tendo em vista que, faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica”.



Fig. 14 Foto coletiva em Saint-Julien-le-Pauvre. Da esquerda: Jean Crontti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.

Ou seja, o discurso artístico acontece entre o local, as relações e as sensações que os indivíduos tem com o espaço. Em 1952, os Dadaístas promoveram diversas ações²⁶ na cidade de Paris. Passeios, onde despossuídos de objetos artísticos, e posicionados fora da instituição do museu, ampliaram o conceito de arte, à época, em dois âmbitos. Um como uma presença imortalizada pela foto. O registro como arte. A documentação como potência estética posterior ao evento. E o outro, o simples acontecimento em si. O encontro casual, uma chuva inesperada ou os discursos provocativos do instante. A presença do

²⁶ Comunicado à imprensa: “Hoje, às 15, no jardim de igreja de Saint-Julien-le-Pauvre[...] o dadá inaugura uma série de excursões por Paris, convida gratuitamente amigos e inimigos a visitar as dépendances da igreja. Com efeito, parece que ainda se pode encontrar algo a ser descoberto no jardim, embora ele já seja conhecido pelos turistas. Não se trata de uma manifestação anticlerical, como poderia se pensar, mas antes, uma nova interpretação da natureza, aplicada desta vez, não à arte, mas à vida”.

artista como objeto de redefinição de lugares. Uma ocupação espacial momentânea em um intrigante diálogo entre corpo, arte e acontecimento.

O discurso da presença como tensão ente sujeito e espaço. Estende-se além da poética política e constitui em uma esfera onde as relações são observadas no dia a dia, uma dialética prática que pode definir os horizontes de inteligibilidade de um tempo.

O que essa experiência Dadá nos revela, é a ideia de que os artistas, mesmo contra a maré, insistiram em desenvolver seus trabalhos como uma experiência do sensível que não poderia ser entendida unicamente pela razão instrumental e pela objetificação da arte.

Mas para isso, criaria um discurso transversal e metalinguístico, que de alguma maneira, em suas relações com instituições, espaços sociais, acontecimentos políticos e processos econômicos, sejam vistos como reconfiguradores de práticas e proponentes a desvios criativos em nossa realidade social. O problema é que para tal inteligibilidade a contemplação destes trabalhos se dá num tempo vagaroso. A arte de hoje é feita para o amanhã. Por estratégia, nada é dado de imediato, diferenciando-se da propaganda irreflexiva. Deve-se manter esse embate incômodo e instigante entre o objeto artístico e sua exigência de reflexão, os procedimentos artísticos contemporâneos e os seus posteriores enquadramentos históricos. Para uma arte como crítica aos paradigmas da sociedade, primeiro deve-se nega-la radicalmente como objeto de consumo e coloca-la como resistência simbólica. Segundo, opor-se àquele tipo de manifestação de caráter pessoal do artista gênio herdado da modernidade. Egocentrismo artístico me cansa.

2.6 *American way of art*

Após os conflitos mundiais, os Estados Unidos tornam-se a maior potência global e inserem-se completamente na dicotomia capitalismo-socialismo, onde perduraria até o final dos anos 80. Para tanto, desejaram não só a hegemonia político-econômica mundial mas também a cultural. O pós-guerra trouxe um deslocamento importante. Paris que até então, era a grande capital mundial da pintura e da arte, em destroços, vê seu lugar ocupado por Nova York, onde vê a imposição do expressionismo abstrato através de uma base teórica e ideológica sustentada por Clement Greenberg²⁷ e apoiadas por um mercado elitista que dominou a promoção da pintura americana, sobretudo a partir do final da Segunda Guerra Mundial.

Nos anos 50 a Europa era um ambiente de dúvida e reconstrução, o absurdo e a total falta de crença no progresso, nas condições políticas e econômicas da época, ditavam a visão da arte europeia. Enquanto isso, do outro lado do atlântico, os Estados Unidos viviam a época de ouro do *american-way-of-life*. Tais acontecimentos suscitaram um novo modo de pensar pintura nas américas, impulsionando uma nova geração de artistas abstracionistas, onde destaca-se aqui, a *action-painting* encarnada principalmente por Pollock, De Kooning e Kline.

²⁷ Foi um importante escritor da arte e teórico norte americano. Conhecido principalmente por ser um influente crítico, era intimamente ligado à pintura nos Estados Unidos no pós-guerra. É particularmente lembrado por sua promoção ao expressionismo abstrato, e por ser um dos primeiros ensaístas a publicar e elogiar o trabalho do pintor Jackson Pollock. Formando assim, uma base teórico-ideológica coesa, que visava basicamente, deslocar o centro do mundo artístico de Paris para Nova York.



Fig.15 Franz Kline, *Mahoning*, Óleo sobre tela, 204×255cm, 1956.

Foi o auge da experimentação artística no sentido à uma quase devoção aos acidentes pictóricos. Desenvolveram uma estética abstrata e "informal"²⁸ para traduzir as emoções e a expressividade junto ao gestualismo como dinâmica processual. A pintura gestual ou *action-painting* é uma forma de pintar onde observa-se o ato pictórico literalmente marcado pelo movimento, criando um espectro performativo na superfície da imagem. A tinta é fixada em uma organicidade entre o sujeito e a tela, que é veementemente atacada. A intervenção sobre a superfície não apresenta estudos prévios, o procedimento vincula-se diretamente sob a influência dos processos surrealistas de escrita automática e dos improvisos jazzistas, resultando em uma retórica que flutua entre o registro, o apagamento e a sobreposição.

— *Franz Kline Pixador?*

— *Eu faço sem nem saber o que acho*

— *Compraram a verdade, entre as linhas de leitura da realidade.*

Aqui o movimento do corpo torna-se oticamente relevante, a presença, muitas vezes como uma sugestão de violência ou potência corporal, cria

²⁸ *Informalismo foi um movimento pictórico tipicamente europeu que inclui várias tendências abstratas não geométrica e gestualistas que se desenvolveram a partir da Segunda Guerra Mundial. Tendências que são identificadas do Tachismo à arte bruta, surgiram paralelamente ao expressionismo abstrato norte americano.*

verdadeiros gestos metafóricos, em uma estratégia de transferência da atuação do corpo redefinida entre as sobreposições, dos sinais gráficos e a depositados na superfície. A tela, normalmente de grande formato, aparece como receptáculo da ação, suas dimensões vinculam-se ao monumental. Um emaranhado gestual que nos absorve, assumindo a poética do ato e da materialidade da tinta sobre o plano como fuga total do ilusionismo pictórico. Atitude que aproxima tal pintura como meio expressivo, à performance, a caligrafia oriental e o abstracionismo lírico. Em uma clara oposição a rigidez das posteriores formas de representação abstratas que ocorrera na Europa, como nos caso de Mondrian, Tatlin ou até mesmo Kandinsky.

Essas fortes ressonâncias podem ser percebidas e notadas em perspectivas artísticas posteriores. Na França muitos de seus protagonistas integraram o surrealismo subsequente. Nos Estados Unidos, por sua vez já no final dos anos 50, artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Jones retomam certas orientações do movimento dadaísta do início do século, onde a ideia de *ready-made* inaugurada por Duchamp, seria levada às últimas consequências.

“A palavra pop torna-se slogan sorridente de uma ironia crítica relativa às palavras divulgadas pelos meios de comunicação onde histórias fazem História, cuja estética define a imagem de uma época e os exemplos estereotipados influenciam o comportamento humano”. (TILMAN, 2007, p.06)

A pop arte surge como procedimento recorrente nas artes visuais já no início da década de 60, as colagens, *assemblages* e *combine paintings*²⁹, orientadas por uma estética acumulativa de sobreposição, disseminam-se entre os artistas da época. Uma apropriação completa dos produtos de consumo, dos materiais impressos do mundo comercial, das histórias em quadrinhos, publicidade, televisão, cinema e toda classe de objetos do cotidiano. Onde os conceitos de incorporação, apropriação e combinação, tornam-se altamente presentes.

²⁹ *Combine painting é um procedimento artístico que incorpora inúmeros objetos na superfície outrora planificada da pintura. Caminha entre o tridimensional e o bidimensional, um hibridismo entre pintura e escultura. Trabalha com a acumulação de itens anexados ao suporte pictórico, que vão desde fotografias até roupas, jornais e objetos triviais da vida.*

Mesmo embora a *popart* tenha se popularizado nos Estados Unidos, a primeira obra relacionada ao movimento é de Richard Hamilton, artista que pertencia ao coletivo artístico inglês *Independent Group*³⁰ que tinha como meta produzir obras artísticas relacionadas à cultura de massas e o ambiente urbano. A principal manifestação do grupo foi a exibição *This Is Tomorrow*, realizada em Londres, em 1956 e que culminou com o término do grupo.



Fig. 16 Smithsons, *Cluster City II*, Londres, 1956.

Numa Inglaterra que procurava se reestruturar após a guerra, os produtos de consumo vindos da América do norte e o seu modo de vida atiçavam a curiosidade britânica. Tudo sugestionado pela televisão que se estabelecia como poderoso aparelho de mediático. A partir daí, procuravam politizar suas emergências poéticas em torno do conceito arte-vida, onde efetuavam coalizões inesperadas. Mesmo que fortemente vinculadas as estética dos movimentos de vanguarda, propunham apresentar as obras de maneira diferente e não mais de maneira isolada. Também desenvolveriam ambientes e

³⁰ O *Independent Group* esteve ativo em Londres, entre os anos de 1952 e 1955, sendo considerado o precursor do movimento Pop, o grupo era formado por inúmeros artistas entre pintores, escultores, arquitetos, escritores e críticos. Suas abordagens desafiavam os discursos modernistas predominantes na época, principalmente no que se refere a cidade. Além de serem um dos pioneiros a introduzirem a cultura de massa nos debates sobre arte, reavaliaram as vanguardas históricas e criaram a estética do "objeto encontrado", em uma metodologia de catalogação e recolha de objetos ordinários do cotidiano.

elaborariam salas, onde os visitantes podiam mesclar-se às obras, o que ao fim e ao cabo, se tornaria o conceito de instalação que conhecemos.

Entretanto, muitos teóricos da arte enxergam a arte pop como uma retomada tardia dos conceitos da colagem cubista, dadaísta e surrealista, ou mesmo uma congruência discursiva entre o mundo do consumo capitalista e a arte. As neo-vanguardas que daí surgiram, deslocaram a problematização do meio expressivo artístico específico, para uma questão ainda mais genérica de limites da própria arte. Com o fim das expectativas revolucionárias e a sincronização política do mundo artístico com as democracias neoliberais capitalistas, entramos em um pós-modernismo “por vir”, o que nos levou a um pluralismo da mais-valia declarado e um anacronismo dissimulado no mundo da arte. Onde o eterno retorno aos gêneros tradicionais, por muitas vezes, cria apenas um revisionismo histórico superficial e esvaziado. Mesmo que uma boa revisão também possa criar novas potencialidades, creio que o início da década de 70, ainda eufóricos pelo maio de 68, foi um dos últimos impulsos ainda no sentido da experiência crítica enquanto crítica social.

— *Alforria da arte?*

— *Nem tanto.*

— *Formou aquilo que chamo de constelação de Narcisos.*

— *Presos em um labirinto sem Fauno.*

2.7 Quando a crítica vira propaganda

Vejam a performance, por exemplo, que se estabelece nos anos 70 como arte de vanguarda questionadora, combativa, ligada ao conceito de arte-vida, ao improvisado e ao total desapego ao objeto artístico como bem consumo.

Indo além do que o conceitualismo havia pensado, propôs o corpo como obra de arte e o sujeito observador, como agente interativo e totalizante da proposta artística. Uma arte que simplesmente não podia ser comprada ou vendida, um meio radical que desmoronava os padrões de significação da época. Entretanto essa mesma arte revolucionária, hoje, já é categorizada e adaptada em linguagem institucional, percorre os maiores circuitos do mercado e já encontra-se em diversos livros especializados. O mesmo aconteceu com *graffiti* e

o hip-hop que ergueram-se mesma década de 70, que de movimento de periferia questionador, hoje contribui efetivamente para grande discurso do capital mediático do entretenimento.



Fig. 17 Jean Michel Basquiat, *Dos Cabezas*, acrílica sobre tela em suportes de madeira, 1982.

“Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos; indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão – não sistemas de submissão visíveis e explícitos, como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados. E eu diria que esses sistemas de submissão são “interiorizados” ou “internalizados”. (GUATTARI, 1996 p.16)

Ou seja, uma crítica militante da mercadoria e do objeto como material vendável e consumível, torna-se uma afirmação da impotência ou da pouca efetividade destas denúncias em relação ao discurso reacionário-persuasivo da

sociedade de mercado. Isso decorre de um fato fundamental, a constatação de um mundo alienado em si mesmo, nos alertou Marx e posteriormente Foucault. Estamos na sociedade da disciplina servil vinculada ao dinheiro e das redes de vigilância online. Vivemos uma estranha mistura entre *1984* e *O admirável mundo novo*. Podemos dizer que estamos inseridos na era mais domesticada e frágil de que se tem notícia na história da humanidade? Onde imaginamos apenas ser livres? Afinal, o escravo, apenas questiona-se sobre sua posição no momento em que toma consciência de si mesmo. É o nosso fabuloso espetáculo das pseudodemocracias pós-industriais. Somos servos do consumo. Uma alegoria que se consome. Participamos de uma autofagia, onde o discurso hegemônico de nossa civilização compra e vende cinismo em atacado.

Uma roleta russa. Ao que parece a sociedade contemporânea mercantil, nos mais diversos aspectos da vida pós-moderna, reflete reiteradamente o paradigma da comercialização globalizada pós década de 80. E muito da arte, travestida de consciência, entregou-se a uma reprodução superficial do aparentemente diferente. Muito da arte contemporânea determina seu ambiente simbólico atual através de práticas que se aceitam, em uma cumplicidade entre crítica e ordem social.

Entretanto, existem rotas de fuga diante de tais imposições hegemônicas? Como recriar procedimentos e jogar com os mecanismos desta disciplina auto-alienante? Debord sugere uma diluição lúdica da arte na vida como uma forma de negação do espetáculo e ação revolucionária. Mesmo que alguns digam que a visão situacionista seja algo obsoleto, creio que estamos longe de vislumbrar um ambiente urbano ou uma arte que já tenha ultrapassado essas propostas como argumentos de uma estratégia de desinstrumentalização social. Ou simplesmente uma fuga de tais ilusões individualistas. Em uma época como a nossa, de horizontes históricos rebaixados, rever tais conceitos pode ser um bom antídoto ao pragmatismo resignado.

Nessa batalha simbólica talvez possa ser efetivo trabalhar como um infiltrado, um agente duplo, um sabotador, alguém que cause confusão, um agitador. Um espião que trabalhe no âmbito microscópico do corpo social, nos detalhes da micropolítica, que cause um desvio nas práticas diárias, ou seja, um desarticulador de discursos quotidianos. Na era do além-fronteiras, a

descentralização, o nomadismo e o deslocamento, são conceitos significativos e que podem trazer contribuições culturalmente integradoras para os poros sociais que ficam na periferia das benesses da sociedade contemporânea.

A resistência no século XXI deriva de certo modo de pensar inclusivo, que agencia questões culturais como etnias, periferia, gêneros, entre outros. Minorias que juntas, formam a grande maioria do planeta. Ou seja, identificar elementos semióticos silenciados ou marginalizados pelo regime capitalista e reaprecia-los em uma retomada discursiva. Reação. É buscar uma questão antropológica que valorize a integração das identidades e dos sistemas de valores marginais aos benefícios do sistema capitalista, mas que ao mesmo tempo, não os deixar perder perante a fragmentação massificada do sujeito junto aos nichos de consumo do mundo global contemporâneo.

Para além disso, não trata-se apenas da negação de certas práticas. Mas também sobre redefinição e legibilidade. Ou seja, uma busca pela reconfiguração da experiência comum do sensível. Trata-se por tanto de interrogar a própria linguagem enquanto elemento de dominação social. Representação e comportamento. E arte como intervenção social.

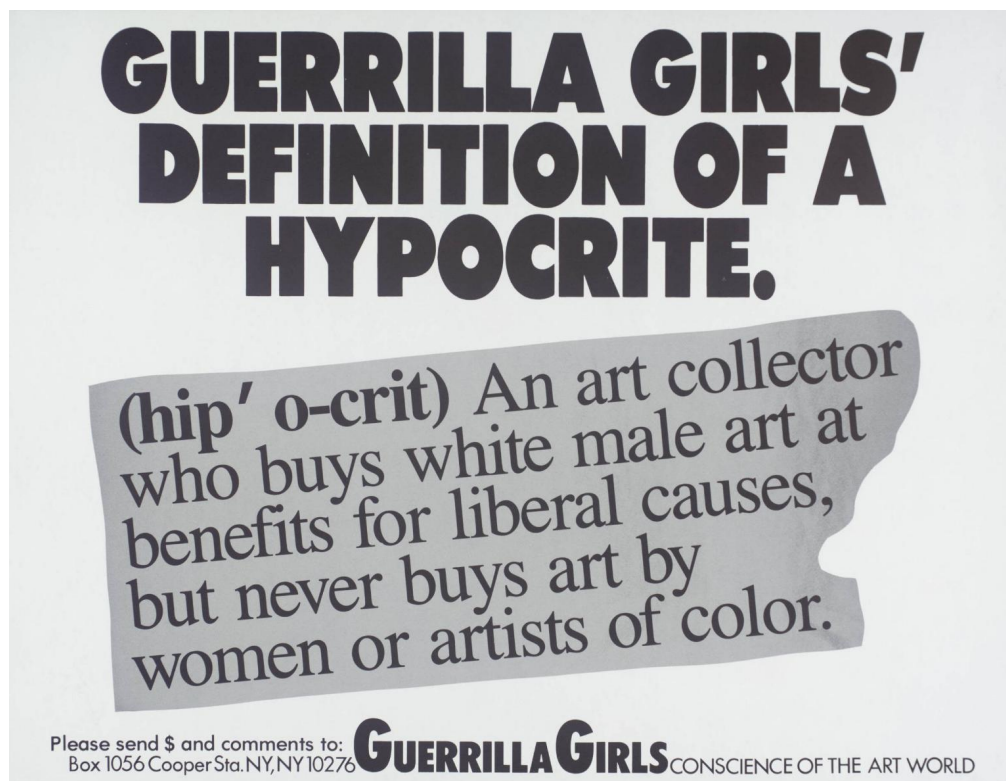


Fig. 18 Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls' Definition of a Hypocrite*, Serigrafia em papel, Tate Museum, 1990.

Um artista “crítico”, desconstrói mecanismos através da afirmação de sua capacidade criativa simbólica. E o simples ato de reconstruí-los pode ser um processo que trás consigo uma potência política transformadora importante. Creio que é através desse poder reflexivo-criativo que a arte cria um estreitamento minucioso entre sua linguagem poética e a sua capacidade de criar sensações questionadoras. É ai que reside sua força e resistência. A arte pode proporcionar uma instabilidade semântica de algum enunciado a fim de inventar novos caminhos, desvios ou indagações provocativas. Além propor novos modos de existência, tornando essa nova sensibilidade, um dispositivo estético político importante contra a imposição simbólica criminosa que se vê promovida pelas instituições políticas e especialmente mercadológicas do nosso presente século.

Ora, o que se apresenta quando falamos de arte, crítica e política, é uma dialética entre criação e rupturas. É sugerir transformações nos modos usuais de aparências e rotinas por exemplo, é propor algum elemento questionador, estranho, descontextualizado e reflexivo sobre circulação dos discursos simbólicos.

Nesse sentido é constituir-se como exercício elucidativo a respeito de nossa efetiva participação na cidade, além da reivindicação de espaços através da arte. Deste modo, devemos ter em mente sempre a natureza ambígua da crítica. Esta pode vir tanto em trajes de enfrentamento como uma sonora e tagarela conversa de bar. Porém é importante situar o fazer estético como alternativa às reavaliações de experiências sensíveis da comunidade. Aqui a própria vida é vista como lugar e objeto da ação e da constituição artística.

Entretanto, o complicado não é ser crítico. Hoje tudo é avaliado perante inúmeros requisitos e critérios e plataformas. Mas a crítica, no sentido de acusação da realidade social, por vezes pode vir com um inconsciente ressentimento paranoico revanchista. Posicionar-se criticamente, talvez seja situar-se tanto na lógica do confronto, como também encontrar espaços de desaceleração e apaziguamento da própria crítica. O que pode ser um antídoto eficaz contra a insensibilidade comum impulsionada pela mídia contemporânea.

Ou seja, no limite da leitura que cada um detém sobre os acontecimentos, tornar tais acusações e denúncias também em entendimento e união.

Parafrazeando Sun Tzu, (2000) “muitas vezes o bom guerreiro não é aquele que trava a batalha e triunfa com grande derramamento de sangue. Mas aquele que evita a luta e a vence antecipadamente, ao escolher bem o território, as armas e estratégias que lhe são convenientes. Fazendo com que o adversário recue e deserte do campo de batalha”. Dessa forma, tendo em mente essas duas frentes, entre a guerrilha e o apaziguamento, proponho aos revolucionários que querem remover os escravizados das ilusões que os mantêm. Aos ermitões que negam a vida contemporânea. Aos desajustados e todos os tipos de loucos e seus devaneios. Convoco. Transformar o teatro urbano em ato de mudança. O espectador em exercício comportamental inclusivo. Afinal todos nós somos atores e artistas, escritores e poetisas, patrões e empregados, sábios e loucos.

3

Muro e território: Autonomia da deriva

“Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade do espaço dominar. São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda[...] Modificar lugares, confrontar-se com mundos diversos, ser forçado a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante em nível psíquico, mas hoje ninguém aconselha ninguém a tal experiência. Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquiriam outros estados de consciência”. (CARERI, 2016, p.48)

3.1 Fronteiras e cidade

O que pretende-se aqui é compreender a concepção política que atravessa os discursos da arte no ambiente urbano e as suas relações com o território da cidade. Ou seja, buscar elucidações sobre uma arte como prática crítica e estética emancipada e que amplie modos de sentir, em um intercâmbio de ideias e fortalecimento das redes de afinidades fronteiriças. Além de propor novas concepções de ser e pensar as dinâmicas quotidianas. Uma arte cidadina que atue no campo das possibilidades existenciais dos seres que a cercam, uma ferramenta de resistência solidaria aos movimentos urbanos de ocupação, reocupação, reivindicação de espaços autônomos ou auto geridos.

Isso porque inseridos no mundo globalizado contemporâneo, os tecidos sociais capitalistas que deslocam-se entre ímpetos de impulsividade e aflição compulsiva, conseguiram absorver e digerir praticamente toda a arte questionadora e subversiva derivada das vanguardas históricas do século passado.

Afim de evitar atrofias no sistema, uma das funções dos catalisadores do mercado é superar toda e qualquer sedimentação ou estagnação causado pela experiência humana do consumo. Em uma estratégia reducionista, cínica e dissimulada do discurso. Somos o que temos. Vivemos uma época em que simplesmente parar um instante, ter uma horta ou negar-se a comprar algo, pode ser um ato revolucionário.

Questiono-me a partir daí, sobre essa nova lógica de composição simbólica urbanística que surge junto com os bens de consumo e as novas tecnologias da construção civil. Os dois aparelhos, que junto com o mercado virtual especulativo da bolsa de valores, movimentam a economia neocapitalista contemporânea. Esses aspectos nos convocam a uma reflexão importante sobre as novas dinâmicas de composição do território urbano e os seus reflexos na distribuição dos corpos e das ocupações nesse espaço. Essas congruências entre arquitetura, linguagem e política, formam pontos fundamentais quando pensamos na construção do espaço urbano como construção de um pensamento social.

- *Mas que vem antes, o território ou o mapa?*
- *Vejamos, ao longo de nossa tradição criamos convenções certo?*
- *Sim, e falar de política é falar sobre os problemas, interesses e necessidades da vida.*
- *A cidade é apenas a alegoria da coletividade humana.*

A arquitetura contemporânea, em todo o seu espetáculo formalista e digamos no mínimo, excêntrico e supostamente provocativo, é um texto e um cenário que trabalha em conjunto a interesses econômicos. Um mecanismo complacente e hedonista, que nos dias de hoje, já não emprega seu ofício unicamente no sentido de algum tipo perpetuidade reacionária. A história dos vencedores. Além disso. Para adaptar-se aos novos aspectos econômicos e manter-se como importância fundamental à manutenção da economia capitalista, a nova metrópole reconstrói-se em si mesma e expande-se em inúmeras facetas.

O clássico branco do mármore abriu espaço para os mais diversos materiais reflexivos. Londres sobre Londres, sob Londres, sobre Londres, sob Londres. O espelho do mesmo. Como um fractal. Espelho na frente do espelho, o túnel infinito do consumo refletido nos arranha céus. Sintomas que vemos também nas novas cidades do oriente médio capitalista. Esse elemento novo no cenário, que cria um antagonismo entre o que reflete e o que é refletido na cidade. Um paradoxo entre observador e objeto. Narciso e paisagem. Onde a dicotomia do aparecer e desaparecer, colocou o rapaz plenamente dotado de beleza, no lugar do próprio espelho. Podemos ser consumidos por nossa própria fortuna.

É a partir dessa incapacidade de unificação morfológica, que o fenômeno urbano contemporâneo me sugere estarmos em frente a um processo de subjetivação simbólica singular na história da cidade. Ou seja, tudo nela se engaja. Aqui e agora. Simultaneamente. Essas sobreposições acumulativas, quase uma colagem de elementos dispares, refletem-se nas mais diversas cidades pós-modernas. Hoje em dia, lugares como Londres, Roma ou mesmo São Paulo, parecem-se com enormes *Frankensteins*, onde guindastes e arranha céus

sinuosos se mesclam com a paisagem da “antiga” cidade. Um espaço em constante reconstrução, sempre em obras.

Esse novo espaço dos *smartphones* coloca o espaço material da cidade a mesclar-se à virtualidade. A própria vida na rede de computadores se reflete nas dinâmicas sociais urbanas contemporâneas. Novos cursos e encontros. A começar pelas barreiras internas do nosso próprio corpo. O território que tem o poder de expandir-se em diversas fronteiras, um território em movimento que compõe também as próprias fronteiras da cidade. Processos diferentes de deslocamentos e fluxos de convergência na cidade do GPS. Aqui é palco e paisagem. Espaço cênico. O espaço definido em função de uma encenação teatral. Espaço próprio aos atores urbanos. Ao ser estabelecido, tal lugar deverá conter todos os itens necessários para o desenvolvimento do espetáculo. A boca de cena é a rua. O proscênio é a mídia. As coxias, bem, talvez seja alguma locação secreta.

Aqui difere-se de uma tela de um computador, um telefone ou um quadro na parede. Como são esses limites? Aqui é preciso reconfigurar margens e centros. A cidade é uma paisagem que nos convida a olharmos com os pés, em movimento. Pode ser um museu itinerante. Ou um labirinto intransponível. Os carros mais rápidos no trânsito mais lento. Na vida real, tudo é planejado e subjugado pela onipresença da opacidade mural. Não há uma contemplação definitiva ou uma captação imediata na cidade, ela é sinuosa, nela necessita-se percursos.

— *Esse é o caminho?*

— *Mas esta cheio de armadilhas*

— *Ele que levou Alice para o país das maravilhas?*

3.2 O muro enquanto sintoma de demarcação

Faixas murais erguem-se, meio físico utilizado para separar ou proteger qualquer recinto. Olhamos para cima. Grandes quadros de cimento a percorrer seus caminhos. Projetados, imponentes. Sempre uma camada atrás da próxima camada. Cada esquina é uma cortina, uma após a outra. A cortina do espetáculo urbano é o muro. Surpresa visual. Entretanto o muro nunca diz sim. Ele é não. É fechamento. É tampa, revestimento. Esconderijo. O muro é contenção, é fim e desfecho. Ele esconde, aparta e divide. É o que compreende, o que encerra.

Pode ser como uma caixa? Uma casa ou beco sem saída. Mas é também o que se guarda, protege e abraça. É barreira. Enquanto priva-nos de seu interior, fecha-se em si mesmo. É a fibra do tecido urbano, impõe seus traçados, seus limites. Circunda-nos.

O muro é filho da muralha. E sua adequação simbólica se dá no enfrentamento, em sua margem, em sua superfície. Sua linha fronteira é sempre conflituosa. Pois o muro corta. É violência. Mas ele não abre, pelo contrário, o muro costura um retalho, cria uma distância, propõe um espaço. Ele separa, delimita, alinha, traça. É uma cicatriz. Na cidade contemporânea não existe a ausência do muro. Seria paradoxal. A paisagem emerge daí, dessa textura emaranhada de linhas e planos.

Vindo da arquitetura militar, o muro ainda persiste com uma estrutura essencialmente defensiva. Uma fortificação. Muro, território e mapa. Remonta por exemplo à grande muralha de Tróia. Uma cidade fortificada, capital de um grande e poderoso império que após o rapto de Helena de Esparta por Páris, levou a uma coalizão de exércitos gregos contra Tróia. O mito diz que a cidade ficou cercada por vários anos, mas suas altas muralhas impediam que ela fosse invadida. Sendo apenas penetrada então, com o tal truque do cavalo.

As causas das guerras em sua maioria são conhecidas e derivam-se da conquista, da obtenção ou do subjugo. Desde rapto de mulheres como em Tróia, ou na península itálica como na famosa história do rapto das Sabinas, sendo uma das mitologias mais extensamente ilustradas na história da arte italiana. Mesmo que hoje em dia achemos esses motivos totalmente banais, ainda podemos verificar casos que se assemelham a tais situações, como por exemplo o rapto de pessoas que ocorreram na Nigéria pelo grupo extremista Boko Haram³¹.

As guerras religiosas são uma outra causa importante. Seja para eliminar ou catequizar, tal motivo ainda hoje é verificado. Nossa história seguiu então pela disputa e obtenção de metais preciosos e outros recursos naturais. Ainda hoje lutamos pela energia. Carvão, aço e petróleo. Nas chamadas guerras cibernéticas, as novas tecnologias determinam as batalhas entre os grandes

³¹ É uma organização fundamentalista islâmica que utiliza-se métodos terroristas na busca da imposição da lei "Xaria" no norte da Nigéria. Em 2018, o grupo sequestrou mais de 100 meninas em uma escola na cidade de Dapchi. Essa não foi a primeira vez que efetuam ações deste gênero desde quando começaram suas atividades em 2002.

grupos econômicos contemporâneos. Mas de qualquer modo, o que sempre se sobrepõe, é a ambição egoísta de conquistar qualquer coisa. É isso que dita o processo do conflito. Território.



Fig. 19 Christo and Jeanne-Claude, *Running Fence, Califórnia, 1972-76.*

Tais dinâmicas participam diretamente da vasta história do muro, que também tem suas raízes na antiga China, o que nos mostra que esses dois aspectos, muro e território, são extremamente íntimos e ligados, tanto quanto antigos. A Grande Muralha chinesa se constitui por uma série de fortificações construídas ao longo de milhares de anos e dinastias. Trata-se de uma linha que corta de leste a oeste as fronteiras históricas do norte da China. Ao longo de sua história, o grande muro foi reconstruído, mantido e aperfeiçoado. Com uma clara finalidade territorial, permitia a regulação e a imposição de impostos sobre artigos transportados ao longo de suas rotas comerciais. Rota que posteriormente se tornará obsoleta a partir das grandes navegações Ibero Europeias. Entretanto muitas vezes a própria muralha servia como corredor de transporte para pessoas e mercadorias, além de ponto de observação defensivo estratégico.

Em meio a tantos muros conhecidos, o Muro das Lamentações em Jerusalém, foi o primeiro Templo de Salomão edificado por volta do século X a.C. Entre derrubadas e reconstruções, o muro foi destruído definitivamente pelos romanos no ano 70 d.C., durante a Primeira Guerra Judaico-Romana. Deste modo, o imperador Tito deixou apenas parte do muro, para deixar os judeus com a amarga lembrança de que Roma vencera a Judeia.

Mas entre todos, talvez o muro mais famoso e paradigmático em nossa sociedade contemporânea seja o muro de Berlim. Um muro que sobreviveu 28 anos. Caiu tão repentinamente quando foi erguido. O muro da era mediática. Uma barreira que muitos tentaram passar por baixo, por cima, através ou ao redor. Um símbolo que dividiu uma cidade, um país e um povo. O mundo. Foi o arquétipo da dicotomia capitalismo-socialismo que dominou o pós guerra.

Desde 1949, durante 40 anos, existiram duas cidades de Berlim como um ponto de confronto não só político mas também ideológico. Erguido numa madrugada de agosto de 1961, circundava toda a Berlim Ocidental capitalista. Cidade sitiada.

- *Depois eu que sou maluco.*
- *As vezes o barato sai mais caro.*
- *Vai roubar mais uma frase clichê?*
- *Nada se inventa tudo se copia.*

O muro tornou-se a peça do jogo da guerra fria. Nesse ponto, a Alemanha ocidental era vista como uma comparação indesejável ao modelo socialista. Tais fronteiras passaram a simbolizar a chamada cortina de ferro entre a Europa ocidental e o bloco de leste capitaneado pela União Soviética.

Ao longo do anos o muro foi aprimorando-se. Em seu final já era composto por centenas de quilômetros de gradeamento metálico, inúmeras torres de vigilância, redes eletrificadas, alarmes e arame farpado. Esta trincheira era patrulhada por soldados com ordens de atirar para matar os que tentassem escapar. O que provocou inúmeros mortos, feridos e milhares de prisioneiros nas diversas tentativas de fuga para o ocidente.

Durante a onda revolucionária de libertação que varreu o leste europeu no final da década de 80, o governo da Alemanha Oriental anunciou em novembro de 1989, após várias semanas de distúrbios civis, que as fronteiras estavam abertas. Milhares de pessoas subiram e atravessaram o muro, juntando todos os alemães em uma atmosfera de liberdade e união. Foi uma bonita celebração, mas ao mesmo tempo um grande show mediático. Ao longo das semanas seguintes, partes do muro foram destruídas por um público eufórico, mas o acontecimento também usado pela mídia como um símbolo da vitória do modelo capitalista sobre o socialismo.

A queda do Muro de Berlim abriu o caminho para a reunificação alemã que foi formalmente celebrada em 3 de outubro de 1990. Muitos apontam este momento também como o fim da Guerra Fria. O governo Alemão até hoje incentiva a visita aos pedaços remanescentes do muro derrubado. Tendo preparado a reconstrução de trechos do muro, demarcou no chão o percurso que a barreira fazia quando estava erguida. Hoje em Berlim existe um memorial às pessoas que foram mortas na tentativa de atravessarem a fronteira.

Outro Muro contemporâneo e contraditório é o da Cisjordânia. Este obstáculo, é uma fronteira física que está sendo erguida pelo Estado de Israel em colaboração com os Estados Unidos no oriente médio. Essa aberração, passa em torno e por dentro dos territórios palestinos ocupados pela linha do Armistício de 1949, acordo pós segunda guerra, entre Palestina e Israel. O alto muro contorna uma faixa de mais 700km de concreto que em algumas áreas pode chegar a 8 metros de altura. Enquanto a maior parte da barreira foi construída na Cisjordânia e chamada de cerca de segurança pelo governo israelita, o qual alega que o verdadeiro propósito da construção do muro, pela paz, seria o de evitar a infiltração de terroristas no estado de Israel. Por outro lado, os palestinos, referem-se à barreira de maneira totalmente pejorativa. Como o muro de Segregação Racial, ou o muro do Apartheid.

Para a Autoridade Nacional Palestina, o muro visa criar fatos consumados na incorporação de partes dos Territórios Palestinos ao Estado Israel. A existência e o traçado da construção, são contestados sob os aspectos políticos, humanitários e legais. Inclusive o Tribunal Internacional de Justiça o declarou ilegal em 2004, pois a barreira corta terras palestinas e isola milhares pessoas.

Israel não acatou o parecer da Corte Internacional e a construção da barreira prossegue ainda hoje, em contravenção à lei internacional. Outras duas barreiras do mesmo tipo, também construídas pelo governo israelita, são igualmente controversas, a que separa Israel e a Faixa de Gaza e a que separa a Faixa de Gaza e o Egito.



Fig. 20 Vladimir Sichov, *Keith Haring, Muro de Berlin painting project, 1986.*

O muro além de impedição, bloqueio e obstáculo, é também superfície de inscrição. Uma tela gigante. A arte no muro de Berlim, desde os pioneiros como Thierry Noir³², apareceu como uma ferramenta ou um subterfúgio técnico para a apropriação discursiva do espaço urbano. O famoso lugar de fala. A superfície também se torna tema. Refere-se ao espaço que a delimita. Separa e ao mesmo tempo entra em contato, é palpável. É aquilo que se encontra dentro e fora de qualquer objeto material.

³² Na primavera de 1984, Noir e Christophe-Emmanuel Bouchet, iniciaram a inserção de pinturas rápidas e simples no Muro de Berlim como forma de protesto. Thierry afirma que começou espontaneamente a fazer seus rostos naquela parede. Entre 1984 e a queda do Muro de Berlim, muitos outros artistas pintaram o muro, incluindo Keith Haring. Noir pode ser visto brevemente pintando parte do Muro de Berlim num filme de Wim Wenders, "Wings of Desire" de 1987.

A superfície entendida como um lugar de contato através do qual apreendemos significados e informações que podem nos envolver com os diferentes sentidos. Um espaço que, em nosso ser e viver fluidamente, torna-se fundamental na relação com tudo o que pertence ao mundo real, sendo seres vivos ou não. Essa superfície torna-se espaço de retomada enunciativa sobre o ambiente social. Tais ações, obviamente, tentaram elucidar e incentivar outras manifestações e evocações artísticas na tentativa de desdobrar potências político-transformadoras à época. A disputa fronteira é o sintoma furioso da violência histórica provocada pela disputa de limites e espaços. Espaço é distância ou o que nos junta?

3.3 Territórios e atravessamentos

Na era tecnológica, as fronteiras confundem-se, ao mesmo tempo em que criam as suas próprias novas divisões e demarcações, caracterizadas por canais complexos de comunicação, as novas medias tentam superar tanto as barreiras que próprio homem construiu impedem o encontro, como as próprias barreiras naturais de espaço tempo.

As vídeo conferências tornam o tempo e o espaço contemporâneos indistintos. O espaço superado, atravessado e dobrado pela instantaneidade da Internet. O tempo como um presente inchado e contínuo. A supremacia do ponto de vista do agora. A inflamação da memória encoleirada à conexão permanente. Ou quem sabe, um simples pacto *voyerista* de cumplicidade virtual. Seríamos capazes de elucidar um mundo sem fronteiras? E o contato entre os seres humanos e o mundo natural em o envolve, pode ser manipulado? Como em um mundo repleto de barreiras, conceitos como imigração e emigração podem ainda ser entendidos como uma necessidade inata do ser humano?

São as fronteiras de todos os lugares. De todos os “eus”. Multiplicam-se. E não mais permanecem estáticas. Voam por ai a disputar recursos e influências. Se pudéssemos representar em uma pintura todas essas linhas territoriais sobrepostas nos dias de hoje, certamente a imagem se pareceria com um quadro de Jackson Pollock. Seria a borda um sintoma humano? O equilíbrio dos antagonismo do mundo contemporâneo ainda dança entre a relação da casa

grande e senzala? Ou essas linhas realmente se cruzam? Algumas digo, realmente não se cruzam.

E o que não cruza, ou atravessa fica a margem, tangencia, fica na periferia do território. Torna-se estranho. O espaço da periferia evoca muitas coisas hoje em dia, do que apenas um lugar. Não evoca somente uma posição territorial na cidade, mas também uma condição de vida. Passou de uma categoria geográfica para uma categoria social. Um exemplo disso são os subúrbios norte americanos que emergiram na década de 50. Embora geograficamente periféricos, não demonstravam nenhuma similaridade com a ideia de pobreza, pelo contrário, lá se estabeleciam a classe média e os ditos trabalhadores norte americanos, dirigindo seus *fords* e utilizando eletrodomésticos, ao buscarem a família ideal que viam na tv.

No Brasil, mesmo embora percebamos o atual governo do Rio de Janeiro querendo integrar a periferia na ideia propagandística da cidade, ou mesmo absorver e aceitar a favela de uma vez como iconografia do rio, sabemos que essas distorções são muito mais complexas e que perpassam intimamente no que se diz respeito a justiça social do país. Essas divisões se dão no embate cotidiano, é como cortar as linhas do ônibus da periferia ao centro nos finais de semana por exemplo, isso para não juntar “gentinha” na praia, afinal, pobre só tem tempo livre no domingo.

O que percebemos é que a periferia contemporânea não é algo que se encontra apenas na margem territorial, mas que tem características culturais próprias. Forma no ser e na experiência de viver. A periferia pós-moderna é instável e móvel. Ela se desvinculou da geografia para se firmar no urbanismo. É o que se estabeleceu com a industrialização. Às vezes ela aparece como um vulto, se expande como uma vinha, as vezes é marcada e setORIZADA, como os guetos Nova Yorkinos, que de *apartheid* travestido de sonho modernista nos anos 50 se tornaram uma reação social e caos nos anos 70.

A periferia se conceitualiza hoje em dia mais pela falta de dinheiro do que pelo lugar em si. O que é periferia hoje pode não ser amanhã. Centro permanente, ou expansivo. Periferia móvel. A periferia foge das benesses urbanas. O centro quando expande, encarece a periferia. Periferia é território impermanente. Fugidio. É uma luta de poder fronteira. Um cabo de guerra de

um lado só. Um combate ideológico onde a importância do localismo cria uma vinculação ao território, que mesmo flutuante, cria estruturas que sustentam o “fazer parte” ou o “estar ali”.

A sociedade pós-moderna é uma grande textura com variações homogêneas e a proclamação de um grande muro na fronteira mexicana, pode tornar-se a profecia do caos. Globalização? Seria a fronteira como um sintoma humano e a política norte-americana como um retrato da anemia, do conformismo e da contradição contemporânea? A contradição travestida de um mal agouro escolhido pelos norte americanos. Retrato do paradoxo contemporâneo. O problema do território relativizado pela pós-modernidade. Das empresas sem pátria aos personagens mediáticos na política. A palavra de ordem é incorporação, mas também separação. Que contradição. É como dizem, o mercado é livre, mas tem alfandega. Entretanto, se antes mandava-se soldados e bombardeiros para uma dominação territorial, hoje manda-se alienação e entretenimento como maneiras mais fáceis, baratas e eficazes de domínio.



Fig. 21 Richard Serra, *Tilted Arc, Aço, Federal Plaza, Manhattan, New York, 1981.*

O conceito de globalização, seria apenas uma nuvem hipócrita pairando sobre o ar? Uma enciclopédia de fronteiras em categorizações nacionais que segregam e afastam? O famoso Atlas. Tais demarcações funcionam para africanos, mas não para empresas multinacionais. Os territórios tem sido a mais mortífera das armas, pois nele, reúnem-se todas as outras em prol da sua própria afirmação.

— *É tu que olhas mais longe ou é a gaivota que voa mais alto?*

— *A África foi dividida na régua.*

— *Ninguém salva a dor dali.*

Sobre essas fronteiras imaginárias, cruzamentos fronteirços, passagens territoriais e o corpo como o elemento performático, que se insere no espaço, Francis Alys tem um trabalho que se chama "*The Green Line*". No verão de 1995, Francis fez uma caminhada com uma lata de tinta azul vazando, atravessando a cidade de São Paulo. Foi um gatilho. Essa caminhada foi então vista como uma espécie de gesto poético. Um rastro da passagem, uma marca do percurso corporal.

Em junho de 2004, o artista reencenou o mesmo desempenho, agora com uma lata de tinta verde vazando, traçando uma linha cruzada e seguindo a porção da "Linha Verde" que atravessa o município de Jerusalém.

Como sabemos, uma cidade dividida. 58 litros de tinta verde foram usados para rastrear 24 km. Posteriormente, uma documentação filmada da performance foi apresentada a várias pessoas para que reagissem espontaneamente à ação e às circunstâncias em que ela foi realizada.



Fig. 22 Francis Alys, *The Green Line, Jerusalem* 2004.

Como o próprio artista diz, “às vezes, fazer algo poético pode se tornar político e, às vezes, fazer algo político pode se tornar poético.”³³ O território é área marcada. Possuída. Delimitada. É uma relação entre espaço e poder sustentada sobre a ideia de posse. Sejam isso para terras ou mesmo para pessoas. O termo advém e é classicamente empregado na geografia política para se referir as demarcações territoriais dos Estados. Na filosofia, na psicologia ou na biologia pode significar a área de vivência de um ser. Seja isso uma área geográfica ou a área de seu próprio corpo.

Dimensão que estabelece o próprio ser como um lugar demarcado. Em outras palavras, somos todos um território móvel. O ser é indissociável do estar. Quer dizer que qualquer grupo social, em sua função essencial de “ser presente”, ao manter relações com outros grupos, produz, defende e reivindica territórios.

O conceito se estabelece no diálogo entre o ataque e a defesa. Entre quem detêm e quem deseja o espaço. Tal ideia tornou-se tema central na construção da geografia humana. A nossa distribuição cultural se dá a partir daí. Pois de fato, o território refere-se basicamente à uma organização espacial. É uma lógica que estabelece os padrões de distribuição das pessoas e de seus fenômenos. É o que estabelece fronteiras nas relações humanas, sejam elas espaciais, culturais ou ideológicas.

³³ www.francisalys.com/the-green-line

3.4 Espaço público ou privado?

Assim como qualquer outra instância que se relaciona com a vida humana, o espaço também coloca-se como produto político, refletindo os processos e conflitos sociais. Ao mesmo tempo em que mergulha-nos em sua própria dinâmica. O espaço é um processo que nunca termina. É a natureza do lugar. E o lugar da cidade é a constante transformação. Humanizada, repartida e classificada. O espaço sempre fez parte da própria cultura humana.

Que nos diga isso a arquitetura. O espaço arquitectónico tem seus próprios significados culturais, psicológicos e emocionais. Elementos que nos proporcionam dizer que existem espaços arquitectónicos políticos, acadêmicos ou religiosos. E claro que além disso, essas concepções de espaço devem produzir sensações necessárias à sua função. Portanto, a arquitetura é um lugar construído nas mesmas bases de um quadro ou uma escultura por exemplo. Detêm por tanto, a potência de promover diversas impressões ao indivíduo através do seu poder metafórico. Poder que é definido basicamente na junção entre massa e volume. Ou seja, é uma definição fronteira de espaço através da materialidade do concreto.

Se o muro descende da muralha a parede é sua irmã mais nova. A parede é um elemento arquitectónico fundamentalmente produzido para junção ou vedação de espaços internos, é o elemento fundamental do território de uma casa ou de uma galeria de arte por exemplo. A parede basicamente só existe dentro do espaço privado, nela se colocam suas próprias regras e determinações. Normalmente branca, a parede do museu, como nos ensina O'Doherty (2007, p.4), é um elemento "construído segundo preceitos tão rigorosos quanto os de uma igreja medieval". A parede contém uma instrução. Nos espaços privados falasse baixo.

Já no caso da cidade, certificando-se de seus preceitos e de sua legitimidade perante a apreciação de si mesma, trata-se de uma personificação incomum, um retrato de diferentes personificações. Uma entidade multifacetada. A cidade é um heterônimo esquizofrênico de nós mesmos, fragmentada pelo espaço dividido do mundo real. Um quadro de Picasso em seus mais variados pontos de vista. O que torna a própria cidade contemporânea, um agrupamento

desses distintos valores territoriais, um texto com efeito demasiado orientado e ao mesmo tempo caótico.

Mas o que se percebe hoje, é que a urbe do século 21, embora consideravelmente diferente da galeria institucional, possui pontos de congruências com tal. Entretanto as paredes brancas livres de qualquer interferência perante a obra de arte e sua completa captação, abrem espaço para um recinto impuro, anárquico, em um engendramento de vetores conflituosos. A cidade se encontra na margem tênue entre o que é muro e o que é parede. Entre o publico e o privado, entre o que separa ambientes internos e o que divide espaços comuns.



Fig. 23 Jan Van Raay, *The Art Strike on the steps of the Metropolitan Museum*. 22 de maio de 1970.

Mas essa diferença praticamente óbvia, não separa totalmente o ambiente da cidade e o ambiente da galeria enquanto espaço para usufruto espacial estético. A cidade é uma galeria a céu aberto. Entretanto cada território necessita de legislações diferentes, posicionamentos diferentes. Será? Talvez (re)entrelaçar tais fronteiras seja um passo interessante para o auto reconhecimento e/ou (re)posicionamento. Qual o nosso lugar?

Mesmo embora até os meados do século XX, a arquitetura e o urbanismo em conjuntos com as forças econômicas da construção civil, trabalhassem na tentativa de higienização e homogeneização da cidade. Um sonho distante. Ao

que parece, tal projeto generalizava o espaço público em uma tentativa quase de sacralização do funcionalismo espacial. Universalização das fronteiras. A setorização. Não se confundem coisas. Cada categoria se apresenta como uma fronteira de lugar. Dimensão que a aproximava a cidade ainda mais do sacralizado museu. Brasília é um típico exemplo dessa tentativa.



Fig. 24 Os Gêmeos, *Dewey Square*, Boston, 2012.

- E a fronteira, é feita para ser cruzada ou para te manter no lugar?
- A própria ideia de propriedade privada cria fronteiras.
- É *Wall Street* não *Walt Disney*!

Mesmo que essas distinções e delimitações visíveis e invisíveis dos espaços que nos cercam, implícita ou explicitamente, guiam nossas ações e trajetórias, creio que existe uma relevância sem precedentes em relação às fronteiras e suas novas dinâmicas.

Seja na política, na academia ou na arte, essas bordas e limites espaciais colocam-se como foco central a respeito de nossos conflitos sociais contemporâneos. Afinal, consideramos hoje em dia dimensões fronteiriças e lugares que vão muito além do terreno. Como já dito, inclui-se desde a expansão

do conceito de sociedade global, a debates sobre questões políticas de migração, defesa de identidades coletivas minoritárias ou mesmo novas interpretações sobre teorias de gênero. Por outro lado, não seria essa demasiada atenção que damos as divisões e territorialidades que estaria a impulsionar as nossas próprias incertezas sobre seus significados, definições e discursos?

3.5 Não existe mapa antes do território

No que tange o território a própria cartografia se torna um elemento onipresente em nossas vidas. O mapeamento é algo inerente ao território e promove uma visualização ampla de dados espaciais. Trata-se basicamente de um organizador de espaço-tempo. É o que permite delimitar fronteiras, cadastrar e requerer espaços. Os mapas participam portanto de inúmeras atividades e uma das suas maiores funções é ajudar na administração territorial. Desde a guerra, para o deslocamento das tropas ou bombardeiros, até o planejamento das rotas dos transportes urbanos por exemplo.

“Os novos territórios de exposição ao serem ressemantizados pela operação artística, adquirem uma nova dimensão[...] Tão particular quanto a experiência do flâneur de Baudelaire, ou de um situacionista que deriva, como Debord, esses mapas traduzem, muitas vezes uma retórica do caminhar (Certeau) e reinvestem os espaços de novos sentidos”. (FREIRE, 1997, p.78)

Ele pode ser uma representação topográfica da superfície terrestre, uma percepção do meio ambiente que nos cerca. Uma arte do planisfério. Essa relação esquemática entre ser humano e seu espaço habitado é a história de aventuras em lugares desconhecidos e muita violência. Mas o mundo hoje todo é conhecido, chegamos à morte dos mapas? Crie o seu. Os mapas são cartografias culturais. Porque o norte sempre fica em uma posição dominante na representação do mapa *mundi* em relação ao sul? No universo não existem bordas ou centros, cima ou baixo, o norte magnético poderia ser o sul magnético se assim quiséssemos por convenção. A história dos mapas tornou-se a memória do espaço planetário no que se refere à nossa própria análise de mundo social.

Criamos uma documentação sobre nosso planeta que remete ao tempo das cavernas, uma projeção pictórica e planificada do espaço que nos cerca.

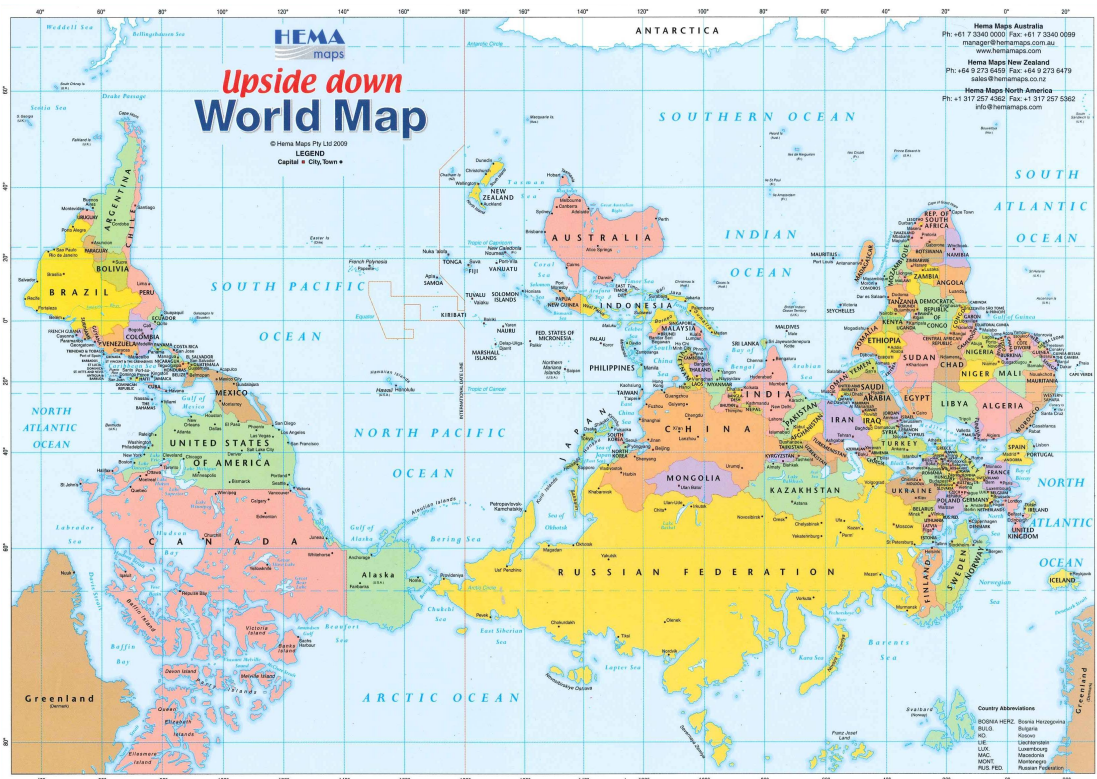


Fig. 25 Hema Maps, *Upside-Down World*, Nova Zelândia, 2003.

Mas também pode ser um mapa político, histórico, demográfico, climático ou até mesmo um mapa mental. Um mapa é uma representação simbólica que enfatiza os relacionamentos entre elementos em algum lugar. Seja na terra ou no céu. Ou nas estrelas, que tanto nos ajudam a viajar. Elementos de um conjunto de significações que nos certificam de regiões conhecidas ao mesmo tempo que analisa e categoriza tais espaços.

São linhas que transitam entre o real e o imaginário, algumas traçavam um meridiano a 370 léguas a oeste da ilha de Santo Antão no arquipélago de Cabo Verde, outras dividem, até hoje, a África em quadrados. O mapa é uma visão aérea em geogramas. Uma representação imaginativa em relação ao seu objeto correspondente. O território. O mundo é o fato, e o mapa, apenas corresponde à realidade e aos objetos que o formam. Trata-se portanto de uma interpretação, uma análise esquemática.

- *Afetivo versus efetivo.*
- *Traçamos o mundo todo.*
- *Aqui passa o Equador.*
- *Cadê?*

Por outro lado tendo o próprio mapa como uma substância do mundo, percebemos sua influência entre as categorizações e as determinações espaciais que se refletem fenomenologicamente na relações sociais. Por isso a importância de se pensar novas cartografias e ocupações espaciais, novas rotas e rumos. Mesmo que momentaneamente. Ou mesmo ignorar todo mapeamento e simplesmente planar por ai. A cartografia da cidade é o mapa do labirinto urbano sem saída. Um labirinto móvel com uma lista descritiva de lugares a se seguir. Qual escolhes?

“Os novos poderes tendem a um complexo de atividades humanas que se situa além da utilidade: os tempos disponíveis, os jogos superiores. Contrariamente ao que pensam os funcionalistas, a cultura se encontra lá aonde termina o útil”.
(JACQUES, Constant in: *Le Internationale Situationiste*, 1959 p. 110)

Esses temas abordados aqui, tornam-se centrais no final da década de 60 com movimento Internacional Situacionista. Questões sobre o espaço e territorialidade urbana, mapas e percursos, surgem como uma dimensão poética que propõe práticas de intervenções no espaço da cidade como fonte de crítica à vida cotidiana. Instaurando assim, um conceito renovado de urbanismo que ia de encontro ao modelo modernista funcional. Junto com Guy Debord, que acreditava ser possível redefinir o ambiente da cidade, através da deriva³⁴, o grupo via a ação de interação com o espaço da cidade, transformado e vivenciado, como seu elemento central de atuação. Ao pensar em ultrapassar as formas vigentes de arte, cultura, política e organização urbana, os Situacionistas criaram atividades e principalmente jogos, para combater o que, segundo eles,

³⁴ *Depois do Dadá e da deambulação surrealista cunha-se um novo termo: A Deriva, uma atividade lúdica e coletiva que não apenas visa definir zonas inconscientes da cidade, mas que – apoiando-se no conceito de psicogeografia – pretende investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo A deriva é a construção e a experimentação de novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa. (CARERI, Walkscapes, 2016, p.85).*

seria a pior característica do mundo do espetáculo, a alienação social, tendo o espaço urbano como um importante palco na espetacularização da sociedade.

Como nos diz Careri (2016), “com a revisão situacionista, a cidade inconsciente e onírica do surrealismo, é substituída pela cidade lúdica e espontânea”. Aqui a errância despropositada e automática dos surrealistas é trocada pelo jogo. Um conceito que baseia-se muito na ideia de *Homo Ludens*. Por inventar novas regras, práticas, estratégias criativas e ações estéticas de mudança social, o grupo sugere uma resistência cultural à imposição capitalista contemporânea. Surge daí o conceito de “deriva psicogeográfica”, que consiste basicamente em mapear mentalmente os lugares em uma relação afetiva entre eles e o caminhante, e não mais em uma relação meramente utilitarista.

Os mapas sugeridos pelo grupo, o famoso *Naked City*, ou mesmo o livro ilustrado, “*Mémories*”, de Guy Debord e Asger Jorn, trazem uma cartografia diferente, onde desloca o conceito escala ou localidade precisa. Funcionam muito mais como um mapa para perder-se do que encontrar-se. Em *Naked City*, alguns monumentos de Paris foram colados de forma quase aleatória, as distâncias não remetem à escala real, mas sim à proximidade afetividade e a relação que se tem com determinado lugar. As setas vermelhas, algumas indo outras voltando, demonstram as possíveis trajetórias, idas, retornos e até escapatórias. Convicções e desistências. Indícios de rotas.

Mas nunca uma determinante, apenas opções e sugestões narrativas sobre quais caminhos, os andarilhos dispostos a jogar o jogo podem tomar. É o que Debord chamou de “guia psicogrográfico de Paris”, uma deriva urbana que remonta ao surrealismo e ao Dadá, vinculada aos conceitos de exploração inconsciente, memória e imaginário. Trata-se portanto de uma experiência não apenas sobre “o que” vemos e vivemos, mas também “como” vemos e vivemos a cidade.

É portanto um questionamento metafórico sobre nossos espaços, rotas, rotinas, convenções e afetos. Através de cartografias alternativas, dessa liberdade poética relacionada ao espaço de convívio humano, que transformando o corpo do indivíduo em um elemento que finaliza o conceito de mapa, podemos a partir daí, desenvolver novas formas e possibilidades de “estar” no mundo. Criando tanto em uma relação diferenciada com o próprio

território como também, entre nós mesmos. Uma experiência ampliada que se desvincula da questão meramente funcional da cartografia. Uma autonomia da deriva.

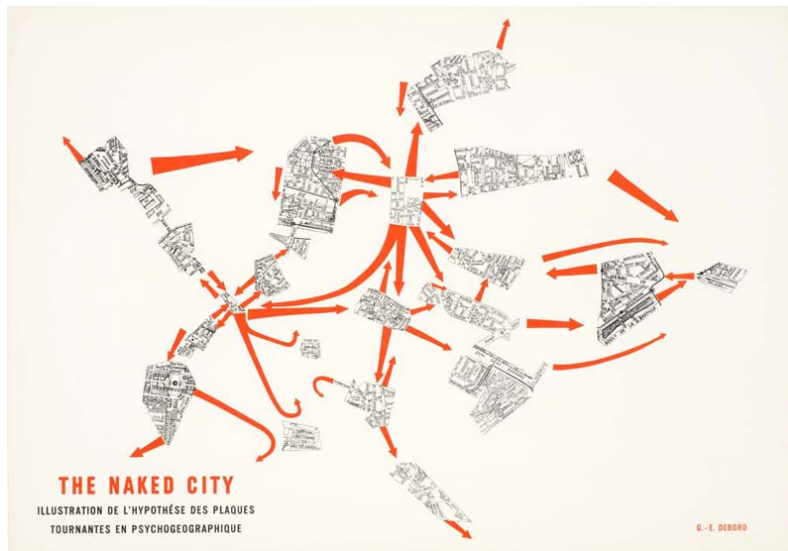


Fig. 26 Guy Debord, *Naked City*, 1952.

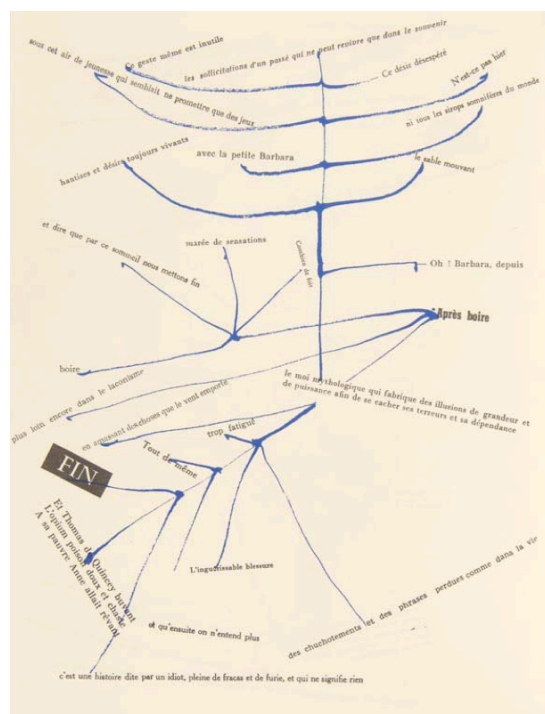
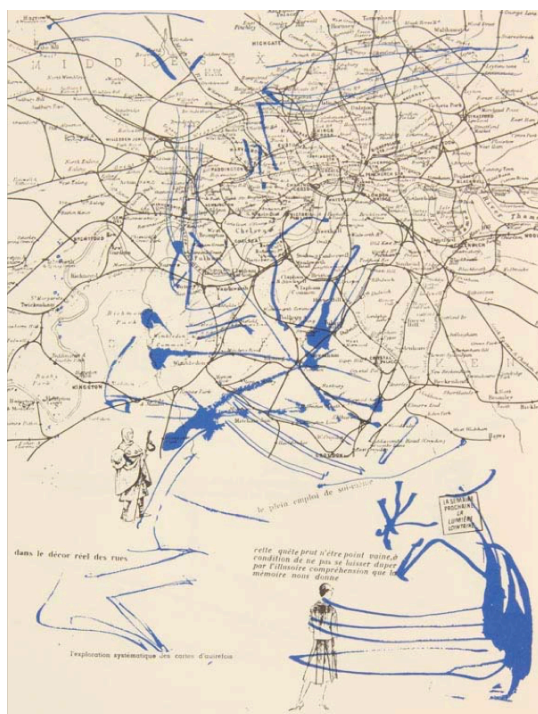


Fig. 27 Asger Jorn e Guy Debord, *Mémories*, Livro de artista, 1959.

Segunda Parte: A estética da ação
PRÁTICAS E PERCURSOS: MEU CORPO É O MEU PORTO
Processos artísticos

Interlúdio

*Metamorfoseando. Causa e efeito.
Linguagem. Matéria e registro. Do registro
Manifesto enunciativo da semelhança simbólica da tinta como sujeito.
Eu. Desconstruções lexicais, quase uma fuga.
Vou para rua.
Práticas heterogêneas?
Obra e lugar. Justaposto. Aconteceu.
Criptografia, marca e código. Um gesto. Outro eu.
Uma sincronia ou Confusão? Tudo simultaneamente em camadas e fragmentos.
Sobrepostos. Recomponho pedaços. É um jogo, um quebra cabeças.
Tempo e gesto, a estética da descontinuidade, historicidade do efêmero.
Fui e voltei. Assim me torno presente. Memória e ação.
Existência. Ato. Viver é quase um ritual.
O objeto me absorve, imersão. Fiquei gravado.
Entre tramas. Tramo interpretações.
Sou apenas mais um observador. O olhar como ato de pintar. Foto.
Minha presença gravada.
Rearticulação em grafismos imediatos.
Coloco-me evocando o discurso do instante.
Cidade situacionista. Reviso.
Em meu inventário urbano, realoco-me entre o registro e a forma.
Me transporto. Passei.
As vezes perco-me. Em mim mesmo.
Mas a superfície me diz: Tu estás aqui. Fiquei. De novo.
Território do ser e do estar. Quem fui? Quem sou? Estou.
A cidade como enciclopédia. Palco. Paisagem. Motivo.
Desconstrução imagética do império do visível.
Imposto. Paisagismo urbano ou funcionamento social?
Sou um antropólogo do espetáculo urbano.
Itinerário do ambulante, os erros do artista errante.
O que houve não sei. Sei que desviei.
Em um espaço metafórico rearticulado,
Aqui estou eu. Sendo tinta.*

A poética do instante: *Da anatomia pictórica e da performance*

4.1 Da performance

A linguagem performática sempre teve um lastro controverso no campo das artes visuais. Por sua difícil categorização, questionamentos sobre o entendimento e enquadramento de sua linguagem continuam em voga até hoje. Questões que vão desde a maneira de como a performance interfere nas relações interpessoais, culturais e sociais até o seu posicionamento estético enquanto ação artística de fato.



Fig. 28 Yves Klein, *Saut Dans Le Vide*, 1960.

Yves Klein foi um dos primeiros a pensar a performance como um elemento conceitual composto por ações estéticas efêmeras. Pensava em uma forma híbrida, uma expressão artística repleta de pujança e vitalidade que

irrevogavelmente diluí-se com a vida. Tais atuações, à época, muitas vezes trabalhavam juntamente como a fotomontagem, fato que nos confirma que desde sua gênese modernista, tanto a fotografia quanto o vídeo, seja de forma documental ou como discurso artístico em si próprio, sempre tiveram uma forte relação com a performance.

Essa dinâmica de combinações, algo que remete aos antigos cubistas, persiste até no final dos anos 1960, onde levaria os artistas da *Pop Art* a desenvolverem peças ambientais que detinham uma dimensão totalmente transitiva entre o espaço da arte o artista e o observador. Um diálogo, um olhar corporal que sugeria uma imersão sensitiva completa. Aqui as artes visuais já não satisfaziam-se mais apenas com a visão, mas queriam todos os sentidos em sinestesia.



Fig. 29 Ant-farm, *Media Burn*, happening, 1975.

Tais procedimentos previram o que viria a ser a arte performática que emergiria dos anos 1970. Uma abordagem artística questionadora, que gira em torno de conceitos que derivam desde a ideia de movimento e velocidade futurista, até a anti-arte, os *happenings*, os situacionistas, Fluxus, arte instalação e a arte conceitual. Ou seja, por um lado uma antítese as formas de arte ortodoxa e normas culturais, por outro uma fusão completa entre todas as disciplinas artísticas e a própria vida.

Uma experiência fugaz e singular tanto para o performer quanto para o público. Um evento que não poderia ser repetido, capturado ou comprado. Um desempenho que tende a não ser totalmente roteirizado ou cuidadosamente orquestrado, mas sim uma busca por uma espontaneidade instantânea e de certa maneira aleatória.

A performance é uma apresentação onde o artista pode estar presente ou ausente. Essa dimensão entre o ser e o estar, causa uma estranheza temporal principalmente quando se trata de performances captadas e posteriormente mostradas em fotos ou vídeos. Ou seja, é uma prática ampla e multidisciplinar envolve elementos básicos como tempo, espaço e o corpo. Uma atuação da presença do artista no espaço e a sua relação com o público, ou com o próprio lugar. Corpo como objeto de comunicação.

4.2 Do processo artístico ao objeto-corpo

O homem é um animal simbólico e a sua atividade corporal finaliza-o enquanto imagem. A “corpificação” particular do artista crítico. O ser humano e sua conceitualização se dá de modo inseparável entre seu corpo e a ação do mesmo. É neste território corpóreo e retórico, em última análise, que reside o poder criativo da arte. No ser. Portanto, é o que coloca o processo da pintura e da performance tão intimamente ligados ao meu trabalho. O quadro do pintor sem corpo não existe. Uma ideia não escrita perde-se ao vento. O corpo é o que transforma o acontecimento em imagem, o que liga inexoravelmente o sujeito ao seu ambiente social. É justamente meu corpo que percebe a existência do outro, o corpo é ao mesmo tempo percepção e expressão.

A ideia artística de desfoque entre arte e vida, ou sua própria mistura e simbiose, como vimos, não é um fenômeno novo. Tal elemento tem suas raízes nos primitivos rituais, além de ter uma ligação simbólica que remete às antigas práticas teatrais gregas.

Após as artimanhas radicais dadaísta, um dos mais célebres e articulados escritos sobre o assunto, já em meados do século XX, surge com os ensaios teóricos de Allan Kaprow (1966). O artista ficou famoso como um dos primeiros a pensar a arte da performance no final dos anos 50, sendo por muitos considerado o progenitor do que veio a ser conhecido como *Happenings*.



Fig. 30 Janine Antoni, *Loving care*, performance, 1993.

Kaprow acreditava que a história da arte e da estética encontra-se toda em prateleiras. Categorizações que geram contingências. O pluralismo de valores e a indefinição total dos limites e das fronteiras que dividem as artes, tornou a própria vida uma experiência estética. Uma peça teatral sem fim. Somos uma performance ambulante. Ele procurava uma aproximação ao mundo real. Uma arte não orientada para espectadores passivos, mas sim destinadas à participação do indivíduo na vida cotidiana enquanto uma forma criativa de vivência em comunidade.

Posteriormente a norte-americana Rosalind Krauss, com o conceito de campo expandido³⁵, tentava definir os novos tipos de métodos e abordagens na arte contemporânea. Partindo de uma análise acerca da escultura, ela defende que o difícil enquadramento atual do termo, tinha se tornando cada vez mais amplo, aberto e indefinidamente maleável. É um ponto de vista que nos mostra exatamente a crise da atitude modernista pautada no desejo de ruptura e negação das escolas e movimentos anteriores como proposta nova.

Krauss vê as abordagens práticas das artes pós-modernas baseadas em outros tipos de estratégias. Após os anos 70, a questão da arte já não se tratava mais de jogar com oposições e negações, mas de produzir composições complexas de linguagens, combinações de técnicas e referências. Era o que Yves Klein andava a procura já na década de 50 e por tal motivo, a partir daí, as

³⁵ *Sculpture in the Expanded Field*, Revista October, 1979.

práticas artísticas deixaram de definirem-se pela delimitação de seu meio expressivo, mas sim pela simbiose entre diversas metodologias, meios e técnicas.

- *Toda ruptura tende a se tornar convenção.*
- *Arte conceptual é para que não sabe desenhar...*
- *Por uma arte além do ofício.*



Fig. 31 Vito Acconci, *Trademarks*, documentação da atividade, 1970.

O debate artístico dessa forma, atualmente, tende trabalhar entre, apropriações, mutualidades metodológicas, práticas interdisciplinaridades e jogos linguísticos. Para tanto, busca-se uma simbiose entre os mais diferentes materiais, recursos e referências. O artista contemporâneo, segundo Krauss, mobiliza e transita por vários suportes e linguagens. Promovem procedimentos questionadores que caracterizariam uma sensibilidade alternativa fundamentalmente distinta da moderna. Uma arte auto-referente, que muitas vezes referencia a própria vida social e que trata dos limites do nosso sistema de representação.

Para tanto, inclui-se um processo de elaboração filosófica como elemento da própria poesia estética. Na medida em que as fronteiras engendram-se e gêneros, linguagens e áreas de conhecimento se flexionam, abre-se espaços e misturam-se outros tipos de relações com o sensível em um processo de articulação do pensamento e da ação artística.

O processo artístico, sempre tende a ser uma resultante entre uma experiência física e mental. Entretanto, quando falamos especificamente em pintura, essa atividade corpórea e performática do artista no que tange o seu próprio fazer, sempre esteve totalmente diluída entre camadas, veladuras e rigor técnico guardado a sete chaves. O ato escondido.

Seria uma primazia pelo objeto? Virtuosismo e acabamento enquanto qualidade estética? Forma que sobrepõem o conceito? A fotografia foi uma revolução fundamental para pintura. Uma libertação. E uma aliada da performance. A performatividade na pintura era expressa de uma outra maneira. Basicamente na composição, da renascença à teatralidade barroquista, o gesto da pintura sempre esteve escondido por detrás da própria ideia de representação e de mimese. Qual a ilusão perfeita da realidade?

A performatividade se dava na narrativa da imagem, transparecer materialidade ou o movimento corporal do próprio pintor como força estética era absolutamente renegado pela retórica pictórica.

A questão por trás da razão do corpo do artista ser velado ou reprimido em grande parte do modernismo é pelo menos em parte, explicado pelas ideias estéticas dominantes à época. Mas de Velasquez à *action painting*, a pintura se tornaria a expressividade da própria tinta enquanto autorrepresentação. E o corpo do próprio artista, que anteriormente tinha que ser escondido e confinado por trás de seu perfeccionismo técnico, após nos anos 50, transforma-se em obra, emergido forma cada vez mais diretamente.



Fig. 32 Hudinilson Jr. *Série: Exercício de me ver*, reprografia, São Paulo, 1980.

Isso se estabeleceria como ponto crucial e uma ruptura definitiva ao modelos figurativos de representação. Em uma fragmentação representativa do próprio corpo, o artista coloca-se como um ponto importante da reflexão sobre arte contemporânea e sobre si próprio. Essa abordagem nos trás uma percepção bipartida. Por um lado a exposição do ato artístico que questione seu lugar de discurso, do outro, uma retórica do espaço corporal enquanto potencia estética. Duas abordagens que aparecem nas mais varias das dimensões proporcionando o próprio artista interagir como obra. Um paradoxo, um corpo-objeto que não aceita tal estatuto.

4.3 A pintura e a lógica da presença

“A partir dos anos cinquenta a atuação do artista plástico começou a se inscrever na obra pictórica fazendo com que os processos de criação fossem registrados na superfície da tela. Esta tendência de se valorizar o momento da criação era o prenúncio de uma mutação na arte contemporânea”. (COHEN, 2002, p.15)

No que tange a pintura de ação, tal pensamento propôs um discurso extremamente forte, uma pintura de referencia fragmentada ao corpo e a ela própria. Uma abordagem que nos faz dançar entre a caligrafia oriental, e a arte processual, onde cada gesto possui um poder metafórico importante e o sujeito torna-se um objeto visualizável, o que provoca uma percepção de movimento e cria uma dinâmica temporal que se sobrepõe em camadas, mesmo que o artista não se encontre em performance.

A composição torna-se performance congelada. O impulso pictórico aparece em vestígios de presença. Aqui o corpo, pode ser um meio ou uma ferramenta. Uma tela ou um pincel. A consciência corpórea enquanto território discursivo detém uma abordagem importantíssima e um ponto de questionamento enquanto resistência simbólica ligado aos problemas da subjetividade humana e de sua socialidade.



Fig. 33 Kazuo Shiraga, *Pintando em Gutai Art Exhibition, Ohara Kaikan, Tokyo, 1956.*

São camadas temporais. Sobrepondo-se em andares a todo instante, é a pintura que se movimenta. Mesmo estática, gera inquietude. O verso da informação já digerida. Brusca. Aqui o pintor parece-se mais como um ator. Não uma tela, mas um teatro, um filme.

A contemplação torna-se diferente, o tempo passa, para e volta. Aqui o tempo sobe e desce. Sobrepõem-se. O corpo converte-se em transformação e dispositivo de passagem, o palco é a vida. A visibilidade processual cria uma experiência de relato. Imagem enquanto testemunha. A pintura que lá se encontra, fixada e fragmentada, demonstra uma imagem que não pode ser pensada fora da dimensão dos atos que a constituem.

Nessa retórica existencialista, o movimento se torna paisagem. Partes da composição se recompõem entre gestos, caminhadas e olhares. Marcas da fisionomia dos movimentos. Corpo como representação e a vida como referência, aqui permutação é a palavra chave. O processo portanto é desnudado, não esconde-se o procedimento. Pintura nua. Veja como faço. Mostra-se a fisiologia da tinta enquanto representação da passagem do sujeito. Meu ser. Imagem que somos, minha maneira de pensar interfere em minha maneira de agir. Pintura abstrata enquanto autorretrato psicológico. Quem sou eu? Quem me determina? Quão livre sou eu? Aonde estou? O mundo contemporâneo lida com a pluralidade dessas questões de forma absolutamente esquizofrênica. Em meio a tanta diversidade, qual a sua identidade social? Seu caminho e sua demarcação? A expressão do ser no mundo, o ato e o corpo são íntimos. Sua relação é total e sua interação intrínseca. Escritas improvisadas criam sinais gráficos ao longo da superfície da tela, onde a sugestão de uma violência muscular-corporal se torna opticamente mais atuante. Preocupa-se mais um expressar sentimentos do que ilustra-los.

O gestualismo provoca e entrega uma pintura mais aberta a interpretações, o objeto não é o foco principal, o produto final artístico aqui proposto, dialoga entre processo pelo qual se estabelece a imagem da pintura e a obra em si que abrange outros aspectos além da tinta e da superfície. A pintura na tela ou no muro é a fixação da própria performance enquanto ação pictórica. Ou seja trato tanto a pintura quanto a fotografia ou o vídeo como uma documentação de mim mesmo, podendo trabalhar juntas compondo-se ou separadas.

Buscar alternativas estéticas que propõem mudanças que nos livre de alguns reflexos cognitivos. Uma fuga criativa. É também transformar comportamentos em metáforas. O poeta e o diário do cotidiano. Os gestos

metafóricos é que moldam o processo. Somos poemas corporais. Relação entre o corpo, espaço e tempo. Sobrepondo em camadas elementos adjacentes. Causa e efeito. Confusão, sedução e desagrado. Uma nova narrativa da performatividade pictórica. O corpo do artista torna-se gestual. O corpo expressivo, a pintura tipicamente motora.

Nesta trama de paradoxos, neste mundo transtornado, nada mais espanta. Tudo é absorvido. Do corpo-tela da tatuagem, ao corpo da Byoncé que dança nas telas da TV. Uma adoção em larga escala da cultura consumista é vivenciada de forma cada vez mais alienada nos dias de hoje. E nosso corpo torna-se objeto vendável. Então manter o próprio corpóreo como última fronteira retórica, se mostra como um ato necessário, uma auto-proteção contemporânea. O anti-objeto. Fugindo da exigência mercadológica que os indivíduos submetem seus corpos, onde seres funcionais e corpos eficientemente, dominados pelos mais diversos imperativos obsessivos consumistas, vendem-se sem ao menos perceber.



Fig. 34 Robert Motherwell, *África*, serigrafia sobre papel, 1970.

Demonstrar essa importância também é relevante. Passear por descaminhos que levem o próprio corpo a buscar um novo diálogo com ele mesmo e o espaço que se vive, pode funcionar como um fenômeno de significado e uma experiência renovadora para sociedade. Ou seja, desvelar desfamiliarizações simbólicas que representem uma autorreflexão entre o corpo e o espaço social que este ocupa.

5

Pixação e arte contemporânea: Identidade e motivações

“A cidade, o urbano, é um espaço neutralizado, homogeneizado, o espaço da indiferença e, ao tempo, é o espaço da segregação crescente de guetos urbanos, da rejeição de bairros, de raças, de certas faixas de idade: o espaço fragmentado dos signos distintivos. Cada prática, cada instante da vida cotidiana está afetado por múltiplos códigos num espaço tempo determinado.”(BAUDRILLARD, 1976, p. 36)

5.1 A fábula do marginal

Como já vimos, as cidades surgiram a partir de determinadas necessidades sociais dos seres humanos. A sua construção se deu paralelamente ao seu desenvolvimento estético e arquitectónico no sentido de estabelecer unidades, diretrizes, controle, planeamento e funcionalidades para cada parte do sistema da cidade. É como saber aonde trabalhar, comer ou se divertir por exemplo. É um fenômeno em constante construção e até em certo ponto, incontrolável.

Esse descontrolo é fortemente percebido no caos urbano da megalópole contemporânea. Como analisar uma distorção tão agressiva como a pixação neste território? Ou ela é apenas um componente visual/simbólico e psicológico resultante de um processo traumático e violento? O indivíduo reduzido à consumidor, escancarando a dicotomia entre a miséria e o esplendor.

Neste cenário a pixação surge como hipótese experimental de uma atividade estética questionadora. Um acontecimento. Um fenômeno que se vincula ao lugar do sujeito na cidade. Ao existir. Ao ser. É ato, marca, gesto e pintura. Mas

também é caligrafia, performance e ativismo. É uma retomada estético-política, mesmo que inconsciente, do discurso urbano. Uma revolução comportamental.

— *No degrau mais alto, saiu do anonimato.*

— *O que a babilônia tem a oferecer?*

— *A antítese do pixador seria o pintor ocioso do quadro vazio.*

A primeira vista assusta, uma forma de terrorismo poético. Ao observarmos os desdobramentos da prática do pixo³⁶ no contexto sociocultural contemporâneo brasileiro, sentimos uma imediata sensação de desconforto. A antítese do belo, o questionamento e o protesto são imperativos e gritantes aqui.

A prática corteja a anti-arte dadaísta e dialoga com os limites da performatividade da pintura de ação. Aqui, neste trabalho a análise vai além da estética e da estrutura formal, recai principalmente, a cerca dos gestos metafóricos, da intervenção performática e do impulso espontâneo e efêmero do acontecimento urbano. O recorte temático se dá acerca do ato performativo, da marca, do registro e da subversão simbólica provocada por tal prática no espaço da cidade.

Em primeiro lugar, temos que ter em mente que não se trata de um processo pacífico enquanto interferência espacial. A provocação é um ponto evidente nesse tipo de ação. A apropriação do espaço público se dá através da marca da tinta. Porém, mesmo partindo de suas limitações técnicas, a pixação não pode ser definida unicamente como prática pictórica. Mesmo que o seu predomínio se dê através da relação pigmento-superfície, não é aceitável chamá-la apenas de desenho, pintura ou escrita, mas estudá-la como um tipo de intervenção que sugere ação e efemeridade.

³⁶ *A nomenclatura refere-se ao movimento de intervenção urbana e protesto que ocorre no Brasil. Pode ser escrita como pichação ou pixação, aqui grafado com "x", pois os próprios pixadores escrevem dessa forma. É uma prática constituída basicamente por jovens da periferia brasileira, algo próximo com o que ocorreu no Brooklin na década de 70 nos guetos dos Estados Unidos com o início do graffiti. São inscrições repetitivas, bastante simplificadas e de execução rápida, basicamente símbolos ou caracteres, uma sugestão à estética das runas. É usada normalmente em apenas uma cor, especialmente o preto. Definida no código penal brasileiro como crime, a pixação é diferenciada do graffiti no Brasil. Independente da legalidade ou ilegalidade da ação, a simples estética do pixo já é vista com maus olhos. Não é muito bem entendida como arte, embora já existam casos de pixadores brasileiros que foram convidados para algumas bienais internacionais, tanto no Brasil, como na Europa, mas o assunto ainda é tratado com muita polêmica. Fora do Brasil não existe essa distinção meramente estética, o debate gira apenas entre graffiti legal e ilegal.*



Fig. 35 *Invasão de pixadores na Bienal Internacional de São Paulo, 2008.*

Aqui o anônimo, o desconhecido e o excluído, tem os seus rastros gravados na cidade. Competindo lado a lado com todo tipo de propaganda, o pixador fixa sua imagem, seu movimento e sua passagem. Índices de existência. A revolta da identidade, a própria assinatura se torna obra. Entretanto tais marcas não operam como *outdoors*, pelo contrário, a pixação impõem-se contra os códigos e sinais da cidade consumista. Subverte a lógica publicitária e a noção de belo e sublime das construções arquitectónicas. Torna-se monumental ao se equiparar à escala da própria cidade em uma apropriação do feio e do rudimentar, como instrumento de questionamento.

É um grito silencioso da periferia, uma desconstrução da homogeneidade da linguagem urbanística. Um evento de percepção direta, sem filtros, nua, crua e as vezes dolorida para quem olha. Portanto, obriga o observador a sair de sua complacência, da sua zona de conforto. O'Doherty em seu livro *O cubo branco* nos fala sobre a dificuldade que temos em lidar com o lugar que estamos inseridos e todas em todas as suas contradições, "o espaço que ocupamos é uma das forças mais essenciais e menos compreendidas do modernismo. O espaço moderno redefine a condição do observador, mexe com sua autoimagem." (O'DOHERTY, 2007, p.36).

É por este caminho que desde Velazques, à ideia de colocar o observador como um ator participativo, que finaliza a concepção da obra como em um diálogo, desenvolve-se ao seu limite ao longo da modernidade. Segundo o pensamento de Tassinari (2000), quando refletimos sobre o espaço, em arte,

devemos perceber o momento do contemporâneo como um desdobramento do próprio espaço moderno, uma continuação e não uma ruptura. É por isso que considero o fenômeno da pixação entre as atitudes estéticas mais vanguardistas da contemporaneidade. Isso porque se vincula as questões já abordadas mas não ultrapassadas da arte moderna. Ou seja, ainda provoca diversas reações que estão no limite entre o que é arte e o que não é arte, num discurso de sobrevida dadaísta e da anti-arte.

5.2 Pixação e arte de guerrilha

É uma ação que não se destaca do mundo comunitário, mas interage completamente com espaço urbano e tangencia a sociedade ao interagir como obra. É neste cenário que o espectador deixa de lado qualquer traço de passividade e participa do diálogo entre espaço e experiência estética do pixo. Dentro de um viés intersubjetivo no qual o cidadão é uma das partes fundamentais dessa relação simbólica. Aproximando-se muito da arte de guerrilha latino-americana na época das ditaduras militares, possui uma dimensão discursiva que caminha proximamente a algumas obras como de Cildo Meirelles e Arthur Barrio.

Primeiramente em todos os casos, são ações que surgem do anonimato. Uma analogia entre largar uma assinatura no muro, uma trouxa ensanguentada nas ruas de Belo Horizonte, ou um texto impresso “errado” em uma garrafa de refrigerante.

Essas inserções urbanas que a pixação provoca, tem uma relação inversa mas similar à proposta do Cildo no projeto *Coca-Cola*. Em 1970, o artista subvertia ou inseria mensagens de alto teor crítico-ideológico nos mais variados objetos ordinários da sociedade, entre serigrafias em garrafas de refrigerante à carimbos em notas de dinheiro. Depois, já com essas novas mensagens, os recolocava em circulação para que fossem naturalmente repassados dentro da própria sistemática do mercado de consumo. Quase um *hacker* analógico. Como o próprio Cildo Meireles disse em relato:

“Inserções em Circuitos Ideológicos se concentrava em isolar e definir o conceito de circuito, valendo-se de um sistema preexistente de circulação. Nesse sentido, as frases nas garrafas de Coca-Cola e nas cédulas funcionavam como uma espécie de graffiti móvel”. (MEIRELES, 2000, p.8)



Fig. 36 Cildo Meireles, *Projeto Coca-Cola*, 1970.

Um ponto que aproxima a pixação ao trabalho de Cildo, é o sistema de circulação. Por um lado o pixador apropria-se da própria cidade como um circuito ideológico, em uma intervenção estética imprevista, eles assim como Cildo, deixam à mercê da recepção e do fluxo dos próprios cidadãos, suas mensagens inusitadas e críticas ao discurso dominante. Qual é o lugar de uma obra de arte? Cidade como circuito ideológico.

Em ambos os casos a primeira reação é estranhamento, o que estas mensagens querem dizer e de onde vieram? É também algo semelhante ao o que acontecia aos metros de Nova York no final dos anos 70, quando percorriam todo o circuito da cidade totalmente pintados e preenchidos por *graffitis* e *tags*.

Um outro aspecto de semelhança é que além de não condizerem morfológicamente com o texto institucional, possuem uma forte dialética entre o aparecer e o desaparecer. Para Cildo, a medida em que a garrafa esvazia-se

progressivamente do veneno escuro, a declaração impressa em letras brancas, torna-se cada vez mais invisível. Para apenas reaparecer quando a garrafa é recarregada para recirculação. Para os pixadores é a invisibilidade do cidadão periférico perante as forças do estado e seu ressurgimento nos muros. Um grito silencioso entre as marcas e letras deixadas pela cidade. É o diálogo entre a assinatura que se apaga com o tempo ou pela tinta branca da prefeitura e o novo espaço de inserção que surge exatamente dali.

De um lado desmascara-se a higienização simbólica que existe no espaço público e a segregação periférica brasileira. Do outro, descortina-se a colonização cultural e o consumismo cego contemporâneo. Os dois casos tratam-se de uma ocupação discursiva e política. Uma retomada, uma invasão territorial, uma crítica à conceptualização unificada sugerida pelo tecido urbano ou pelos próprios objetos de consumo.

Afinal, toda anúncio precisa de um espaço para ser proferida. Qual espaço é esse? E como conquistá-lo? Tanto para Cildo quando para os pixadores o lugar de fala do sujeito é requisitado, é uma escapatória. É o uso da linguagem artística como ferramenta de contestação aos modos de leitura dos circuitos da cidade e sua organização.

No que tange o trabalho de Arthur Barrio³⁷ primeiramente as duas situações sugerem agressividade, além de atuam no cenário urbano de maneira rápida. Quase como soldados, utilizam-se da cidade como trincheira, receptáculo e terreno da ação artística. A efemeridade sugerida se estabelece centrada na ação, no ato. O desapareço pelo belo é outro ponto congruente, de um lado retalhos amarrados a um barbante, e tinta vermelha a simular sangue.

Do outro, traços sujos, como um vômitos em tinta. Um aborto pictórico. Dois aspectos emporcalhados e uma conexão com o mundo violento, repressivo e subdesenvolvido latino americano. Barrio dizia que o seu trabalho não era para ser recuperado, mas literalmente largado a mercê da cidade. Abandonado.

³⁷ Artur Barrio é um artista Português, nascido no Porto, que vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. Grande parte de seu trabalho consiste em peças grotescas de instalação que criam interação com o público.



Fig. 37 Arthur Barrio, *Objetos Trouxa na situação T/T1*, Belo Horizonte, 1970.

Assim como na pixação, o aspecto não patrimonial da experiência estética tem uma dimensão legitimamente fenomenológica de acontecimento. Por isso a importância do registro (fotográfico, vídeo) para ambos os casos. Através destes gatilhos e distorções, surgem questionamentos enquanto a regularidade estrutural da gramática da cidade e sobre a própria vida que nela se leva.

Para além disso, não podemos observar tais fenômenos como uma simples degeneração da cidade, uma violência estética sem sentido, ou ato de vandalismo, mas antes como um acontecimento trajado de mensagem política, um desvio retórico e agressivo na simbologia urbana. Tais gesticulações criam essa sensação anárquica na metrópole contemporânea. Aqui é forte a dimensão da presença individual e do requerimento espaço-territorial, principalmente no que se refere ao muro. À superfície. Relação de amor e ódio entre os artistas. Principalmente os pintores. O suporte. Tal elemento já foi cortado, queimado, rasgado, dobrado, costurado, invertido. Aqui os pixadores literalmente, escalam e penduram-se como trapezistas enquanto pintam.

Esse fenômeno tipicamente brasileiro, sugere de uma revolução simbólica comportamental do próprio sujeito, uma busca pela afirmação da existência individual do cidadão periférico, um desvio que se destaque da textura homogênea contemporânea. Que chame atenção! Posso dizer que tal ação se coloca como um acontecimento estético potente de vanguarda, na medida que essa espontaneidade artística ainda não é categorizada institucionalmente. Quando uma arte recebe o sufixo “ismo”, no meu modo de ver, pode saber que seu tempo como experiência já passou. Ela deixa de ser o

que é em sua essência. Apenas um fenômeno, um acontecimento pragmático da vida. Ela é adaptada.

Mas por outro lado, com essa adaptação, cria-se também uma dimensão importante enquanto leitura histórica. Colocar a pixação dentro de museus e galerias, como hoje já vem acontecendo, não deslegitima o movimento enquanto simples experiência ou ato político, mas o coloca dentro de uma fronteira importante. Forma-se um ponto de referencia para o entendimento de determinado tempo histórico em determinado ponto geográfico, em certa realidade social. Daqui 100 anos, talvez quando a pixação enquanto “Arte” no museu já for efetivamente lida como obra, ali já não será o pixo em si, mas apenas um cochicho, uma memória distante, mas não menos importante, do que ocorria nas madrugadas a dentro do labirinto das grandes cidades do Brasil.

Enquanto isso, a pixação impõe o seu “eu” através do rastro, da letra e da tinta, que diluída na multidão, tenta emergir para além desse corpo social massificado e consumista. Apesar de toda sua selvageria e experimentalismo, as raízes da pixação derivam da milenar pintura. Ou seja, ela ainda necessita de uma superfície de suporte para existir. Aproximando-se assim, de uma linguagem “performativa-pictorial-caligráfica”.

— *Um grito quando dado não se volta atrás.*

— *E opinião pública não é opinião publicada? A boa fé da guilhotina é o pescoço.*

— *O brasil é o asilo da ignorância.*

5.3 Pixo e performance

É por conta destes e de outros elementos estranhos à política urbanística, que Argan (1992) fala sobre a constante instabilidade da cidade. Por um lado a urbanização planejada, desenhada e o espaço geométrico mensurável e controlável. Do outro insegurança, instabilidade e anonimato. As grandes metrópoles, são um caldeirão de experiências multissensoriais, simultâneas e diluídas em um processo contínuo de desmonte e construção da realidade da cidade.

Desde do embrionário dadaísmo de 1920 até a sua chegada com mais força durante a década de 50, a noção de separação entre a arte e a vida vinha sendo rejeitada pelos artistas. Considerando a vida a própria arte, ou vice-versa, e o corpo como matriz do acontecimento estético. Assim surgiram nossos happenings, performances, *bodyarts*.

Nesse sentido, se falarmos especificamente da relação entre ação e ato pictórico, podemos comparar com o que ocorreu após Hans Namuth publicar as fotos de Jackson Pollock *in action* em seu estúdio nos Estados Unidos. Através do registro fotográfico, a técnica do artista veio ao conhecimento público e então sua pintura, totalmente destituída de cavalete, é vista como uma revolução da técnica. Primeiro o pincel não encosta na superfície, apenas paira sobre o ar. O segundo ponto é o aspecto de índice, uma pintura que indica e sugere movimentação, um evento performativo como processo pictórico.



Fig. 38 Hans Namuth, *Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio*, 1950.

Tendo isso em mente, a questão existencialista no caso de Pollock, assim como na pixação, promove uma forte inspiração no que tange o ponto de encontro entre ação, objeto e o ato de estar presente fixado pelos gestos no suporte. O objeto de Pollock era a sua tela estendida no chão, em uma dialética irônica entre o horizontal e vertical, mudou o ponto de vista do pintor. Sobrevoava. Michelangelo pinta o teto. Pollock cospe no chão.

Pixador escala parede. Ao caminhar ao redor da tela, coloca-se como quem observa uma escultura, gira em 360 graus. O movimento de sua pintura difere-se totalmente da produção mural ou de cavalete. A pintura vai além do pulso, do cotovelo ou até mesmo dos ombros, mas ela é pintada também com o andar.

O suporte absorvia os movimentos de seu corpo no exato momento em que a tinta escorria e gotejava pelo seu pincel. É portanto não deixa de ser uma marca existencial, de presença e passagem. Mas é uma paixão platônica. Pollock é distante, a relação se dá sem toques. No caso contemporâneo dos pixadores, o amor é carnal. O cenário urbano é usado como objeto e a superfície é apropriada de uma maneira muito mais próxima ao corpo. Os pixadores abraçam a cidade. O muro, ou o prédio inteiro torna-se a extensão do espaço pictórico. Aqui as bordas da tela são as linhas da cidade. Entre edifícios e viadutos, os pixadores tornam a própria estrutura urbana o tema central da ação. Uma requisição espacial cidadina.

Pollock dançava compulsivamente em torno sua tela. Como se fosse uma peça teatral, relacionava-se com o palco em uma vista aérea. Uma ciranda pictórica caótica. Já os pixadores tem sua relação performática muito mais verticalizada. Escalam enormes edifícios como se estivessem praticando algum esporte radical ou rapel.

Entretanto, em ambos os casos, as marcas de tinta aparecem como registo do movimento, uma conversação entre a imagem produzida e o processo motor de se pintar pendurado. Podemos acrescentar, que se analisarmos a pixação como manifestação artística, podemos encara-la como um tipo de obra aberta, ou uma *anti-sitespecific*. No sentido em que expõe-se no ambiente público e cria um diálogo antropofágico entre as letras gestuais deixadas pelos pixadores e o traçado arquitetônico da cidade. *Anti-sitespecific* porque elas agem exatamente nas estruturas fixas da cidade, do que foi especificado para o lugar. Dialogam com o conceito básico da arquitetura. A fundação. Ou seja, a sua relação com o espaço se dá exatamente neste volume arquitectónico, ela é refém disto. Por tanto é conservadora nesse sentido, ainda é intimamente ligada à superfície, é pintura. Ainda assim as pessoas se amedrontam.

Preenchem e seguem os grids entre as linhas das construções. Das janelas e parapeitos, dos muros aos beirais. Como se o mínimo espaço em branco, causasse um doloroso incomodo à quem “pixa”. Lembram-me a estética de acumulação das obras do artística franco-americano Arman. *Objetos* idênticos mas diferentes, amontoados, encaixados, com o mínimo de espaço entre si. *Wall hunters*. Insere-se o corpo nessas pequenas frestas. É a porta entre-aberta. Anti-arte.



Fig. 39 Arman, *Artériosclérose, acumulação de garfos e colheres*, 1961.



Fig. 40 Fábio Vieira, *Foto rua, Centro de São Paulo*, 2016.

Poesia da “escória”. Revolta subterrânea. É o sujo e mal acabado como estética de protesto. A pixação traz consigo uma violência comunicativa que é arremessada aos nossos olhos de maneira muito inconvenientemente.

Proposital. Diria até mesmo vulgar. O que nos sugere portanto uma mensagem hostil, uma pseudo falta de conteúdo propositadamente indecifrável, mas nunca incomunicável. Uma criptografia em gestos caligráficos.

Como uma guerrilha urbana cuja ideia de “chocar o burguês”, apresenta-se através da sujeição simbólica do circuito urbano perante a enxurrada de assinaturas expostas. Um embate. Infiltra-se como um componente visual na cidade. Afinal, os pixadores apropriam-se de edifícios assim como Duchamp de seu mictório. Em um ato análogo, assinam seus nomes inventados, criam pseudônimos e heterônimos. Porém aqui, o júri de nossa galeria à céu aberto, se

depara dia a dia, com tal requerimento, tal retomada discursiva. O que é e o que não é arte? Incomoda não é? No palco da vida, o anti-discurso Dadá aparece aqui em forma de interjeição em novos e enormes *readymades*. Os muros e os prédios da cidade.

— *Novos?*

— *Duchamp, em 1917, declarou o Woolworth Building em Nova York como seu ready-made pessoal.*

— *Faltou assinar.*

Como falamos, pixação é pintura. Porém existe um espectro, uma sombra performativa que se movimenta por trás destes rastros. Uma intervenção que se dá no espaço sem pedir licença. A colocação do corpo no ambiente da cidade é fundamental para entendermos como se dá a prática. Escalar prédios pelo lado de fora é um ato comum. Uma modalidade, quanto mais alto e inacessível melhor. O índice da movimentação individual se torna presente através passagem do corpo pelo cenário arquitetônico. Como dito, cria-se esse jogo entre aparecer e desaparecer. Para isso, os pixadores utilizam-se dos mais variados métodos e ferramentas, desde cabos extensores para pintar em altos lugares e inacessíveis como cordas, até às famosas “escadinhas”.



Fig. 41 Maria Di Andrea Hagge, *fotografia Pixa*, 2015.

Documento efêmero do acontecimento. Seu registro se dá na marca. Percebemos o ato de transferência pictórica e performática do corpo para a cidade. A presença da ausência. Uma relação entre corpo e pintura que se apresenta entre os indícios deixados no espaço através do spray e dos rolinhos com tinta.

— *Atestado de existência.*

— *Nem me viu já sumi na neblina*

— *Uns assinam passaporte outros assinam prédios.*

— *Entrei pela fresta entreaberta dessa locação secreta.*

Pela difícil criptografia da palavra e pela aparente forma de desleixo, sujeira e despreço pelo belo, ao analisarmos essa manifestação, caímos em um jogo controverso e perigoso. O jogo do gosto e do juízo de valor. Da beleza como atitude ética absoluta e da legitimidade de determinada prática artística perante instituições. A pixação ultrapassa as barreiras da arte. É um acontecimento.

Como nos explica Argan, arte pode ser pensada como “a expressão de um impulso profundo e perene, congênito ao ser humano e portanto, impossível de se suprimir. Quando não é a vingança das forças genuínas da existência contra a repressão da civilização ou da cultura” (ARGAN, 1992, p16).

Pensando nessas palavras, percebemos tal prática quase como uma combustão espontânea de questionamento. Distanciando-se do neobarroquismo mural que se tornou o grafitti contemporâneo, já domesticado pelo mercado de arte e absorvido pela própria paisagem urbana, vejo a pixação como um evento, um episódio. Um fenômeno de ordem metabólica, como um vírus ou uma bactéria, quase uma patologia estético-social. Talvez não a doença, mas um sintoma. Em uma clara autofagia da iconografia da cidade.

Se o próprio viver pode ser considerado arte enquanto ato performativo e acontecimento social estético, deve haver tal distinção entre o que é ou o que não é arte? Ou isso serve apenas para demarcar territórios e criar distinções entre o que é esteticamente bom ou ruim perante a sociedade do consumo?

— *Prefiro uma arte que não se preocupe em ser boa, mas verdadeira.*

— *É como jogar xadrez com a morte.*

— *Arte são exemplos não definições.*

A prática do pixo, porém, permanece marginal e sua organicidade com o cenário urbano se desnuda na relação, corpo-ambiente de maneira visceral e agressiva. Voltando-se para conceitos questionadores como anarquia, anti-arte, performance e arte-vida, detém um posicionamento transgressor onde desafia a homogeneidade formal do espaço urbano. Usando-o, na verdade como suporte e palco para as cenas da vida real³⁸. Nesse sentido a pixação aproxima-se até à obras como do *performer* californiano Chris Burden³⁹, que levavam o conceito de arte vida ao extremo, com perigosíssimos jogos com a morte.

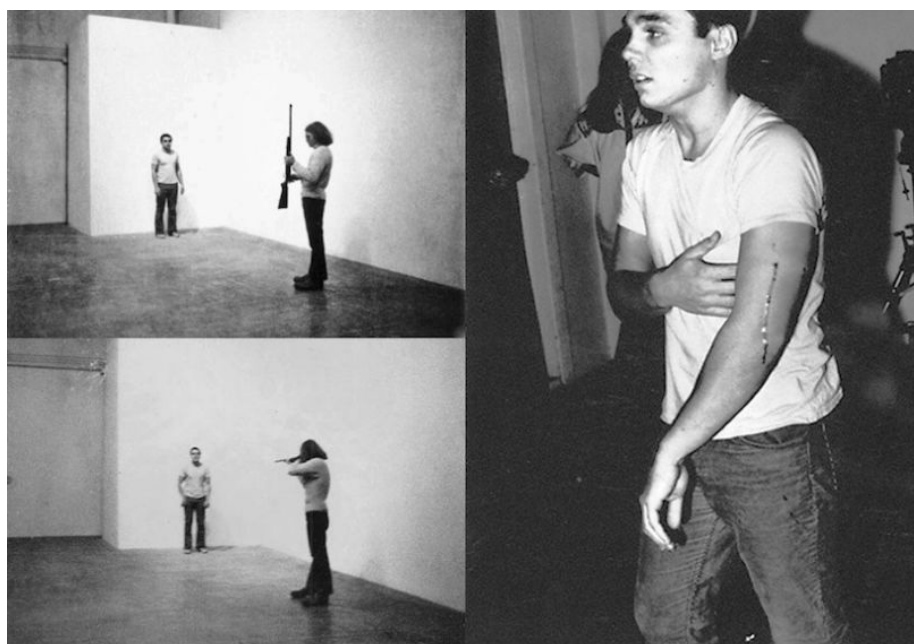


Fig. 42 Chris Burden, *Shoot*, performance, 1971.

³⁸ Muitos pixadores já morreram em plena ação, incluindo quedas e até mesmo sendo executados por policiais. A prática inclui um vício em adrenalina, registro territorial e apropriação. Vida e morte correndo lado a lado, a cidade como o objeto e indivíduo à deriva do caos cotidiano.

³⁹ Sua performance mais conhecida talvez seja a de 1971, *Shoot*. Em que foi baleado no braço esquerdo por um assistente, a uma distância de cerca de dezesseis metros por um rifle calibre 22.

A pixação é um sintoma, um reflexo da frustração e do anonimato das grandes metrópoles brasileiras. A resistência do pixo, embora seja forte sua presença periférica, é um fenômeno que não preserva privilégios de classe, mas apresenta-se como uma possibilidade alternativa à expansão de redes discursivas, onde “alguéns”, através de gritos pictóricos, jogam seus próprios corpos no mundo, em vestígios de presença e acontecimento.

6

Meu espaço retórico: *Uma imagem em discurso*

“As passagens são a arquitetura da cidade das imagens. Passagens entre pintura e fotografia: Pintores que utilizam recursos de instantâneo e fotógrafos que retomam técnicas do pictorialismo. Passagens entre pintura, fotografia e cinema. Passagens entre todas essas linguagens e o vídeo, lugar de composição de imagens. Passagens entre todas essas formas artísticas e a arquitetura, que se funde com o imaginário da cidade. Grande cruzamento que constitui a paisagem contemporânea”. (BRISSAC, 2003 p.233)

6.1 O artista errante

Antes de me pronunciar a respeito da questão específica do processo, primeiramente, gostaria de ilustrar o meu trabalho em três aspectos básicos que podem ser interligados ou subdivididos. Estes pontos podem ser pensados como pontos de partida ou sinapses e também podem facilitar na compreensão da presente pesquisa plástica.

O ponto primeiro e central é o aspecto da cidade e suas concepções simbólico-discursivas. Um palco onde todos somos atores e performers. A cidade como um território de passagem e trânsito, mas também de estabelecimento e troca. A cidade é território, possui demarcações e regras. Assim todos nós, diariamente fazemos a nossa coreografia de ir e vir em vias pré-determinadas, obedecendo os sinais que indicam os caminhos que devemos percorrer. Somos todos apenas ingredientes de uma paisagem onde o individual se confunde com o coletivo, afinal de contas de que serve uma cidade vazia?

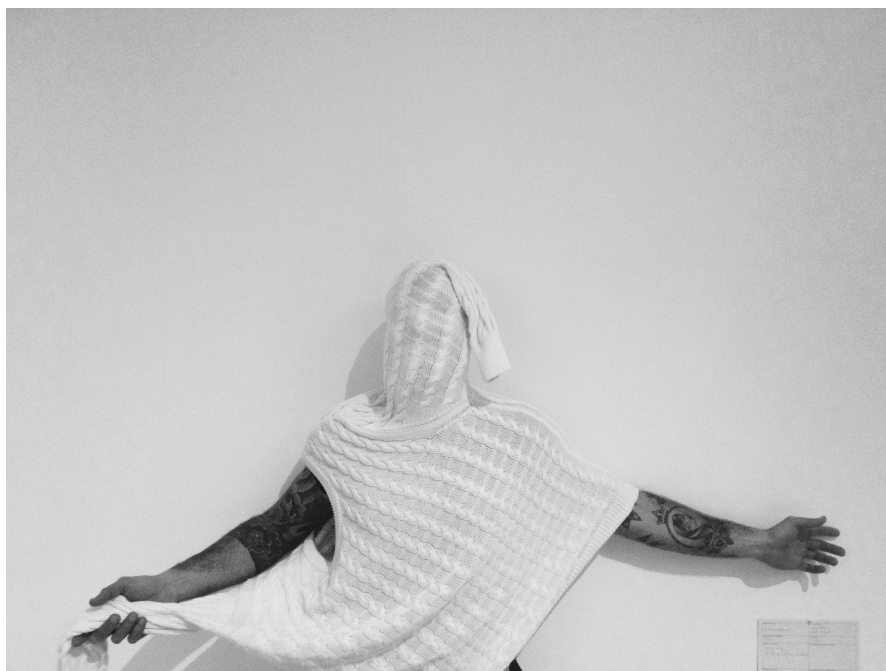


Fig. 43 Diego Xavier, *Orientação*, Fotografia por Samuel Ornelas, Porto, 2017.

O segundo ponto seria o aspecto corporal, o corpo no sentido gestual e gesto como existência fixada em um suporte. O corpo que se desloca, que se coloca no espaço e que marca sua presença através da pintura e da performance. Mas ao mesmo tempo este mesmo corpo se torna invisível, confuso e inacessível, assim como os corpos anônimos que vagam pelas grandes metrópoles, que embora anônimos, fazem parte da identidade urbana, assim como eu ou tu. Somos o elemento que totaliza o conceito de cidade.

Por fim, temos o terceiro aspecto, que se liga a todos os outros que seria o aspecto político. Afinal de contas as reverberações do contexto político na arte sempre percorrem desdobramentos na produção contemporânea de cada época. Ainda existe o tal artista intelectual público? Qual a sua importância? A arte deve oferecer-se como um espaço para a emergência retórica das questões e dos problemas em comum? No meu modo de ver sim, uma arma cultural que oferece opções diferentes e que resiste de modo poético ao mundo globalizado da sociedade de consumo contemporânea.

Em muitas das minhas inquietações, busco estratégias que dialogam com o abstracionismo, a performance e a arte urbana. A poesia gestual que aparece na abstração me dá uma liberdade quase total. A falta de planejamento é algo necessário e urgente ao meu trabalho, é o que leva a manufatura de algumas das minha pinturas a se aproximarem muito da escrita automática surrealista.

É uma arte colocada no caminho, uma conversa, uma reavaliação dinâmica da cidade. Buscar o espaço da cidade como espaço da arte, criando tensões que repensam princípios e procedimentos, uma estética a partir da experiência.



Fig. 44 Diego Xavier, *Isso não é um armário: Ou uma pintura para passear, Performance*, Porto, 2017.

Desorganizo discursos. Preciso fugir, então a tinta me transporta, de repente eu converso. Questiono muitas vezes a identidade coletiva urbana. Minha presença fixada se depara com mais um observador, surge um caleidoscópio de pontos de vista, microfísica do olhar, observador autônomo, anônimo, trocamos segredos. Decomponho portanto a “entidade cidade”. Absorvo e reposiciono o imaginário coletivo urbano. Recomponho minhas pinturas em um processo que gira em torno tanto da colagem quanto da descolagem. Gestos recortados. Separo pedaços. Todos nós somos uma cidade.

— *Na rua, a arte encontra a pessoa.*

— *E na galeria, a pessoa encontra a arte?*

— *Vivendo igual decoração.*

Somos vibrantes mas instáveis, atraentes mas inseguros. Cada um de nós é apenas um território, uma cidade em constante trocas sociais e culturais, cada um com suas fronteiras. E assim nos construímos, e assim construo meu mundo, para reconfigurá-lo lúdico. Pintura e cidade. Cidade-sujeito, tinta e processo. Fiquei no muro. Refaço.

Como um “homem das cavernas” deixo a minha marca. A efemeridade se torna presente. Paradoxo. Ficar para sumir. A arquitetura como superfície de inscrição. Eu também me torno presente, não pretendo ficar para sempre, mas eu sei, estive aqui. Passei. Uma presença implícita, registro e testemunho. Na cidade tudo se inscreve. Lá estou. Escrevo meu discurso, questiono as convenções, quero gerir o meu próprio espaço, cidade enquanto acontecimento. Espaço e ação são coisas inseparáveis. Cidade.



Fig. 45 Diego Xavier, *Pixação (TOSTA)*, Brasil, 2018.

A parti daí, ao criar componentes que transitam entre o imaginário caligráfico, a autorreferência urbana e o engajamento político do corpo. Crio uma [re]compreensão sobre a ação política do estar presente na cidade. E as questões que tangenciam conceitos de passagem e permanência, do corpo social. Arma, guerra intestina, a cidade é expressada em um intervalo dilatado da experiência do presente contínuo.

Ao incorporar diversos elementos iconográficos da rua, no que tange principalmente a pixação, sugiro também uma leitura criativa e aberta da própria obra enquanto uma enciclopédia urbana. Um catálogo gestual. Aqui a abstração caligráfica de um agora sincrônico, se torna uma autorrepresentação expressionista de mim mesmo que se vincula diretamente aos movimentos do meu corpo.



Fig. 46 Diego Xavier, *Rastros*, Acrílica e spray sobre papel, 100x60cm cada, 2018.

Minha principal referência quando penso em arte, cidade e política é a pixação, como brasileiro vivia, digo vivia pois escrevo esse texto em Portugal, essa realidade diariamente. A relação da pixação com a cidade é algo agressivo, uma reivindicação territorial e de existência, principalmente no que diz respeito aos jovens negros de periferia.

Através da absorção de todos esses elementos, surge em mim uma necessidade questionadora, utilizo o discurso simbólico-artístico, tanto no sentido pictórico, quanto arquitetônico, para requerer minha autonomia de falar. Quero fugir do circuito, criar outros circuitos e por que não me colocar aonde quero nos circuitos já existentes. Liberdade?

Existe um ato de transgressão ao intervir no espaço arquitetônico sem autorização, a liberdade relativa, é isso que a rua me traz, afinal de contas, a rua não tem curadoria, embora o juízo do gosto exista, minhas intervenções são [im]postas lado a lado à qualquer outra construção visual, como a arquitetura ou a propaganda por exemplo.

Esse raciocínio deriva em mim, outros três pensamentos: primeiro, visualizar a cidade como um grande catálogo visual, segundo, utilizá-la como um extenso texto que pode ser subvertido pela minha ação, ou simplesmente usá-la como um suporte para as minhas manifestações artísticas. Sou um coletor, um poeta urbano, depois arremesso tudo de volta em minhas composições. A cidade é a minha enciclopédia, meu palco e minha tela.

Sendo assim, eu relativizo as relações de poder simbólico do espaço urbano, sou visível e invisível ao mesmo tempo, apareço e desapareço, me coloco ao seu lado, não me vê mas me observa, causo incômodo com meu grito silencioso. Aqui meu corpo é a matriz e o meio para intervenção, uma gravura corporal, moldável, atuando no campo simbólico das convenções da linguagem urbana.



Fig. 47 Diego Xavier, *Pixação performance*, Porto, 2017.

Ação e questionamento. Isso nos leva ao meu processo. Derivado primeiramente do ato de *pixar*, que no meu ponto de vista, possui duas dimensões: um lado dadaísta, não só pela utilização da estética do feio e da anti-arte como crítica institucional, mas principalmente por conta da questão a apropriação, da intervenção, da ocupação.



Fig. 48 Keith Arnatt, *Autofuneral*, 1969.

Há também uma inspiração performativa da pintura, que nos remete ao expressionismo abstrato e a *action painting* de Jackson Pollock e Franz Kline, é aqui que se funde em meu trabalho, a importância do corpo e do rastro com a questão crítica da arte enquanto dispositivo político.

É visível a estética das ruas brasileiras como inspiração em minhas composições, a prática da pixação exige muito do corpo, fazer escalada em prédios é algo relativamente comum. Partindo dessa dimensão corporal e performativa da pixação tento de alguma maneira transportar essa experiência urbana para o meu trabalho, uma vez em uma tela, a pintura concebida jamais poderá ser chamada de pixação, mesmo que seja uma performance ao vivo na parede de uma galeria, se torna institucionalizada. Com isso em mente, utilizo ferramentas típicas da prática, como rolinhos, sprays e marcadores, criando uma relação fragmentada entre espaço, corpo e a tela, quase uma reprodução de fotografias sobrepostas da performance que seria na rua.



Fig. 49 Diego Xavier, *Em pedaços*, acrílica e spray sobre tela, 150x150cm, 2018.



Fig. 50 Christopher Wool, *Sem título*, esmalte sobre linho, 243 x 198cm, 2006.

Uma mimese do que poderia ser em um “ambiente ideal”. A cidade. Mas existem diferenças cruciais, primeiro porque o âmbito do suporte se torna totalmente diferente, na rua ele é alargado, seus limites são ampliados, o

processo é muito menos controlado do que no ateliê, e sugere uma mensagem direta e muito mais agressiva do que no *frame* do quadro delimitado e domesticado pela galeria onde todos os presentes estão pré dispostos a receberem “arte”, o uso da tela, com seu recorte típico, demonstra um ritmo diferente que se tem nos muros.

6.2 Experiências e resultados

Na tela, o âmbito da ação na cidade aparece nas marcas deixadas pela tinta e nas camadas gestuais que se sobrepõem, formando uma linha temporal confusa. Percebe-se o tempo percorrido através das camadas e dos movimentos executados, existe uma relação temporal não cronológica. Entretanto, apenas a pintura em tela nunca me foi suficiente enquanto averbação e registro do gesto e da ação.

Pensei então em voltar às raízes, partir diretamente ir para rua. Meu palco, discurso da efemeridade que se tem na maioria das intervenções urbanas. O objeto ou a marca do procedimento artístico tem uma vida curta, é um ambiente anárquico, descontrolado.

Partindo daí surgiu-me a documentação da ação. O ato. Vídeo e foto como pensamento visual junto à pintura vem se tornando uma recorrente em meus pensamentos. A partir daí vi uma oportunidade em 2018 para uma ação que dialogasse como uma arte engajada ao espaço público, que referencia-se a performance e ao expressionismo abstrato.

Em minha andanças, descobri um edifício abandonado no Porto, não que isso seja uma coisa difícil por aqui, mas esse era enorme, nove andares. Diferente das construções tradicionais portuguesas, suas linhas arquitectónicas lembravam a minha cidade natal.



Fig. 51 Fotografia, documentação da ação, Porto, 2018.

Quadrado. Ainda com vigas de metal apontando para o céu. É um espaço por vir. Seu desuso via-se na atuação lenta, gradual e contínua do tempo sobre a estrutura. Um esqueleto geométrico, organizado, uma vasta estrutura modular. Uma amplitude monumental que nos leva a uma linda vista da cobertura ao por do sol. Um espectro saudosista e ao mesmo tempo arredo de uma construção que soa a vazio. Um grande espaço que surge e que ao mesmo tempo é contingência.

Essas requisições territoriais sobre os lugares abandonados que proponho, mesmo que momentaneamente, surgem como uma reavaliação de lugares em desuso e a sua contradição relacionada à falta de habitação nos grandes centros urbanos. Como nos diz Marc Augé (1994), estes “não-lugares” ou “entre-lugares” ou “lugares de ninguém”, flutuam no limbo entre o existir e o não existir. O espaço quase sem função, se não fosse por sua função primeira de apenas existir como lugar. A arquitetura tem isso, fecha ao mesmo tempo em que cria ambiências.

- *O mundo é meu mundo.*
- *Tá tudo como deveria...*
- *Casa para o mais rico e o resto em banho-maria.*

Nesta ação tentei uma abordagem neo-marginalista. Procurei uma rota de fuga para a denuncia sobre o discurso simbólico da tal construção abandonada. A curiosidade matou gato. Aqui falou mais alto o artista explorador, invadi a

propriedade. Os grafiteiros tem essa questão da infiltração, são como ratos, baratas. E eu é claro, entrei com o mesmo intuito. O interior já estava totalmente tomado por *bombs, tags* e mensagens. As paredes dos nove andares estavam já totalmente pintadas. O tempo passava um pouco mais devagar lá dentro, uma outra dimensão, vi uma assinatura na parede, 2002. Fiquei assustado, deu-me uma dimensão temporal inesperada sobre o lugar.



Fig. 52 Fotografia, documentação da ação, Porto, 2018.

A ideia inicial era criar um jogo manipulativo sobre o conceito de muro de forma a rebelar-se contra a própria superfície, criando ao mesmo tempo uma interação com a cidade com intuito territorial. Queria que a ação pairasse entre uma violência oculta e o lirismo poético. A superfície foi meu ponto de partida. Comprei um grande tecido com alguns metros de comprimento. Primeiramente pensei em coloca-la de diversas formas, pendurada ou estendida no chão. A ideia era trabalhar de forma que minha tela se tornasse uma metáfora moldável, queria desloca-la da própria planaridade da pintura. Criar ambientes, uma brincadeira entre pintura e escultura. Meu muro era flexível. Dobrei o espaço. O processo de dobrar me remete a esconder, ou fechar. É como fazemos com as cartas secretas, mas também com as roupas de cama. Existe um certo cuidado. A dobra é processo de retração.

Levo todos os meus trabalhos como exercícios ou experiência estéticas. Normalmente me aborrece quando já tenho o domínio sobre alguma técnica,

metodologia ou procedimento. O que me faz realmente sonhar, é ter sempre a possibilidade do novo, da descoberta. Do resultado inesperado e do acaso como método. Tento criar uma filosofia do olhar que atue no meu próprio fazer artístico. O erro como algo esperado, porém incontrolável. Algo que saía da repetibilidade compulsória contemporânea. É buscar esse aglomerado de significações que temos e trazer para uma relação diferenciada com o sensível cotidiano.



Fig. 53 *Fotografia, documentação da ação, Porto, 2018.*

Não se trata de buscar uma arte formalmente única, ou mirar um estilo próprio que se distingue-se de tudo que já existiu. Quem busca isso é ingênuo, mas quero sim elucidar relações com a própria história da arte, com a filosofia, e a política atual, para então partir daí, criar uma nova identificação semântica com o enunciado urbano que me proponho a interferir. Gerar um novo significado. É a partir de um repertório mental, que questiono a forma como pensamos as relações do espaço com as pessoas e com nós mesmos. Proponho reutilizações espaciais que pretendem levantar questões sobre lugares movediços na cidade.

O processo de pintura em si se dá no instante. Uma pintura automática, quase uma psicografia. Relações entre surrealismo, poesia Dadá, expressionismo abstrato e caligrafia japonesa. Um ato compositivo tanto na tela quanto no espaço. Meu corpo cria uma composição na paisagem do edifício. Diálogo entre ir e vir, foi como caminhar ou dançar. Suei.

Um jogo entre espaço interno e externo. Sobre atravessar fronteiras, pular muros. Entre o íntimo e o silencioso, o nada formal e mal acabado da rua. Também pinta-se o espaço. Houve uma dança. O olhar na imagem. A agilidade da forma e a sua dinâmica expressiva constituem uma possibilidade figurativa do meu gesto. Meu corpo. Ou seja, ele corresponde a uma das figurações possíveis, dentro de um ambiente possível. Surgiu. A escolha do lugar da ação é quase como o gesto de escolha de um *objeto encontrado*. Mas ali, eu passeio por dentro do objeto.

A ideia é criar uma rede de referências que podem também corresponder a outra qualquer composição espacial e pictórica, que juntas ao registro em foto e vídeo, formam o corpo do trabalho. A transferência de uso do objeto cotidiano como uma esfregona para um grande pincel, surgiu através da proximidade da caligrafia oriental, a pixação e os objetos do cotidiano.



Fig. 54 Fotografia, documentação da ação, Porto, 2018.

É o aspecto gestual da letra refere-se à abstração da caligrafia. Uma das características marcantes é o uso do traço e da palavra como forma de expressão artística e compositiva. A melodia da palavra escrita na poesia oriental é demonstrada na expressividade como cada traço se apresenta. O aspecto estético da letra como identidade, que advém da pixação também é algo fundamentalmente importante como simbolismo no trabalho.

Essa pesquisa é quase o desejo pelo fim da reprodução da pintura como objeto de apresentação de um tema fechado. Pintura conceitual. Trata-se, sim, da espontaneidade do gesto, do uso expressivo da mancha, da autorreferência

pictórica. É a inexistência de uma composição preconcebida, é o imprevisto, isso que me proporciona a simples experiência de pintar, numa ação potente, onde corpo, obra e lugar tornam-se momentaneamente uma coisa só.

Percebi a importância de registrar o próprio processo. Pode ser uma simples documentação, um registro. Ou pode somar com força estética própria, fortalecendo o trabalho em uma manifestação artística mais coesa e que dialogue com questões que estão limite da pintura contemporânea. É alargar as fronteiras do meu trabalho pictórico.



Fig. 55 *Fotografia, documentação da ação, Porto, 2018.*

A partir daí, tento ser um desorganizador do discurso padrão, combatente das práticas homogêneas. Idiossincrasia mediada pelo pensamento, não proponho ilusão, mas desburocratização da cultura e da arte, a revolução do comportamento, emancipação individual e coletiva. O fazer nunca poderia ser uma operação impessoal. Quero confundir para expandir.

Então eu vou, continuo, simultaneamente promovo um desacordo de identidades entre meus gestos e a fisionomia da cidade, sou uma tela ambulante, efêmera, que passa e que fica, sem bordas, meus limites se constituem pelo meu lugar no mundo, quanto mais eu ando, mais espaço eu ocupo. A retomada do território. Territorialização, a marca como consolidação do estar presente no espaço, um grito de transgressão simbólica na paisagem, democratização do discurso do espaço. Passagem.

A arte urbana e a intervenção artística na cidade sempre foram um assunto inquietante para mim, achar o lugar aonde se inserir na paisagem urbana também é um processo. Uma caminhada pela cidade, um muro em

branco. Talvez ali? Entretanto, a cidade do Porto tem uma peculiaridade diferente de Brasília, os espaços abandonados aqui brotam a cada passeio pelas suas pequenas ruas.

Esse ambiente fértil, porém contraditório, criou em mim, uma vontade de explorar lugares perdidos. Abandonados? Nem sempre, mas muitas vezes esquecidos, outras não, cada um com uma história. Algumas bem estranhas. Alguns ganham dinheiro com a venda de imóveis em pedaços. De um lado ruínas, do outro tudo em obras, cidade atrás de andaimes. E o centro a cada dia mais caro. O espaço urbano é sempre o polo e foco dos conflitos e sua segregação é marcada no território.



Fig. 56 Fotografia, documentação da ação, Porto, 2018.

Afinal tudo passa, a própria cultura é transitória. Seria possível redefinir o ambiente da cidade ultrapassando as formas vigentes de arte, cultura, política e organização social? A esfera pública não pode ser vista simplesmente como um espaço, mas como o campo complexo do interesse social.

Vejo meu corpo com amplitude intervencionista, escritas rápidas e de traços econômicos são "vomitadas" pelo gesto, a cidade é meu guia, me disperso pela muralhara urbanística, entre marcas e grafismos, tento fugir à própria significação do símbolo. E talvez até dá própria significação de *street art*. Me abstraio. Mas eu sou um símbolo, o símbolo do ser, do existir. Então eu faço e existo.

A documentação da performance gravada pela tinta, é um significado inserido na paisagem urbana, cru. Indícios pelo chão e a pintura novamente dobrada. Sou um ator, aquele que age no palco, sou portanto o sentido totalizador da cidade como obra de arte, relação entre homem e espaço habitado, meus gestos textuais estão colocados como em troca de olhares.

Eu converso. Meu diálogo atravessa as questões do expressionismo abstrato e da arte urbana. Crítica entre arte e a sociedade midiaticizada, o capitalismo industrial e o objeto artístico como bem de consumo, a cidade é o meu objeto. Eu sou meu objeto. A cidade me consome em simbiose. Registro diluído pela paisagem urbana, o caráter efêmero e inconstante das imagens refere-se ao volatilidade da sociedade pós-moderna, algo que passa, do instante que se molda, do simultâneo. A lógica do agora.

Considerações Finais

Diante de tais fatos, percebi que a pesquisa aprofundou minha produção no sentido conceitual e ampliou alguns horizontes de atuação, levando-me a novos questionamentos, ideias, ramificações disciplinares e alternativas metodológicas. Os discursos aqui apresentados foram um recorte dos meus pensamentos imagéticos e um reflexo do meu processo criativo durante os anos que vivi na cidade do Porto. Artista em residência. Um processo pictórico deslocado e expandido, que não procurou um fim em si mesmo, mas que pretendeu desencadear reflexões sobre seus resultados obtidos através de experimentações estéticas no espaço público.

Busquei para tanto, traçar por todo o trabalho, paralelos que ajudassem a [re]examinar minhas ideias e conceitualizações artísticas assim como relacionar de maneira mais profunda com o meu problema central, a cidade. Assim, ao refletir sobre meus pontos de vista estéticos/conceituais e ideológico-políticos, percebi novos engendramentos acerca do discurso da pesquisa, abrindo-me possibilidades.

As explorações que realizei, essas “aparições”, algumas se tornaram performances, pinturas, fotografias e documentações, outras sumiram no mesmo instante. Tratam-se de reconfigurações de meus próprios pensamentos, anseios de [re]descobertas, questionamentos sobre meu universo imaginário e o mundo a minha volta. O homem em seu meio ambiente. A selva de pedra. O espaço urbano como objeto de reflexão filosófico-política e a arte enquanto método de pesquisa e denúncia. Um ambiente que circunda nossos olhares diariamente, rotineiramente e que tende a ser esquecido enquanto mecanismo social. De tanto usarmos a cidade, às vezes esquecemos de pensá-la. Refletir sobre ela, sobre seu movimento contínuo, seus códigos, seus enunciados sobrepostos, suas interações, tramas e conexões.

Ao expor meu processo artístico à experimentação sistemática vinculada à apropriações momentâneas de lugares abandonados, através da pintura e da performance, adquiri uma visão mais abrangente no que tange o problema da distribuição espacial das cidades e o meu lugar enquanto artista urbano.

Contemplar fatores divergentes enquanto análise comparativa, utilizar campos interdisciplinares, tanto em aspetos formais como no aspecto linguístico relacional, proporcionou um maior campo experimental. Uma visão mais ampla sobre as contradições do espaço público, onde novas estratégias para inserção e questionamentos criativos, ainda podem surgir para se [re]pensar a cidade.

Agora aferir resultados e outras possibilidades. Lidar com o acaso, tende a ser o acréscimo conceitual e por que não metodológico sob trabalho aqui apresentado. *Work-in-progress*, levando a arte como a vida, tratar a errância e a residência em outros lugares como um oportunidade de aprendizagem e troca de procedimentos e experiencias. Uma proposta onde a cidade em que vivo é o tema central da pesquisa. Uma reflexão plástica que propõe um mapeamento urbano incomum, debruçado sobre o conceito de deriva afetiva e práticas quotidianas enquanto experiencias autónomas e criativas.

Afinal, na sociedade do GPS, onde muitos de nós possuímos um roteiro diário totalmente pré-determinado, nada mais independente do que negar a sua simples localização geográfica e seguir o caminho do acaso, onde o desvio criativo e a surpresa do roteiro, podem abrir novas experiencias cognitivas reveladoras.

Este trabalho pode ser uma tentativa de aproximação entre a cidade e as pessoas que lá vivem. Essa afinidade criada, é traduzida pela formulação imagética e simbólica de obras e ações que buscam capturar a cidade em uma outra narratividade urbana, onde o convite a perder-se, tanto no espaço quanto no tempo, abre uma reflexão importante sobre ir e sobre ficar.

Pensamento que surge da subversão da função primeira do mapa utilitário, ou seja, a relação entre o local e suas fronteiras, o ser humano e o espaço. É um exercício artístico que percorre caminhos, fluxos e costumes. É então, perceber outros pontos de vista e apaixonar-se por eles.

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo Luís. (2012) *Drawing research network conference: Can we trust our gestures? Exploring shared circuits between motor and visual imagery through drawing* (UK): Loughborough University.

ARGAN, Giulio Carlo. (1998) *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1992) *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

AUGÉ, Marc. (1994) *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus.

AZAMBUJA, Renata. (2012) *Entre poéticas e políticas*. Brasília: Instituto Terceiro Setor.

BAUDELAIRE, Charles. (1996) *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra.

BAUDRILLARD, Jean. (1979) *A insurreição dos Signos*. Revista Cinema/ Cine Olho, n.5, jul/ago.

_____. (1991) *Simulacro e Simulação*. Lisboa: Relógio D'agua.

BAUMAN, Zygmunt. (1999) *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BELTING, Hans. (2006) *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify.

BENJAMIN, Walter. (1980) *A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Abril.

BERNAN, Marshall. (1986) *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Schwarcz.

BOURDIEU, Pierre. (1989) *O poder do simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BRETON, Le David. (2007) *A sociologia do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes.

BRISSAC, Nelson, (2003) *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac.

BURGÜER, Peter. (1993) *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega.

- CARERI, Francesco. (2016) *Walkspaces: O caminhar como prática estética*. Barcelona: Gustavo Gil.
- CASTORIADIS, Cornelius. (1997) *As encruzilhadas do labirinto I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1995) *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra.
- CERTEAU, Michel. (1998) *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- COHEN, Renato. (2002) *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- DANTO, Arthur. (2001) *Após o fim da Arte*. São Paulo: Odysseus.
- DEBORD, Guy. (2003) *A sociedade do espetáculo*. eBooksBrasil.
- FOUCAULT, Michel, (2000) Microfísica do poder. *In Sobre a História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. (1996) *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- FREIRE, Cristina. (1997) *Para além do mapas: Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: FAFESP.
- FREITAS, Arthur. (2013) *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- GOMBRICH, Ernst Hans. (1998) *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely. (1996) *Cartografias do desejo*. São Paulo: Vozes.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. (2002) *A Indústria Cultural*. São Paulo: Paz e Terra.
- HUIZINGA, Johan. (2000) *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva.
- JACQUES, Paola Berenstein. (2003) *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- KAPROW, Allan. (1966) *Manifesto in Essays on the Blurring of Art and Life*. CA: Universidade da Califórnia.
- KRAUSS, Rosalind. (1979) *Sculpture in the Expanded Field*. *Revista October*.
- MAFFESOLI, Michel. (2010) *Saturação*. São Paulo: Iluminuras.

- MARX, Karl. (1996) *O Capital: crítica da economia política. Livro 1*. São Paulo: Nova Cultural.
- MEIRELES, Cildo. (2000) *Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles*. In: Cildo Meireles SP, São Paulo: Cosac & Naify.
- O'DOHERTY, Brain. (2007) *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes.
- PONTY, Merleau. (1992). *O visível e o invisível*, São Paulo: Perspectiva.
_____. (1994). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- RANCIÈRE, Jacques. (2005) *A partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: EXO.
_____. (2010) *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- SULLIVAN, Graeme. (2010) *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. California: SAGE.
- TASSINARI, Alberto. (2001) *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naify.
- OSTERWORLD, Tilman. (2007) *Pop Art*. São Paulo: Taschen do Brasil.
- TURCHI, Peter. (2004) *Maps of the imagination: The writer as cartographer*. Texas: Trinity University Press.
- TZU, Sun, (2000) *A Arte da guerra*. Porto Alegre: L&PM.
- WARR, Tracey e JONES, Amelia. (2000) *The artist's body*. London: Phaidon Press Limited.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1999) *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural.
_____. (1994) *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: USP.

Lista de Imagens

Fig. 01 Consultado em 18/2/2018

<https://artsandculture.google.com/asset/bAGK0dJfvfAhYQ> - pág 09

Fig. 02 Consultado em 23/4/2018

<http://www.infoartsp.com.br/noticias/intervencoes-do-coletivo-3nos3-sao-reunidas-em-livro-com-lancamento-no-itaucultural> - pág 12

Fig. 03 Consultado em 04/4/2018

<http://lavrapalavra.blogspot.com/2011/09/traicao-das-imagens-isto-nao-e-um.html> - pág 15

Fig. 04 Consultado em 17/05/2018

<https://www.sfmoma.org/artwork/FC.733> - pág 17

Fig. 05 Consultado em 17/05/2018

<https://www.youtube.com/watch?v=FM6igESrqMk> - pág 21

Fig. 06 Consultado em 17/05/2018

<http://www.xmarkjenkins.com/outside.html> - pág 24

Fig. 07 Consultado em 18/05/2018

<https://www.moma.org/collection/works/46797> - pág 29

Fig. 08 Consultado em 02/02/2018

<http://www.italianways.com/christo-jeanne-claude-and-the-wrapped-up-king>
- pág 33

Fig. 09 Consultado em 07/01/2018

https://elpais.com/cultura/2011/12/15/actualidad/1323903606_850215.html
- pág 36

Fig. 10 Consultado em 21/03/2018

<https://artsandculture.google.com/asset/rudolf-ii-of-habsburg-as-vertumnus/TAGn3nhWHkbIBA?hl=en> - pág 42

Fig. 11 Consultado em 21/03/2018

https://en.wikipedia.org/wiki/Papier_coll%C3%A9#/media/File:Braque_fruitdish_glass.jpg - pág 45

Fig. 12 Consultado em 21/03/2018

<https://useum.org/artwork/Charles-X-Distributing-Awards-to-Artists-Exhibiting-at-the-Salon-of-1824-at-the-Louvre-Francois-Joseph-Heim-1825>
- pág 48

Fig. 13 Consultado em 21/03/2018
http://ec-dejavu.ru/d/duchamp_6.html - pág 50

Fig. 14 Consultado em 10/05/2018
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.444.html/2016/bibliothèque-r-bl-dada-surrealisme-pf1623> - pág 53

Fig. 15 Consultado em 15/02/2018
<https://www.wikiart.org/en/franz-kline/mahoning-1956> - pág 56

Fig. 16 Consultado em 16/02/2018
<https://archiflux.wordpress.com/2010/09/11/ap-smithson-golden-lane-2/>
- pág 58

Fig. 17 Consultado em 16/02/2018
<https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/dos-cabezas> - pág 60

Fig. 18 Consultado em 16/02/2018
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-guerrilla-girls-definition-of-hypocrite-p78817> - pág 62

Fig. 19 Consultado em 29/01/2018
<http://christojeanneclaude.net/projects/running-fence> - pág 69

Fig. 20 Consultado em 13/03/2018
<https://www.invaluable.com/auction-lot/keith-haring-in-front-of-the-berlin-wall-1eb530fc02> - pág 72

Fig. 21 Consultado em 29/01/2018
<https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra> - pág 75

Fig. 22 Consultado em 10/05/2018
www.francisalys.com/the-green-line - pág 77

Fig. 23 Consultado em 16/02/2018
<https://hyperallergic.com/352184/the-1970-new-york-artists-strike-that-prefigured-j20/> - pág 79

Fig. 24 Consultado em 16/02/2018
<https://www.boston.com/uncategorized/noprimarytagmatch/2012/08/06/os-gemeos-mural-in-dewey-square-is-subject-of-controversy> - pág 80

Fig. 25 Consultado em 22/04/2018
<https://www.mapworld.com.au/products/australia-upside-down-world-map-in-envelope> - pág 82

Fig. 26 Consultado em 23/04/2018
<https://paulwalshphotographyblog.wordpress.com/2013/07/08/the-naked-city/> - pág 85

Fig. 27 Consultado em 23/04/2018
https://monoskop.org/File:Debord_Guy_Jorn_Asger_Memoires_1993.pdf
- pág 85

Fig. 28 Consultado em 29/05/2018
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/> - pág 88

Fig. 29 Consultado em 29/05/2018
<https://www.moma.org/collection/works/107284> - pág 89

Fig. 30 Consultado em 02/06/2018
<http://www.janineantoni.net/loving-care/> - pág 91

Fig. 31 Consultado em 02/06/2018
<https://www.sfmoma.org/artwork/94.263.A-B> - pág 92

Fig. 32 Consultado em 03/06/2018
<https://frieze.com/fair-programme/hudinilson-jr> - pág 94

Fig. 33 Consultado em 03/06/2018
<https://rykkadelie.livejournal.com/58131.html> - pág 95

Fig. 34 Consultado em 05/06/2018
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/motherwell-africa-1-p04615> _ pág 97

Fig. 35 Consultado em 16/04/2018
<http://olhodecorvo.redezero.org/politica-e-estetica-do-dissenso-o-caso-da-pichacao-na-bienal-de-sao-paulo/> - pág 100

Fig. 36 Consultado em 16/04/2018
<https://acokecoleccion.wordpress.com/2012/05/22/projeto-coca-cola-1970/>
- pág 102

Fig. 37 Consultado em 16/04/2018
<http://www.inhotim.org.br/doobjeto-para-o-mundo/artista/artur-barrio/>
- pág 104

Fig. 38 Consultado em 18/04/2018
<http://terraingallery.org/art-criticism/jackson-pollock-and-true-false-ambition-the-urgent-difference/> - pág 106

Fig. 39 Consultado em 22/04/2018
<http://www.arman-studio.com/RawFiles/000055.html> - pág 108

Fig. 40 Consultado em 22/04/2018
<https://www.fabiovieirafotorua.com.br/> - pág 108

Fig. 41 Consultado em 22/04/2018
<http://www.iconica.com.br/site/pichacao-como-cicatriz/> - pág 109

Fig. 42 Consultado em 23/04/2018
<https://conversations.e-flux.com/t/the-man-who-shot-chris-burden/1777>
- pág 111

Fig. 43 Arquivo pessoal – pág 113

Fig. 44 Consultado em 20/06/2018
<https://vimeo.com/257593856> - pág 114

Fig. 45 Arquivo pessoal – pág 115

Fig. 46 Arquivo pessoal – pág 116

Fig. 47 Arquivo pessoal – pág 117

Fig. 48 Consultado em 27/06/2018
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t01747> - pág 118

Fig. 49 Arquivo pessoal – pág 119

Fig. 50 Consultado em 29/06/2018
<http://wool735.com/work/?year=2006> - pág 119

Fig. 51 Arquivo pessoal – pág 121

Fig. 52 Arquivo pessoal – pág 122

Fig. 53 Arquivo pessoal – pág 123

Fig. 54 Arquivo pessoal – pág 124

Fig. 55 Arquivo pessoal – pág 125

Fig. 56 Arquivo pessoal – pág 126

