

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Arte

O CONCEITUALISMO E A ARTE TECNOLÓGICA:

Um estudo sobre a relevância da recepção e da fruição

Cristiane Herres Terraza

Tese apresentada à Área de Pesquisa em Arte e Tecnologia do Programa de Pós Graduação em Arte do Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como exigência para a obtenção do título de Doutor em Arte, sob a orientação da Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros.

Brasília

2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1007252.

T324c Terraza, Cristiane Herres .
O conceitualismo e a arte tecnológica: um estudo sobre a relevância da recepção e da fruição / Cristiane Herres Terraza. - - 2013.
xx, 230 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes , Programa de Pós -graduação em arte, 2013.

Inclui bibliografia.
Orientação: Maria Beatriz de Medeiros .

1. Arte moderna - Séc. XX. 2. Arte e tecnologia. 3. Arte - Apreciação. I. Medeiros, Maria Beatriz de.
I I. Título.

CDU 7.01

O CONCEITUALISMO E A ARTE TECNOLÓGICA

Um estudo sobre a relevância da recepção e da fruição

Cristiane Herres Terraza

TESE DE DOUTORADO EM ARTE APRESENTADA AOS PROFESSORES:

Professora Dra. Maria beatriz de Medeiros (UnB – VIS)
Orientadora

Professor Dr. Pedro de Andrade Alvim (UnB – VIS)
Membro efetivo

Professor Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB – VIS)
Membro efetivo

Professora Dra. Mariza Veloso Motta Santos (UnB – SOL)
Membro efetivo

Professora Dra. Priscila Arantes (PUC/SP - Paço das Artes/MIS)
Membro efetivo

Brasília, quarta-feira, 27 de março de 2013.

Coordenação de Pós Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

Aos meus pais, fonte de vida.

Às minhas filhas, luz no meu caminho.

Agradeço:

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Maria Beatriz de Medeiros por seu carinho, eficiência,
dedicação e confiança;

à minha mãe que nunca se furta em ajudar-me nas dificuldades do cotidiano;

ao meu querido amigo e revisor Reinaldo Reis pelo apoio e pelas palavras de carinho em
momentos não tão tranquilos;

à Marcia Selva, parceira de trabalho, mas, sobretudo, grande incentivadora;

ao IFB por oportunizar momentos de continuidade deste trabalho;

à dedicação de professores, secretários e coordenação da Pós Graduação;

à diretoria do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília;

à reitoria da Universidade de Brasília.

Se a contemplação da obra de arte quiser reencontrar os germes de sua criação, deve acolher as grandes escolhas cósmicas que marcam tão profundamente a imaginação humana. Um espírito demasiado geométrico, uma visão demasiadamente analítica, um julgamento estético que se atravanca em termos profissionais, eis algumas das razões que impedem a participação nas forças cósmicas elementares.

Bachelard

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas.

Guattari

RESUMO

A proposição apresentada por esta pesquisa se insere nas reflexões sobre as produções conceitualistas da arte, sua pertinência à arte contemporânea, utilizando como exemplos e estudos de caso as manifestações da arte tecnológica. Este trabalho objetiva discutir sobre as afecções de objetos artísticos valorados na experiência pessoal e coletiva, nem sempre privilegiando o campo sensível, centrando-se nas interações entre o espectador e a obra. Reflete-se, ainda, a propósito do papel do contexto histórico e social no entendimento e nas possibilidades de diálogo com o objeto de arte tecnológica.

Palavras-chave: Conceitualismo; arte contemporânea; teoria da arte; arte e tecnologia.

ABSTRACT

The following work is a reflection on Conceptualism. The main purpose is trying to understand how Conceptual Art interacts with Technological Art. The perfunctory valuation of artistic works in everyday personal and collective experiences is considered. It is important to state that, hardly ever, the sensitive field is recognized. The focus is on the interaction amongst spectators, creators and the artwork itself. Identifying the role played by the social and historical context as a tool to apprehend the multiple possibilities generated by the dialog with an artwork and the contextual changes at the time of production is also among the objectives of this research.

Keywords: Conceptualism, Contemporary Art, Art Theories, Art and Technology

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** PARINI, Anna. *Hormiga*, 2012. 29
 Fonte: <www.paradigmasgaleria.com/pt/archives/836>
 (acesso em 23 de agosto/ 2012).
- Figura 2:** HIRST, Damien. *Gabinete de Medicina*, 2008. 31
 Fonte: <www.worleygig.com/2010/10/lm-arts-gallery-presents-damien-hirsts-medicine-cabinets/>
 (acesso em 23 de agosto/2012)
- Figura 3:** ALBUQUERQUE, Natasha e HAICKEL, Luan. *Alvos*, 2012. 32
 Fonte: Acervo pessoal de Maria Beatriz de Medeiros
- Figura 4:** KANDINSKY, Wassily. *Composição VII*, 1913. 35
 Fonte: <synaesthesianna.wordpress.com/2009/09/30/wassily-kandinsky/#jp-carousel-77>
 (acesso em 17 de setembro/2012)
- Figura 5:** MALIÉVITCH, Kasimir. *O Quadrado Vermelho: Camponesa em duas dimensões*, 1915. 37
 Fonte: <thaa2.files.wordpress.com/2009/07/red.jpg>
 (acesso em 17 de setembro/2012)
- Figura 6:** REINHARDT, Ad. *Abstract Painting no. 4*, 1961. 37
 Fonte: <blog.lib.umn.edu/clyne003/1601fall2008/2008/11/matt_and_jeff_journey_of_the_g.html>
 (acesso em 17 de setembro/2012)
- Figuras 7 e 8:** MUÑOZ, Oscar. *Biografias*, 2002. 40
 Fonte: <www.printeresting.org/2010/03/01/philagrafika-2010-philadelphia-museum-of-art/>
 (acesso 14 janeiro 2013)
- Figura 9:** MUNCH, Edvard. *Cinzas*, 1925. 51
 Fonte: <www.pitoresco.com/universal/munch/munch.htm>
 (acesso em 23 de setembro/2012)
- Figura 10:** MORRIS, Robert. *Instalação na Green Gallery*, Nova York, 1964. 52
 Fonte: <www.arq.ufsc.br/historiaaa2/minimalismo/minimalimagem36.html>
 (acesso em 20 de agosto/2012)
- Figura 11:** CALDAS, Waltércio. Exposição Cromática, Casa França Brasil – R.J., ago/out de 2012. 61
 Fonte: Fotografia de acervo pessoal.
- Figura 12:** CALDAS, Waltércio. Exposição Cromática, Casa França Brasil – R.J., ago/out de 2012. 62
 Fonte: Fotografia de acervo pessoal
- Figura 13:** KRUEGER, Barbara. *We don't need another hero*, 1985. 68
 Fonte: <animophotography.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html>
 (acesso em 30 de maio/2011)
- Figura 14:** WARHOL, Andy. *Triple Elvis*, c. 1963. 69
 Fonte: <jezebel-boutique.blogspot.com.br/2010/07/andy-warhol-idea-book.html>
 (acesso em 17 de outubro/2012)
- Figura 15:** OITICICA, Helio. *Parangolés*, década de 1960. 75
 Fonte : <ilovetecnology.blogspot.com.br/2010/07/helio-oiticica-e-o-parangole.html> e
 <www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica.>
 (acesso em 12 abril 2011)
- Figura 16:** CARAVAGGIO, *Deposição da Cruz*, 1602-03. 80
 Fonte: <en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_of_Christ_%28Caravaggio%29>
 (acesso em 12 maio/2011)
- Figura 17:** MALAGUTI Claudia. *Connect me*, 2011. 81
 Fonte: <www.cultura.rj.gov.br/blog/img/6b2_1348010362.jpg>
 (acesso em 30 outubro/2012)
- Figura 18:** PECHSTEIN, Max. *No final*, 1906. 85
 Fonte: <www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=411002572&anummer=371>
 (acesso em 9 novembro/2012)
- Figura 19:** MAGRITTE, René. *Panorama popular*, 1926. 86
 Fonte: <www.artgalleryabc.com/magritte/blog>
 (acesso em 12 novembro/2012)
- Figura 20:** MIRÓ, Juan. *Mulheres e pássaros a noite*, 1947. 87
 Fonte: <online.wsj.com/article/SB128164704907327249.html>
 (acesso em 12 novembro/2012)

- Figura 21:** BRAQUE, Georges. *Porto*, 1909. 89
 Fonte: <dcist.com/2010/09/permanent_collection_georges_braque.php>
 (acesso em 12 novembro/2012)
- Figuras 22 e 23:** BEECROFT, Vanessa. *VB66*, 2010. 96
 Fonte: www.tumblr.com/tagged/beecroft?before=1299393629
 (acesso em 12 novembro/2012)
- Figura 24:** LAURENTIZ, Silvia e GABRIEL, Martha. *I-Flux*, 2012. 97
 Fonte: <cdn3.tecnoarteneews.com/wp-content/uploads/2012/05/iflux.jpg>
 (acesso em 15 novembro/2012)
- Figura 25:** MANET. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863. 99
 Fonte: <seboeacervo.blogspot.com.br/2010/11/almoco-na-relva-edouard-manet.html>
 (acesso em 22 agosto 2012)
- Figura 26:** JACQUES, Alain. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1964. 99
 Fonte: <www.pedagogie.ac-nantes.fr/50749681/0/fiche___pagelibre/&RH=1180521603140>
 (acesso em 22 agosto 2012)
- Figura 27:** PICASSO, Pablo. *O violão*, s/d. 108
 Fonte: <blogamandaoliveira.wordpress.com/2011/03/01/para-inspirar-colagem-collage/>
 (acesso em 21 maio 2011)
- Figura 28:** SCHWITTERS Kurt. *Merz*, 1939. 109
 Fonte: <retilineos.blogspot.com.br/2011/04/um-texto-muito-completo-sobre-obra-do.html>
 (acesso em 21 maio 2011)
- Figura 29:** ERNEST, Max. *Édipo*, s/d. 110
 Fonte: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u724718.shtml>
 (acesso em 21 maio 2011)
- Figura 30:** VOSTELL, Wolf. *Fluxus. Duchamp*, 1972. 115
 Fonte: <anca.pair.com/sjleiber/archive.php?list=extra_art.txt&offset=466>
 (acesso em 21 abril 2011)
- Figura 31:** KOSUTH, Joseph. *Art*, 1967. 117
 Fonte: <3por4.blogs.sapo.pt>
 (acesso em 12 fevereiro 2011)
- Figura 32:** MALIÉVITCH, Kasimir. *Quadrado preto sobre fundo branco*, 1915. 118
 Fonte: <blogmoraisdahistoria.blogspot.com.br/2010_09_01_archive.html>
 (acesso em 12 fevereiro 2011)
- Figura 33:** SCHENDEL, Mira. *Sem título*, 1964. 119
 Fonte: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction
 =artistas_obras&acao=mais&inicio=1&cont_acao=1&cd_verbete=2814>
 (acesso em 12 fevereiro 2011)10
- Figura 34:** FERREIRA, Larissa. Performance realizada no evento Performance: cidade, corpo e
 política, FLAAC, Brasília, out/2012. 121
 Fonte: <b.vimeocdn.com/ts/372/980/372980262_640.jpg>
 (acesso em 25 novembro 2012)
- Figura 35:** NETO, Ernesto. *Horizonmembranenave*, 2010. 123
 Fonte: <www.guardian.co.uk/artanddesign/gallery/2010/jun/17/ernesto-neto-new-decor-hayward-
 art>
 (acesso em 14 fevereiro 2011)
- Figura 36:** LEIRNER, Nelson. *Santa Ceia*, 1990. 126
 Fonte: < www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas>
 (acesso em 13 fevereiro 2012)
- Figura 37:** SILVEIRA, Regina. *Super X*, 1997. 131
 Fonte: <siterg.terra.com.br/news/2009/08/15/regina-silveira-arte-fun-7/>
 (acesso em 2 de dezembro 2012)
- Figura 38:** SMITHSON, Robert. *Abrigo de lenha parcialmente enterrado*, 1970. 134
 Fonte: <www.tumblr.com/tagged/robert%20smithson?before=1352116773>
 (acesso em 15 de maio de 2011)
- Figura 39:** KAHLLEN, Timo. *Fromscratch*, 2011. 138
 Fonte: <www.staubrauschen.de/fromscratch>
 (acesso em 15 maio 2012)
- Figura 40:** BRUSCKY, Paulo. *O que é arte? Pra que serve?*, 1978. 140
 Fonte: <www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/es/paulo-bruscky >
 (acesso em 3 dezembro 2012)

- Figura 41:** DIAS, Karina. *Souvenirs*, 2011. 142
 Fonte: <www.pipa.org.br/pag/artistas/karina-dias/>
 (acesso em 5 janeiro 2013)
- Figuras 42 e 43 :** RENNÓ, Rosângela. *Espelho diário*, 2001. 145
 Fonte: <www.imaginariopoetico.com.br/rosangela-renno-e-alicia-penna-espelho-diario/>
 (acesso em 27 maio 2011)
- Figura 44:** EL GRECO, *Batismo de Cristo*, 1609. 150
 Fonte: <www.uff.br/revistaabril/revista-03/002_aderaldo%20ferreira.pdf>
 (acesso em 4 dezembro 2012)
- Figura 45:** CASTRO, Amílcar. *Sem título*, c. 1984-1985. 166
 Fonte: <www.arevalogallery.com/artists/arte-concreto/arte-concreto-invencion/amilcar-de-castro-2>
 (acesso em 8 dezembro 2012)
- Figura 46:** KLIMT, Gustav. *Danae*, 1907. 168
 Fonte: <www.paintinghere.org/painting/danae-5260.html>
 (acesso em 8 dezembro 2012)
- Figura 47:** PITTA, Thiago Rocha. *Danae ou Nostalgia da Pangeia*, 2011. 169
 Fonte A: Fotografia de acervo pessoal
- Figura 48:** PITTA, Thiago Rocha. *Danae ou Nostalgia da Pangeia*, 2011. 170
 Fonte: <www.domusweb.it/en/art/the-imminence-of-poetics-/>
 (acesso em 12 dezembro 2012)
- Figura 49:** PITTA, Thiago Rocha. *Sem título: de "Danae no jardim de Gorgona ou Nostalgia da Pangeia*, 2013. 171
 Fonte: <gabrieldelamora.files.wordpress.com/2013/02/opinione-latina-9-webd1.jpg>
 (acesso em 11 fevereiro 2013)
- Figura 50:** KOSUTH, *Uma cadeira, três cadeiras*, 1965. 177
 Fonte: <aboutmyfashion.wordpress.com/category/arte/>
 (acesso em 11 de fevereiro 2013)
- Figura 51:** CORDEIRO, Waldemar e MOSCATI, Giorgio, *Derivadas de uma imagem*, 1969. 187
 Fonte: <commons.wikimedia.org/wiki/File:Derivadas_de_uma_imagem_2.jpg>
 (acesso em 21 dezembro 2012)
- Figura 52:** SABOIA, Lygia. *Muxarabi*, 2001. 189
 Fonte: <www.iar.unicamp.br/galeria/saboia.html>
 (acesso em 27 agosto 2010)
- Figura 53:** CORDEIRO, Waldemar e MOSCATI, Giorgio. *Beabá*, 1968. 191
 Fonte: <organismo.art.br/blog/?p=263>
 (acesso em 28 agosto 2010)
- Figura 54:** MATUCK, Artur. *Literaterra/Landscrip*t, 2002. 192
 Fonte: <www.fabiofon.com/webartenobrasil/site_litera.html>
 (acesso em 28 agosto 2010)
- Figura 55:** VESNA, Victoria e GIMZEWSKI, James. *Fluid Bodies*, 2003. 194
 Fonte: <glenmurphy.com/#fluidbodies>
 (acesso em 30 agosto 2010)
- Figura 56:** MARQUES, Milton. *Euro Instável*, 2007. 195
 Fonte: <www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=31>
 (acesso em 27 agosto 2010)
- Figuras 57 e 58:** BEIGUELMAN, Giselle e Bighetti, Vera. *Arquiteturas Improváveis*, 2008. 198
 Fonte: <www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=1967>
 (acesso em 25 agosto 2010)
- Figura 59:** SISYU e TEAMLAB, *What loving and beautiful word*, 2011. 200
 Fonte: <www.team-lab.net/en/portfolio-exhibition/loving-exhibition/livescope.html>
 (acesso em 2 janeiro 2013)
- Figura 60:** FARGAS, Joaquín. *Princípio Estocástico: Espaço/Tempo/Probabilidade*, 2012. 201
 Fonte: <www.arsomnibus.com/web/muestras/inauguran/fecha:2012-11-15/page:1>
 (acesso em 2 janeiro 2013)
- Figura 61:** FARGAS, Joaquín. *Princípio Estocástico: Espaço/Tempo/Probabilidade*, 2012. 202
 Fonte: Fotografia de acervo pessoal/2013
- Figura 62:** MINUJÍN, Marta. *Invasión instantánea 2.0*, 2012. 204
 Fonte: Folder da exposição RECORRIDOS: arte,ciencia y tecnologia
- Figura 63:** JODI. *My%Desktop*, 2004. 207
 Fonte: <www.pycs.net/users/0000299/> (acesso em 25 março 2011)

- Figura 64:** FON, Fabio e FRANCO, Edgar. *Freakpedia*, 2007. 208
Fonte: <www.freakpedia.org>
(acesso em 28 março 2011)
- Figura 65:** KAHLEN, Timo. *Undo/Delete*, 2011. 210
Fonte: <www.timo-kahlen.de/soundsc4.htm>
(acesso em 3 janeiro 2013)
- Figuras 66, 67 e 68:** SYMBIÓTICA, *Silent Barrage*, 2008-2009. 212
Fonte: <we-make-money-not-art.com/archives/2010/09/emocao-artificial.php#.UPAg-XeM6J0>
(acesso 2 abril 2011)
- Figura 69:** DRAVES, Scott e Electric Sheep. *Generation 244*, 2011. 214
Fonte: <www.emocaoartificial.org.br/pt/artistas-e-obras/emocao-art-ficial-6-0/>
(acesso em 3 janeiro 2013)

SUMÁRIO

RESUMO	
ABSTRACT	
Lista de figuras	xv
INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO 1: SOBRE AS DEFINIÇÕES INICIAIS	26
1.1. Expectativas em relação à Arte	26
1.2. Sensível e cognoscível	33
1.3. Valor	41
CAPÍTULO 2: SOBRE A FRUIÇÃO	45
2.1. O Jogo	48
2.2. Prazer/Desprazer	58
2.3. Disponibilização/Adesão/Fruição	63
2.4. A obra de arte e o acervo: legitimação e memória	70
CAPÍTULO 3: SOBRE A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA	77
3.1. Historicidade	82
3.2. Permanência/Autonomia/Autoria	91
3.3. A respeito de algumas elaborações sobre a arte do século XX	100
CAPÍTULO 4: SOBRE O CONCEITUALISMO	111
4.1. Arte conceito, arte conceitual, conceitualismo.	114
4.2. O objeto artístico	129
4.3. O caráter da arte	135
4.4. Arte e interação	148
CAPÍTULO 5: SOBRE A TECNOLOGIA E A ARTE	153
5.1. Cultura em rede	158
5.2. Arte e virtualidade: predomínio da ideia	164
CAPÍTULO 6: SOBRE A ESTÉTICA	173
6.1. Em obras	185
6.1.1. Obras impressas	187
6.1.2. Obras programadas para remeterem às questões de linguagem	190
6.1.3. Obras que utilizam graus diferentes de aparato tecnológico	193
6.1.4. Obras de simulação	196
6.1.5. Obras que propõem a realidade aumentada	201
6.1.6. Obras da Web Arte	205
6.1.7. Obras de arte/ciência	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	228
Artigos e livros	228

Outros recursos	235
ANEXOS	237
Anexo 1	237
Anexo 2	239
Anexo 3	241

INTRODUÇÃO

O artista quer mostrar que cada coisa está ligada a todas as outras e que ele é parte desse todo. Não há fórmula para expressar isso. Não há um código pronto e infalível. Todas as linguagens da cultura contribuem para tornar possível esse enlace do particular com o universal.

Ferreira Gullar

Na contemporaneidade, a estética da recepção não consegue abarcar as potencialidades a serem experimentadas pelos objetos da arte atual. O objeto artístico da época presente invoca uma relação ampla no empreendimento de significações. Entender? Sentir? Deleitar-se? Apreciar? De que maneira a aproximação ao objeto se dará? Em que se firma o espectador na realização do fenômeno artístico? Pode o objeto constituir-se apenas como proposição e realizar-se na significação dada pelo fruidor?

Parte significativa da arte contemporânea se embrenha pelo viés da valoração da ideia, do projeto a ser desenvolvido e que, em muitas vezes, inclui o espectador e a experiência, definindo a obra, por muitas vezes, num fazer distante da habilidade plástica. Por diversas vezes, a arte na atualidade também se conforma não como síntese de uma época, de uma sociedade, mas compõe-se numa bricolagem em que a criação de sentido sobre o objeto se realiza de modo multifacetado, potencializado nos desdobramentos propostos e experimentados pelo espectador, agora colaborador com/da criação.

O objetivo deste trabalho foi investigar proposições artísticas contemporâneas, cuja ênfase é alicerçada na criação conceitual, pertencentes à rubrica da arte tecnológica, relacionando-as a outras obras da história da criação artística em tempos diversos, de modo a afirmar a

necessidade do envolvimento particular do espectador em torno do que se afirma como espanto e encantamento, considerando que esses últimos se constituem como instância fundamental ao objeto artístico.

Sob essa hipótese, o estudo realiza as análises das obras, considerando sempre a instância sensível e a conceitual. Assim, aquilo que se afirma como estética, neste trabalho, define a experiência sensível em relação ao objeto artístico, embora entendendo que o termo abriga muito mais que essa concepção.

Para afirmar a importância da provocação de espanto e de encantamento, este estudo zela pela reflexão particular a respeito das relações entre obra e espectador na atualidade. Nesta conformação, empreendem-se reflexões sobre como as propostas de uma arte mais voltada para a cognição e para a própria ideia do que seja grande parte da arte no tempo atual (ou seja, uma arte conceitualista, enfatizando o mental) se portam na recomposição dos laços entre arte e vida, atualizando princípios também de alguns outros movimentos da história da arte. Essas propostas se estabelecem a partir da resignificação dos processos de apreciação e fruição do objeto artístico. Há de se engendrar novos parâmetros de reconhecimento desse objeto, sua pertinência, seu campo de ação e sua nomeação. Nesse sentido, uma reeducação de olhares e ideias é necessária para re-definir a natureza da arte na atualidade.

A iniciativa dessa abordagem de pesquisa surge da experiência em sala de aula, com alunos de níveis de ensino diferentes, a saber, séries finais do ensino fundamental, ensino médio e educação técnica e tecnológica subsequente ao ensino médio, e de diferentes classes sociais em escolas públicas (em Brasília C.Ed. Gisno e Escolas Parque e em Samambaia no Instituto Federal de Educação Técnica e Tecnológica de Brasília) e em uma escola privada (Colégio Marista de Brasília/Ensino Médio). Constitui-se como problema da pesquisa a curiosidade epistemológica sobre a relação do espectador com pouca ou nenhuma iniciação no campo da Arte e de como os processos de significação e interação ao objeto artístico se realizam.

Como ponto de partida para análise, foi utilizado o pensamento de Stiegler sobre a frequência aos espaços museais, bem como sobre o convívio com a arte na atualidade.

Os especialistas não me interessam, o que me interessa é o olho nu, e não simplesmente aquele da criança. [...] Esses olhos nus e essas orelhas nuas não veem e não ouvem a arte contemporânea. Fazer de forma que a experiência do sensível seja possível para aqueles que o marketing condiciona esteticamente torna-se uma prioridade e uma responsabilidade. (STIEGLER *apud* MEDEIROS 2007, p. 54)

Em sintonia com o pensamento desse autor, considerando a atuação na educação básica, e entendendo esse nível de ensino como agente partícipe na formação do indivíduo em sua singularidade, e também na sua ação política e social que conforma uma coletividade, é que o este trabalho volta-se para a formação do espectador e das novas relações necessárias à fruição da arte atual.

Sobre a experiência sensível a que se refere Stiegler, busca-se a compreensão desse termo para a sensibilização do espectador ao objeto e/ou proposição artística, incluindo dessa forma aquelas que possuem ênfase conceitualista.

Assim, articulando essa discussão, explora-se o termo “conceitualismo”, bem como proposições da arte contemporânea que possuem esse caráter. O texto, portanto, se debruça em grande parte sobre objetos artísticos que possuem o privilégio das funções mentais sobre a mobilização do sensível e como esses objetos atingem o espectador.

Sem a intenção de criar categorias ou analisar obras da arte tecnológica submetendo-as à divisões teóricas, aborda-se a aplicação do termo conceitualismo em obras identificadas por essa rubrica, acercando-se de propostas que se apresentam mais ideárias¹, calcadas, entre outros aspectos, nos questionamentos sobre o conceito de obra de arte, bem como na provocação que parte do artista e se desdobra em sentidos a partir da atuação do espectador.

O texto também se aproxima das teorias da estética relacional e da arte contextual, abordando-as em relação às concepções conceitualistas e tratando-as como desdobramentos destas.

O trabalho não tem como objetivo a explicação do complexo processo de construção do objeto artístico através de sua historicidade. Porém, para entendimento de como o conceitualismo se desenvolve, ganha ênfase no objeto de arte e gera um campo próprio de relações entre obra e espectador, faz-se necessário abordar um possível percurso da constituição desse objeto, por parâmetros que nortearam a criação artística, e da desconstrução desses parâmetros em determinados momentos da história. Tampouco legitima-se a perspectiva temática pela linearidade no tratamento e interpretação das obras, por vezes apontando questões em obras que delineiam grande distanciamento de tempo. O que interessa é como as construções poéticas apontam características que podem ser desdobradas em obras

¹ O termo ideário refere-se ao conjunto de ideias, algo a ser colocado em prática, elenco de questões a seguir, inserindo-se a obra, dessa forma, numa proposição mais subjetiva, não representacional.

completamente distintas, inclusive em suas intencionalidades iniciais.

Essas possibilidades de leitura, significação e associação das obras remetem à ação pedagógica empreendida com o público citado anteriormente, de modo que se crie certo vínculo que possibilite atender ao que Stiegler chama de função social da arte.

A arte só existe se ela afeta. A obra só existe na medida em que ela afeta aquele pra quem ela faz obra, isto é, aquele que ela abre porque é isso que quer dizer a obra, isto é, *opera*: trabalho, mas também abertura: isso abre, isso opera. Se a obra não abre, ela não é nada. Se a obra abre apenas o artista ele mesmo, ela não abre nada. A obra só pode abrir o outro, e o outro é aquele que está fechado. (STIEGLER *apud* MEDEIROS 2007, p. 54-55. Grifo do autor)

Ao propor esse percurso² objetivando apreender a construção artística peculiar a cada época, serão utilizados, para caracterizar o objeto *artístico*, os termos *estético* e *conceitual*. Esses termos nominarão, respectivamente, objetos que possuem ênfase na motivação de sentidos e na proeminência da ideia. Por hora, esse esclarecimento parece ser suficiente.

A análise de proposições artísticas tecnológicas responde ao questionamento sobre de que maneira e em que intensidade o desenvolvimento do aparato técnico informacional e de comunicação conforma as atuais relações do indivíduo em qualquer instância, seja ela cultural, social ou mesmo, em referência ao mundo natural. Além disso, as reflexões alcançam o discurso sobre a potencialidade das obras que se desenvolvem pelo uso desse aparato em abarcar certa universalidade, uma vez que independem do espaço institucionalizado da arte, conectando-se a outras ocorrências e desdobrando-se em co-presenças de outras proposições.

Neste trabalho serão analisadas obras que possuem como aspectos comuns a ênfase no processo de criação, o privilégio da ideia sobre o sensível, a transitoriedade/efemeridade, a arquitetura do sentido a partir da interação com o sujeito, uma vez que na tendência conceitualista contemporânea estes elementos se constituem em parâmetros mais ou menos consignados.

Este trabalho é composto de seis capítulos que desenvolvem as reflexões propostas acima. No primeiro capítulo abordam-se termos importantes para a condução de entendimento do trabalho. Assim, esclarece-se sobre a consistência e uso dos termos.

² Ainda citando Stiegler “*repetir, refletir e aí retornar*, onde é preciso muitas vezes um tempo de ruminação par estimar o alcance de uma afetação, e uma obra que opera uma afetação é o *irredutível tarde demais* da abertura que é a obra.” (STIEGLER *apud* MEDEIROS 2007, p. 56. Grifo do autor) O trabalho pedagógico realizado objetivando a sensibilização para a fruição da arte da atualidade consiste, muitas vezes, na identificação de valores e características que podem ser evidenciados em obras cujo caráter de artístico já se consolidou, inclusive para pessoas de pouco ou nenhum contato com o campo da arte.

O segundo capítulo trata das possibilidades de fruição do objeto pelo indivíduo que atravessa a história da arte de início como um receptor até tornar-se agente de sua experiência na proposição de uma estética de colaboração e não mais de recepção.

O terceiro capítulo discorre sobre a constituição histórica da arte e da constituição de parâmetros de valor dentro das sociedades em que são criadas, reverberando até o tempo atual.

Discutir os termos que dizem respeito ao conceitualismo e sua abordagem na constituição do objeto artístico é função do quarto capítulo, que aborda o pensamento de autores que iniciam esta reflexão teórica em meados do século XX, considerando o percurso da arte no início deste século.

No quinto capítulo, a abordagem da relação arte e tecnologia delinea pensamento sobre os modos de ação no mundo atual, bem como sobre como os objetos artísticos proporcionam vivências e reflexões da atualidade.

Discorrer sobre a estética e de como esse conceito atinge a contemporaneidade da arte é tarefa do sexto e último capítulo que inclui, ainda, exemplos de obras de arte tecnológica a fim de reforçar a discussão ali proposta.

1. SOBRE AS DEFINIÇÕES INICIAIS

As técnicas não são somente modos de produção; são também modos de percepção do mundo. Toda técnica nova não entranha necessariamente uma nova imagem, mas faz surgir as condições de sua aparição.

Julio Plaza

1.1. EXPECTATIVAS EM RELAÇÃO À ARTE

O termo *Ars*, de onde deriva a palavra arte, conceituava, para Aristóteles, na Antiguidade, a destreza, ligada à precisão técnica na imitação do mundo natural. Não só uma imitação técnica, mas o aperfeiçoamento das formas representadas, efetuando-se como uma idealização do mundo concreto. Arte era, por esse conceito, a habilidade de elaborar e representar a partir de regras e fórmulas de proporções, parâmetros da harmonia, de simetrias, de unicidade, além da definição da figura, relação rítmica, de boa descrição e de movimento entre as formas. Seria considerado artista o artesão que desenvolvesse com esmero e precisão tal habilidade.

O prazer da experiência estética na visão aristotélica, não vinha **do que** estava sendo representado (uma fera, uma mulher, um gavião), mas de **como** era representado. Dessa forma ao apreciar a representação de uma besta, de um demônio ou de um verme em um pedaço de carne em putrefação, o espectador alcançaria o prazer estético quanto mais o artista conseguisse chegar à perfeição. Um esmero técnico na precisão da descrição das formas, visando o apuro a partir do estudo do modelo original, mas também um requinte no campo de idealização de beleza das figuras representadas.

O campo da arte, portanto, se urdia no desenvolvimento da precisão técnica, aquela que eleva o autor à condição de criador. O artista era o responsável pela representação da realidade idealizada. No entanto essa representação propunha uma interpretação peculiar, engendrada em discursos e visões de mundo próprias que atendiam a determinadas conjunturas sócio-históricas e culturais: “a espiritualidade totalmente imanente à tecnicidade” (DUFRENNE, 1972, p. 58).

[...] há, de fato, uma ideia ou uma essência do Belo. Essa ideia justifica, então, uma dupla normatividade. [...] Assim, a ideia do Belo não conserva sua transcendência: ela se concretiza e se especifica em modelos determinados, dos quais os cânones da arquitetura ou a regra das três unidades figuram entre as mais célebres. (DUFRENNE, 1972, p. 37)

O ser criador inventa uma autonomia em relação ao mundo real; possui a capacidade de ser metafísico. Sobre a construção artística incidiam-se parâmetros estéticos a serem observados como representação simbólica de uma ética pessoal e, essencialmente de uma formação de seres livres. A ideação clássica insistia na autonomia estética, ou seja, em uma construção que não seja, necessariamente, a cópia do mundo visível, mas que se constitui a partir de critérios nos quais se explicitem a formação ética particular: “a arte capta o desejo e o transfere a uma aparência de seu objeto” (BADIOU, 1994, p. 23). A realidade exposta pela criação artística era conformada pela escala humana, em toda sua consistência de requinte e de deformidade, visando sempre à idealização da harmonia do olhar: a perfeição. Este apuro objetivado na construção artística sugere a possibilidade de perfeição não de um sujeito, mas de seu caminho em constituir-se.

No dizer de Sócrates na *Xenofont Memorabilia*, citada por Eco (2004, p. 49), “o escultor deve revelar através da forma exterior a atividade da alma.” Dessa forma, a arte não existe como um fim em si mesmo: ela não representa um objeto simplesmente pela habilidade de representá-lo. Seu valor não está em imitar a realidade, transpondo-a para o objeto artístico. O valor está além: a habilidade de representar uma forma e compor a beleza, nessa conjunção social, **conceitua** o valor da autonomia e da capacidade humana.

Em muitas proposições reflexivas ao longo da história observa-se outra abordagem do objeto artístico que diz respeito às verdades intrínsecas à obra ou ao conjunto de obras de uma determinada conjuntura (ou configuração) artística. Trata-se de considerar a obra como “um ponto sujeito de uma verdade artística” (BADIOU, idem, 27), ou seja, a obra expressa a verdade de seu tempo e é composta por elementos visuais que possibilitem a apreensão dessa verdade. Porém as verdades não são estanques e se tramam com outras verdades (retomadas

ou postas em relação, mesmo que de oposição) dos outros tempos. Assim, por esse pensamento, a arte não se constitui por rupturas, mas por sequências de tratamentos de verdades em todas as suas possibilidades e em suas atualizações nas ocorrências sócio-históricas. “É preciso sustentar que a arte, configuração ‘em verdade’ das obras, é, em cada ponto, pensamento do pensamento que ela é” (BADIOU, op. cit, 29).

Por essa abordagem, o objeto artístico é uma realidade ele mesmo não somente representando a realidade que o circunda. Ele apresenta um pensamento que o constitui, ele atualiza a criação de potências infinitas, ele investiga sua possibilidade como construtor de verdades. Ele consubstancia o fenômeno artístico à medida que constrói a realidade do pensamento fulgurado na arte.

Muito se caminhou desde então pelas várias intencionalidades de se fazer arte e também pelos seus vários conceitos. Nunca um conceito do que é a arte e do que é produção artística durou tempo o suficiente a fim de que esse conceito fosse eleito como parâmetro fundamental. Mas sobre todo objeto e toda a fruição artística se pode dizer: “O prazer de uma tela [ou de qualquer obra de arte] se encontra na provocação que o visível faz ao imaginário” (ALVES, 2011, p. 175). Desde a clássica à mais contemporânea das artes o que instiga é o sentido tramado na fruição da obra pelo espectador, seja em que nível de compreensão esse espectador esteja.

Olhar imagens faz as pessoas experimentarem prazer, porquanto essa visão resulta na compreensão e no raciocínio em relação ao significado de cada elemento das imagens, conduzindo o discernimento em relação a essa ou àquela pessoa. Se, porventura, acontecer do objeto representado não haver sido ainda visto, não é a imitação que gera prazer, mas sim a execução da obra, a cor ou uma outra causa semelhante. (ARISTÓTELES, 2011, p. 45)

Se na arte clássica o encantamento, o assombro, o espanto na experiência estética acontecia pela proximidade à perfeição, pelo esmero técnico, atualmente essa experiência abre-se na invenção, na construção de significâncias. A estética acontece não mais somente de modo receptivo, mas colaborativo, em diálogo e em ação do espectador com o discurso inicial proposto pelo artista por meio da obra. A obra apresenta, o espectador experimenta e cria. O **como** a obra é articulada permanece valorado, não mais pelo talento de fazer, mas pela consistência e pela inteligência propositiva.

A arte, na contemporaneidade, aproxima-se mais e mais dos aspectos da vida, fazendo retornar a ênfase no conteúdo em detrimento das questões formais tão ressaltadas na

modernidade. Porém, é fato que a arte pela sua ocorrência contemporânea, simultânea ao desenrolar do presente não possui uma demarcação resolvida. Os sintomas, expostos nas criações artísticas de toda a sorte, nos conduzem a uma dedução: a coexistência de várias possibilidades e propostas, do figurativo aos atuais *ready-mades*, do concentrado e preciso desenho à dispersão e à multiplicidade.

Nos trabalhos a seguir, se pode observar a multiplicidade técnica e a diversidade de concepções nas quais se baseiam a criação artística desenvolvidas nas propostas dos artistas na contemporaneidade.



Figura 1: PARINI, Anna. *Hormiga*, 2012.
Fonte: <www.paradigmasgaleria.com/pt/archives/836>.

Anna Parini desenha na parede da galeria uma formiga (Figura 1) de dimensões extraordinárias (250 X 150 cm), tratando com isso da importância das pequenas coisas e da ineficiência do ato de ver. Em muitos casos, conforme trechos retirados do catálogo da galeria em que esteve exposta a obra, “há uma enorme distância entre “saber que existe algo” e “conhecer algo”: olhar não é observar.” A enorme formiga chama atenção do espectador pela precisão técnica, mas não é nisso que a artista se centra. O ato de enxergar, mais do que simplesmente avistar, é acionado. Nele advém o discernimento das partes, da forma complexa

do corpo de um elemento que nos passa despercebido pelo seu tamanho diminuto. Conceitualmente, os sentidos podem ser expandidos na experiência de cada espectador: O que ele avista, mas não enxerga? O que está tão a sua frente que lhe passa despercebido? Qual a sua capacidade e disponibilidade para ativar o ato de enxergar e conhecer?

De sua parte Damien Hirst no trabalho exposto abaixo (Figura 2) coleciona uma série de remédios, apresentando questões entre vida/bem-estar/ciência/morte remetendo ao mundo médico, bem como às pesquisas e ao uso de medicamentos.

O autor apropria-se de elementos de outro viés de conhecimento e cria com ele a ligação arte e vida não no sentido restrito do uso do medicamento, mas no que este representa em termos de conhecimento e dominação. A ciência para estudar um objeto se afasta dele, olha-o com objetividade, classifica-o. A arte *fagocita-o*, traz para dentro de si e o sentido acontece à medida que o objeto se embrenha ao indivíduo que com ele se relaciona. O objeto apropriado pelo artista não é o mesmo que está na prateleira da farmácia, mesmo sendo. É outro, transsubstanciado em poética. Assim, o artista propõe a discussão da arte na contemporaneidade. O criador de *Gabinete de Medicina* é conhecido por questionar e, ao mesmo tempo, colaborar com lógicas legitimadoras e mercadológicas em relação à arte e à criação artística. Um paradoxo que constrói mais um sintoma da arte contemporânea: a vontade da autonomia (e crítica) dos meios legitimadores e do mercado da arte e seus meandros e a ambição do artista que provoca a submissão a estas instituições.



Figura 2: HIRST, Damien. *Gabinete de Medicina*, 2008.
 Fonte: <www.worleygig.com/2010/10/lm-arts-gallery-presents-damien-hirsts-medicine-cabinets>

Do trabalho de Natasha Albuquerque e Luan Haickel (Figura 3) se pode depreender a análise de uma estética contextual impressa na arte da atualidade. Por esse parâmetro, o objeto artístico se coloca numa situação de intervenção, apropriando-se de um contexto particular do qual necessita para ser analisado e compreendido.

Os autores efetuaram intervenção urbana feita nas ruas de Brasília, em 2012, quando, na época das chuvas, as pistas automotivas encheram-se de buracos. Um dia, que a cidade não sabe precisar qual, começaram a surgir alvos em torno dos buracos. Ora, alvos são elementos comuns, mas juntados aos buracos que faziam graves estragos nos pneus e nos veículos, ganharam um significado reivindicatório que moveu a opinião pública e os agentes responsáveis pela conservação da cidade. Uma proposição simples e poética gerada pela intenção de se fazer arte e associada ao cotidiano que provocou encantamento a uns e espanto a outros, mobilizando o estado da realidade.



Figura 3: ALBUQUERQUE, Natasha e HAICKEL, Luan. *Alvos*, 2012.
Fonte: Acervo pessoal de Maria Beatriz de Medeiros

A reflexão gerada pela fruição dos trabalhos de Hirst e de Albuquerque e Haickel, considerando as análises empreendidas neste estudo, é de que maneira as apropriações da realidade realizadas pelos autores passam a ser consideradas artísticas e de como elas se integram a gama de produções chamadas conceituais. As análises buscam, também, versar sobre a relação dos espectadores com esses objetos que se assentam no campo conceitualista e em que medida eles provocam no espectador o encantamento e o espanto característicos da arte.

A arte contemporânea pode consistir a partir de uma estética da heterogeneidade, da diversidade: coexistem as técnicas chamadas tradicionais e as novas incorporações tecnológicas; as narrativas, as ilustrações e as experiências temporais e presentificadas; a recepção e a colaboração na fruição das obras a partir da intencionalidade inicial do artista.

Assim, na importância e nos valores da arte atual, um dos termos de excelência é possibilidade, ou seja, potência: de ser, de significar, de consistir, de relacionar, de permanecer ou não.

Em um mundo contemporâneo de identidades em crise e de panorama caótico, a arte se

apresenta como imanência, dando acesso à pluralidade dos seres, suas ações e relações.

1.2. SENSÍVEL E COGNOSCÍVEL

Na maior parte das obras, mesmo na contemporaneidade, é pelo sensível, pelo corpo que a relação entre sujeitos (obra e espectador) tende a acontecer. A motivação do corpo estabelece um caminho para se chegar ao conceito. O sensível e o cognoscível não são separáveis e hierarquizados. Possuem uma relação complexa de conexão e de tratamento, compondo-se de formas diversas e por vezes caóticas.

A elaboração da criação e do objeto artísticos é efetuada a partir de uma estruturação não só sensível, mas mental, formalizada técnica e materialmente. A essa ocorrência do mental denominamos conceito, ideia. Em toda criação artística ideia e sensível se relacionam e tomam forma no objeto.

No domínio artístico, não se pode separar o pensamento (ou o conceito, aquele da arte conceitual) do sensível (seja a sensibilidade do destinatário), nem, aliás, o sensível do pensamento (mesmo na arte que se crê sem conceito, o que nunca existiu - mas, no entanto, o artista pode muito bem não ver, nem conceber o conceito que ele criou), e sensível não se separa do corpo (STIEGLER, 2007, p. 50).

O fenômeno da arte acontece no entremeio das relações dos sujeitos: criador (artista), criação (obra) e espectador (sujeito fruidor). Sensibilidade e mentalidade dos sujeitos envolvidos se coadunam a fim de que o objeto artístico tenha sentido. Assim, tanto criação como apreciação artísticas são, no dizer de Aristóteles, noéticos, ou seja, um exercício do livre querer, relativo ao pensamento, numa busca de significado, sem cumprir ou obedecer a lógica de uma racionalidade somente externa ou anterior ao sujeito.

Na contemporaneidade, os espectadores mais que sentir a obra, querem entendê-la. “Entender significa reduzir uma obra à esfera do inteligível” (COCCHIARALE, 2006, p. 14). O sentir, para muitos, ficou insuficiente e, por muitas vezes, ineficiente. Ocorre que nesta necessidade de entender, muitos espectadores buscam mediadores e estes apresentam suas experiências pessoais em relação à obra, por vezes moldadas a partir de teorização e conceitos vindos de especialistas na arte. O sentir inicial do qual deriva a construção de sentido subjetivo, calcado na relação dos sujeitos (espectador e obra), se corrompe.

Quando a arte enfatiza e prioriza o conceito, pode-se dizer que o objeto artístico potencialmente se desmaterializa, no sentido de que a função estética e sensível (o sentir) perde terreno, pois se prioriza o pensar (o entender), a ideia como característica primeira da fruição artística. Dizemos que o objeto se desmaterializa no sentido de defender que a obra é pouco sentida. Como se afirmou acima, por muitas vezes o objeto mobilizará o espectador pelo entendimento constituído pelas explicações do mediador. A fala do mediador passa a construir a relação, primeiramente.

Em muitas proposições artísticas é o próprio autor que desconsidera a ênfase estética compositiva da obra, centrando-se na ideia a ser impregnada na obra. Essa proposição se reflete no que foi evidenciado na obra de Marcel Duchamp, em 1917, isto é opor a arte mental aos objetos da arte retiniana, fazendo do próprio objeto artístico o questionamento da instituição e do caráter da arte. Duchamp chamava de arte retiniana aquela que motiva o olhar, seja por encantamento, seja por espanto. Obviamente, o pensamento conceitual e a arte com ênfase em seu caráter intelectual não se apresentam pela primeira vez em Duchamp. Numa análise dos objetos artísticos através do tempo pode-se verificar que proposições artísticas de épocas distantes como a arte primitiva, assim como a arte egípcia, apresentam as características mentais/conceituais em maior importância que as sensíveis.

Leonardo da Vinci atravessou o caráter mimético da arte renascentista e conferiu ao seu trabalho a determinação de uma arte mental. Suas postulações e caráter geniais estavam em voga em 1919 sendo tratadas por vários autores à época, como Sigmund Freud, Paul Valéry, Gabrielle d'Annunzio, conforme citado por Calvin Tomkis (2004). É de Tomkis também a evidência das semelhanças entre Duchamp e Leonardo.

As preocupações de Duchamp e Leonardo nos permitem estabelecer muitos paralelos flagrantes entre eles. Eram ambos interessados em sistemas matemáticos, em fenômenos ópticos e na ciência da perspectiva, nos mecanismos rotativos e no uso do acaso como forma de despertar o processo imaginativo, além de acreditarem que a arte não deveria ser uma experiência meramente visual ou “retiniana”, mas *una cosa mentale*, como disse o próprio Leonardo. (TOMKIS, 2004, p. 246)

São do início do século XX também as elaborações de Wassily Kandinsky publicadas em *Do espiritual na arte*. No livro, o artista preconiza que cada época possui seu espírito próprio e cabe ao artista expressar esse espírito de modo adequado, ao utilizar a pintura e seus meios próprios, como a música há muito realizava:

O próprio artista vive uma existência completa, relativamente requintada, e a obra, nascida de seu cérebro, provocará, no espectador capaz de experimentá-las, emoções

mais delicadas, que nossa linguagem é capaz de exprimir. (KANDINSKY, 1996, p. 3)

Analisando as obras de proposição abstrata de Kandinsky (Figura 4), cujas significações se encadeiam a partir da experiência sensível do espectador, é difícil a aproximação com o conceitualismo. Porém, para além do formal, o autor prega um movimento além, algo mais complexo, o movimento do conhecimento, que extrapola o material e segue em direção “ao próprio conteúdo da arte”. Assim, entremeadado na experiência sensível, envolvendo a materialidade, o corpo, Kandinsky propõe a criação do sentido que se atribua ao mental, à ideia, ao espiritual.



Figura 4: KANDINSKY, Wassily. *Composição VII*, 1913.
Fonte: <synaesthesianna.wordpress.com/2009/09/30/wassily-kandinsky/#jp-carousel-77>

Na obra acima, considerada por seu autor como uma obra das mais complexas feitas por ele, cores e formas possuem valores próprios, mas que se relacionam uns com os outros na tela, criando ritmos no intercalar de tonalidades frias e quentes, bem como formas orgânicas e angulosas. O equilíbrio efetuado por tensões entre volumes promove dinamicidade na leitura da obra que possui vários núcleos de atenção em que texturas e manchas de diferentes

consistências e translucidez apelam a uma dada sinestesia entre tato, visão e mesmo audição, numa tentativa que a obra alcance o sentido somente a partir de seus próprios elementos e não de uma narrativa ali prescrita. As sensações obtidas da apreciação do quadro promovem um estado de alma provocado no indivíduo considerando sua própria existência e sua memória de experiências e sensações anteriores. Assim, a dinamicidade e os valores das cores podem remeter a percepções diferenciadas, segundo a imaginação de cada espectador.

Kasimir Maliévitch (Figura 5) também se preocupava, no Suprematismo russo, em transcender da arte matérica, do sensorial para uma proposição mais espiritual³. Uma arte que motivasse o espectador em questões como, por exemplo, o grau zero de interpretação, a desconstrução completa da mimese, a forma não representacional e a busca de uma transcendência ao objeto representacional e à sua realidade.

A proposição de Maliévitch, no entanto, era fecundada pela apreciação de objetos visíveis, compostos formalmente em estruturas que se assemelhavam à de outras obras como as de Ad Reinhardt que, diferente de Maliévitch, propunha obras aparentemente impessoais. As obras de Reinhardt (Figura 6) se baseavam na materialidade das cores, muitas vezes repetidas e quase monocromáticas, propondo a literalidade do objeto artístico.

³ Para defender o termo espiritual utilizado para definir a obra de Maliévitch ver 1) Itaú Cultural – termo Suprematismo: “O suprematismo representaria essa realidade, esse “mundo não objetivo”, referido a uma ordem superior de relação entre os fenômenos - espécie de “energia espiritual abstrata” -, que é invisível, mas nem por isso menos real.

Se a arte de Malevich tem pretensão espiritual, ela não se confunde com a defesa do espiritual na arte que faz Vassily Kandinsky, que o define como “expressão da vida interior do artista”. Malevich, ao contrário, se detém na pesquisa metódica da estrutura da imagem, que coincide com a busca da “forma absoluta”, da molécula pictórica. Como ele mesmo afirma no manifesto de 1915: “Eu me transformei no zero da forma e me puxei para fora do lodaçal sem valor da arte acadêmica. Eu destruí o círculo do horizonte e fugi do círculo dos objetos, do anel do horizonte que aprisionou o artista e as formas da natureza. O quadrado não é uma forma subconsciente. É a criação da razão intuitiva. O rosto da nova arte. O quadrado é o infante real, vivo. É o primeiro passo da criação pura em arte”. (<www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3842>. Acesso em 02 mar/2013) e 2) SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, p.193. “Aristóteles acreditava que o calor combinado com a secura resultava em fogo: onde mais este sentimento poderia ocorrer se não em um *deserto* ou na cabeça de Malevich? “Nada mais ‘à semelhança da realidade’, nada de imagens idealistas, nada além de um deserto!”, diz Malevich em *O mundo não-objetivo*.” Esta forma de expressão de Malevich que se relaciona ao não-objetivo, esse trabalho trata como espiritual.

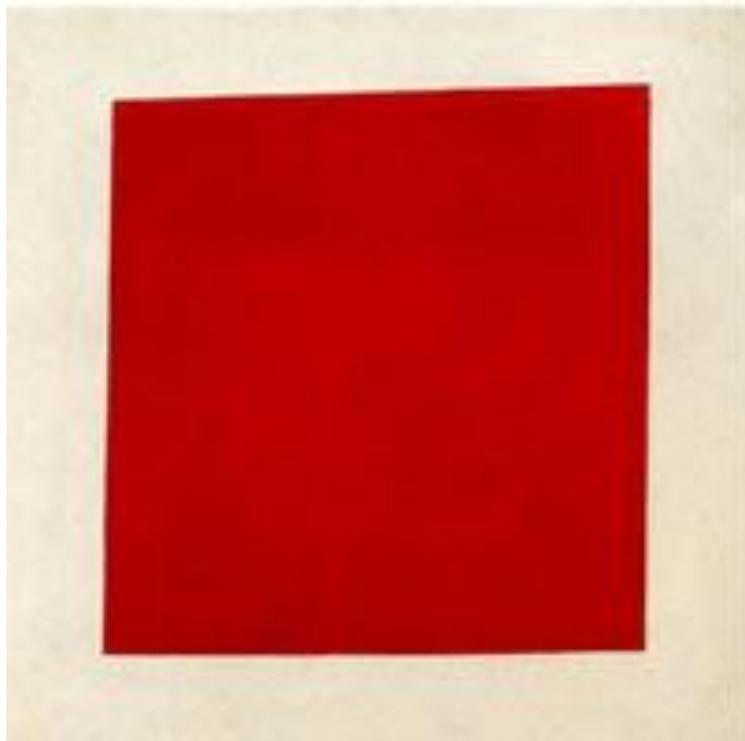


Figura 5: MALIÉVITCH, Kasimir. *O Quadrado Vermelho: Camponesa em duas dimensões*, 1915.
Fonte: <thaa2.files.wordpress.com/2009/07/red.jpg>

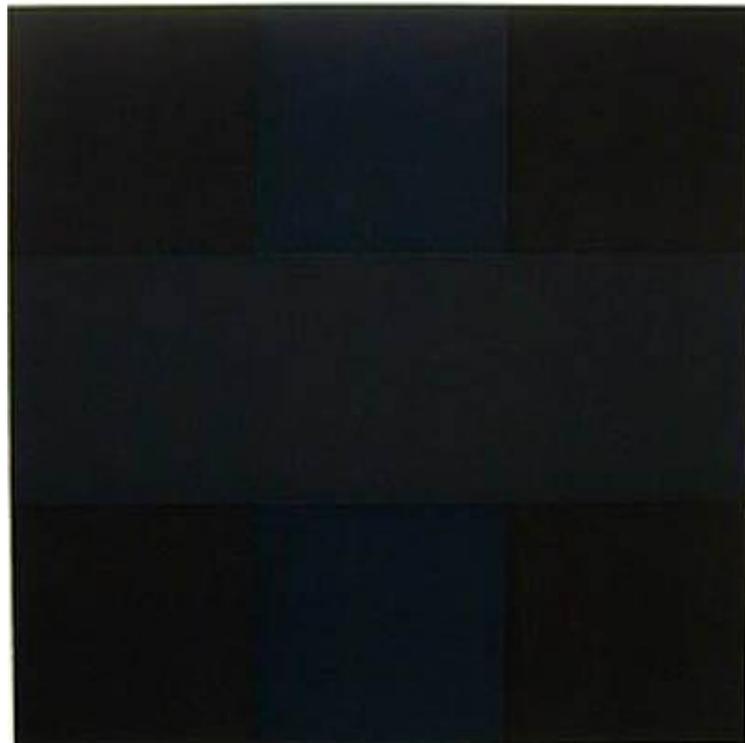


Figura 6: REINHARDT, Ad. *Abstract Painting no. 4*, 1961. Fonte:
<blog.lib.umn.edu/clyne003/1601fall2008/2008/11/matt_and_jeff_journey_of_the_g.html>

Mas a concepção de um espiritual, de uma ideia no objeto artístico não é a formulação de uma teoria. O espectador comum não **aprecia uma teoria** no objeto artístico⁴. O objeto é produzido para o sentir, para o degustar. A experiência de conceituar, de criar reflexões é engendradora, portanto, em decorrência do sentir, mas também interfere no sentir, pois a experiência é coisa dinâmica, complexa.

O artista como propositor da experiência artística pode empreender a obra de forma, no dizer de Stiegler (2007), que essa opere, abra o outro, nesse caso o espectador, um “interlocutor improvável, imprevisível”. E na tentativa de promover essa abertura do outro podem ser considerados diversas possibilidades de procedimentos e caminhos:

[...] o artista sabe que ele é uma expressão da humanidade e que cada coisa é a expressão do universo. O universo é uma infinidade de coisas, seres e atos, e a vasta maioria dessas coisas, desses seres, desses atos, “se perde”: como se não tivesse sentido. O artista quer mostrar que cada coisa está ligada a todas as outras e que ele é parte desse todo. Não há fórmula para expressar isso. Não há um código pronto e infalível. Todas as linguagens da cultura contribuem para tornar possível esse enlace do particular com o universal. (GULLAR, 1993, p.95, grifo do autor)

Da mesma forma, não há fórmula ou método para se causar encantamento e espanto em relação à obra. Eles brotam da possibilidade de conexão do particular com o universal, passando por estados de sentido e prazer (ou desprazer) que serão abordamos mais adiante no texto.

É possível afirmar que o encantamento pode advir da técnica utilizada na produção da obra, o que contemporaneamente significa remeter-se também a certo aparato tecnológico. Porém é na construção do discurso poético que a técnica se funde à intencionalidade provocando, por vezes, o arrebatamento do espectador.

Em seus trabalhos, Oscar Muñoz usa a técnica fotográfica mesclada à tecnologia ao criar discursos sobre identidade, ação e memória. O cuidado com a produção apresentada ao espectador pelo artista colombiano é surpreendente, provocando certo espanto em relação ao fazer técnico. Mas é na fruição da poética empreendida pelo artista que seu trabalho fascina, quando o espectador percebe que todo o recurso técnico é utilizado a fim de expor e significar fatos e ocorrências sobre a existência humana.

⁴Em Stiegler: “Esses olhos nus e essas orelhas nuas...” (STIEGLER *apud* MEDEIROS 2007, p. 54)

Na mostra que o artista exibiu no Museu de Arte da Philadelphia sua obra foi conceitualmente relacionada à arte de gravura no que se refere aos conceitos de reprodução, multiplicidade, serialidade ampliando esses conceitos pelo uso de mídias tecnológicas.

Na retrospectiva acontecida no Malba, em Buenos Aires, o título da exposição já apresenta um significado: *Protografia*. Diz respeito ao “momento anterior, ou posterior, ao instante em que a imagem é registrada *para sempre*. (grifo nosso)” (entretempos.blogfolha.uol.com.br/).

Na obra *Biografias* (Figuras 7 e 8), de 2002, uma videoinstalação, o autor toma imagens de diferentes pessoas, anônimas, extraídas de obituários. As formas aparecem projetadas no chão, em placas de MDF, como se boiassem na água de um recipiente que parece ser um lavabo. A imagem em *looping* vai escoando pelo ralo lentamente e depois volta a surgir, ao se inverter o tempo da filmagem. Segundo a observação da curadoria, a relação que se faz é de uma segunda existência do ser na imagem que se firma após seu desaparecimento (morte). Essas problemáticas se apresentam contextualizadas no enfoque político/social do país de origem do artista. A morte violenta perpetrada pela mão de guerrilhas e traficantes é rapidamente noticiada e é também tão rapidamente esquecida a individualidade de quem sofreu a violência, uma vez que este passa a ser estatística para o sistema: “estes retratos de anônimos recusam a cair na segunda morte que é a do esquecimento” (ROCA e WILLS, 2012, s/p)

O conceito no objeto artístico não é especular, não reflete, simplesmente, a realidade fora dele. Constrói uma realidade a ser digerida na provocação do corpo. É presumível que informações de diversas naturezas sobre um objeto artístico crie níveis diferentes ou outras possibilidades do sentir. Nessas diversas possibilidades estão também a de adivinhar e a de imaginar. Adivinhar no sentido de unir-se à proposição do artista, não como visionário, mas como aquele que estabelece relações e, portanto, pode interagir com os passos do propositor da obra. Da mesma forma, imaginar não seria criar do nada, mas estruturar algo a partir do percebido, de forma que a imaginação é a continuidade daquilo que foi percebido e atua, imbricando-se nos sentidos.



Figuras 7 e 8: MUÑOZ, Oscar. *Biografias*, 2002.
Fonte: <www.printeresting.org/2010/03/01/philagrafika-2010-philadelphia-museum-of-art/>

1.3.VALOR

O portal do sensível precede (e imbrica-se) o percurso a ser trilhado pelo cognoscitivo, mas também este é conformado pela memória individual e (educado) pelo contexto em que o ser está inserido. Os sentidos são educados segundo os valores de um tempo e de uma sociedade. A subjetividade também está sujeita a uma educação: de prazeres, de valores, de sentidos. A criação de sentido a partir da apreciação de uma obra por um determinado indivíduo não está fora do panorama em que esse indivíduo se insere. O indivíduo que olha, olha de um lugar seu arraigado em um lugar mais amplo que é o mundo que se constrói a sua volta e que passa a existir também dentro dele pela cultura. Assim, todo processo de fruição não ocorre de modo linear, nem hierárquico, nem consecutivo, mas de modo complexo nas relações entre cognição e sensibilidade, entre o indivíduo e sua coletividade.

Essa complexidade de fruição do objeto apropria-se do juízo de que o objeto artístico possui a capacidade de criar memória sobre o pensamento e sobre a ação de um grupo em certa época. A obra nasce calcada em um contexto. Nasce também pela intenção de organizar e registrar a ação de relacionar-se com o mundo. Ela complementa a ação humana, ou seja, não se faz objeto distinto da ação e da crença, está inserido na vida, transubstanciando e significando a relação do ser com o mundo. “A cultura, a civilização, a sabedoria, a beleza, o próprio pensamento começam despojados, com o gesto centrífugo do braço que se estende”. (SERRES, 2004, p. 29)

A obra de arte constitui-se a partir da importância constituída em um determinado grupo; diz respeito à representação de uma maneira de apreender e elaborar a realidade; a ação humana sobre o mundo. Pode-se estabelecer que a obra, reconhecida historicamente como objeto qualificado é, justamente, a forma de perceber numa sociedade aquilo que a caracteriza como próprio e iminente de determinada situação factual/ histórica/social/antropológica. Pode-se, ainda, estabelecer pela análise do objeto artístico a forma pela qual as relações se constituem, resultando naquilo que se pode reconhecer como essencial, do ponto de vista dominante de determinada época.

Os grupos sociais, e mesmo os indivíduos singularmente, se cercam de objetos que, de certa forma, constituem sua identidade. Como se ocupa, com que tipo de objeto se ocupa o espaço – público e privado – vem a estabelecer um modo de ação e pensamento em relação a esse

espaço e à conjuntura vivida pelo grupo.

A análise da produção e do uso desses objetos atribui uma forma particular de pensar cada grupo social em determinada época. Eles se conformam como uma “sociedade muda e imóvel” (HALBWACHS, 2006, p. 158) que compõe sentido de continuidade e permanência, ou seja, compõe certa tradição.

[...] os processos ideais (de representação ou reelaboração simbólica) remetem a estruturas mentais, a operações de reprodução ou transformação social, a práticas e instituições que, por mais que se ocupem da cultura, implicam uma certa materialidade. E não só isso: não existe produção de sentido que não seja inserida em estruturas materiais. (CANCLINI apud ESCOSTEGUY, 2001, p. 94).

É por meio da técnica – construção e aplicação de saberes – que o indivíduo inserido no grupo social compõe e produz objetos e procedimentos necessários a auxiliá-lo na execução de suas diversas funções. Na invenção de seu fazer e ser no mundo, esse indivíduo produz também objetos integrantes de sua elaboração da realidade, como objetos de crença, de preferências e gostos (estética), de relação com a natureza (saberes e conceitos), entre outros.

Essa conjunção de objetos e procedimentos criados expressará o *contexto* de cada época/sociedade: seu sistema de produção e como cada grupo/indivíduo se dispõe nesse sistema, seu espaço jurídico e como a ação dos indivíduos é compreendida na coletividade, seus princípios de crença/fé e como as diferentes formas de vivenciar a espiritualidade se tramam e determinam ações e comportamentos, seu aparelhamento para informação/comunicação e os desdobramentos das novas formas de relacionar-se e conhecer, como atualmente na cibercultura.

É o indivíduo social que molda o objeto, assentando-o no espaço, porém a estabilidade/instabilidade do objeto e de seu valor opera na conformação do grupo. A criação de determinada estrutura sociocultural refere-se às valorações dadas aos procedimentos (como a moral, e.g.) e às técnicas (como os conceitos científicos), bem como às relações estabelecidas a partir dessas valorações.

Ainda que se saiba sobre o peso do termo “valor” nas teorias modernas e nas do capitalismo tardio, o termo será utilizado para nomear o reconhecimento coletivo, ou seja, aquilo que possui competência para traduzir ou para *representar* as correntes de pensamento de determinada época. Uma espécie de *Zeitgeist*, termo alemão que define uma forma de agenciamento, quase uma entidade que tece as consciências de um dado tempo e sociedade,

determinando ações e instituindo comportamentos e condutas, inclusive numa instância epistemológica. Alinhado a esse conceito, o termo corresponde a um conjunto de opiniões que possuem certa sincronia dentro de um determinado espaço/tempo.

A aplicação do conceito valor neste trabalho não se destina a restringir a construção de novas subjetividades a partir do objeto. Paradoxalmente, a constituição do objeto aceita a abertura proposta por Eco (2003), na qual a estrutura da obra exerce e possibilita uma relação frutiva, disponível a compor relações em outras temporalidades e a construir significâncias no entrecruzamento de visões de mundo peculiares.

Tomando por base este sentido do termo “valor”, é coerente dizer que a permanência ou não do objeto dessa forma avaliado e julgado – objeto de valor cultural e de memória – influi na estruturação do grupo quando da criação de novos valores e em sua consolidação, assim como na proposição de novos objetos. A partir de uma nova elaboração técnica e da forma como este é empregado na confecção/produção de objetos – e ainda da forma como cada objeto será utilizado e reagrupado a outros – subentende-se uma nova maneira de estruturação e de mudança no pensamento social.

O valor é ser. O objeto – porque é valor – se afirma e persevera no seu ser. Há seis tipos diferentes de valores: o útil, o agradável, o amável, o verdadeiro, o bom e o belo. Cada qual corresponde a modos específicos da intencionalidade, e o conjunto abarca o campo das relações do objeto com o sujeito. (FIGURELLI apud DUFRENNE, 1972, p. 14)

Nos dizeres citados, valor demanda algo de positivo. O valor positivo pode ser relacionado a algo que está para todos de maneira agradável e satisfatória. Porém, na sociedade atual bem como em muitas civilizações e para certos pensadores, nem sempre se pode colocar como valor apenas aquilo que para o humano é engrandecedor.

Assim, o empreendimento de valor se configura no jogo, na ação recíproca de cada indivíduo que estabelece o tecido social, determinando ali importâncias. Da relação indivíduo/cultura/trabalho depreende-se o engendramento de uma visão definida: o humano como criador da *episteme* do mundo; a instituição da realidade implicada na construção humana. O mundo é dominado pela visão humana, qualificado por sua objetividade e sua capacidade de constituir e atribuir valor a partir da importância de determinada coisa à sua sociedade. O valor, dessa forma, nomeará procedimentos que se efetivam, no dizer de Baudrillard por pacto e não por contrato: “Há uma diferença profunda entre o contrato, que é

uma convenção abstrata entre dois termos, dois indivíduos, e o pacto, que é uma relação dual e cúmplice.” (BAUDRILLARD, 2001, p.15). Ou seja, o estabelecimento de valor, conforme tratado neste trabalho, parte do acordo, silencioso ou não, de uma sociedade sobre aquilo que para ela é fundamental como representação, como ação, como construto social.

2. SOBRE A FRUIÇÃO

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.

Marcel Duchamp

É, muitas vezes, partindo da tradição que o objeto artístico é criado. E é por meio da tradição criada a partir da significação do objeto que o grupo continuará a criar seus hábitos, pensamentos e ações. Mesmo que o objeto se torne obsoleto, ele permanece devido à sua pregnância de identidade como referência, como memória do que se constituiu como valor.

O objeto valorado no âmbito social compor-se-á com, para e na tradição do grupo. Esse objeto não só se estabelece e cria relações em sua época de criação, mas por sua determinação como objeto de tradição, continua a reverberar em épocas futuras à sua, gerando novos campos de relação. Nestes campos se constituirão outras possíveis concepções de sentido e atribuição de significados ao objeto.

Sobre a definição do que se chama “sentido” neste trabalho, cabe esclarecer pelas palavras de Anne Cauquelin:

O que chamamos de ‘sentido’ é isto: a apreensão de uma unidade entre intenção e ‘resultado’. O sentido é produzido, ele não habita simplesmente a obra bruta, ele é constituído pelo trabalho de quem procura estabelecê-lo, tornando-o apreensível. (CAUQUELIN, 2005, pp. 95-96).

O conhecimento das formas peculiares – a cada época e a cada sociedade – de elaborar e interpretar o mundo serve de orientação na construção de campos de relações entre o espectador e a obra de arte valorada historicamente.

Assim, o reconhecimento do objeto artístico como veículo de expressão do pensamento de

uma época e sociedade e o estudo crítico da história de criação e valoração desse objeto promovem o entendimento de determinados grupos e sociedades. Desse modo, os grupos sociais podem ser entendidos e qualificados tomando como referência suas diversas elaborações artísticas, em suas possibilidades de criação (técnicas, discursivas, ilustrativas, sugestivas, mentais) e suas potências de fruição em diferentes épocas, por indivíduos em contextos socioculturais diversos.

Como exemplo disso, pode-se abordar um dos parâmetros abandonado pela arte moderna denominado mimesis, termo que se refere à imitação da realidade visível. Pela visão mimética da arte, os atributos do objeto artístico são julgados pela proximidade com a forma ideal, com a função de ligar o mundo sensível ao mundo da verdade. (Aristóteles). Por esse pensamento quanto mais o objeto artístico se aproxima de uma realidade – quase sempre idealizada (harmonia, unicidade, equilíbrio) – tanto mais se acerca da verdade. Essa verdade não é senão uma exigência de cada cultura. A maneira como se representa determinado objeto empregando este ou aquele elemento visual constrói o entendimento da existência, atendendo a uma visão de mundo particular.

A mimesis, porém, não se constitui simplesmente como repetição. Como aponta Cauquelin (2005, p. 61), ela “não é cópia de um modelo, pálido decalque da ideia”. Antes, apresenta-se como forma produtiva, como articuladora de discurso. A imagem mimética se apresenta como artefato e, nesse sentido, constitui-se como uma fabricação, um produto de uma realidade propiciada pela ficção criada.

É por isso que o objeto estético não fala de uma coisa nem sequer quando a representa: ele fala do mundo que é uma ideia da razão. [...] O objeto estético significa certa relação com o mundo da subjetividade, uma dimensão do mundo; ele não me propõe uma verdade a respeito do mundo, ele me descortina o mundo como fonte de verdade. (DUFRENNE, 1974, p. 52-53)

Como exposto por Dufrenne, nem quando a obra expõe um objeto específico como um sapato, uma casa ou um bosque, não é disso que ela está tratando. O que ela trata é do mundo que não existe a partir do ser e/ou fora dele, mas de como este ser constitui o mundo a partir de sua própria subjetividade (ou a de sua época) criando, organizando, valorando e representando objetos.

Nas obras que privilegiam a mimesis ou a composição formal como modo de construção de sentido, o indivíduo é convocado na sua competência de fruir e interpretar uma construção mental da realidade a partir da sua capacidade sensível (sensibilização estética).

Porém, na contemporaneidade, o que se observa, por muitas vezes, é a valorização, o reconhecimento do objeto artístico que não se fundamenta na experiência estética, mas na elaboração conceitual: objetos e proposições voltadas de forma tautológica para a própria natureza da arte e/ou que não consistem em si como obra, buscando fora de si o necessário para tomar corpo de arte. (Cauquelin, 2008, p. 121). A intencionalidade da criação artística é a relação que será estabelecida entre obra e espectador na fruição mental, apoiada na cognição, na interpretação contextualizada da obra em seu lugar de exposição, bem como pelos materiais utilizados, pelos arranjos e ações efetuadas, entre outros. Assim, a obra consiste a partir de uma proposição preñe de virtualidades que se atualiza em cada uma das significações criadas pelo espectador.

É a partir dos valores reconhecidos em determinado tempo e sociedade que se atribuem sentidos a uma obra de arte. Na obra conceitual, aquilo que é peculiar a um determinado contexto histórico e social e que pode ser expresso, ou seja, o valor de determinada sociedade e cultura, é abordado pelo caráter mental que a obra possui e desperta. O que aqui neste estudo se estabelece é que uma possível forma de ocorrência do processo de fruição do objeto artístico segue o seguinte percurso: 1) o grupo se constitui referenciando-se em práticas e modos de pensar e abordar o mundo; 2) desses procedimentos são gerados objetos; 3) a criação de determinados objetos e seu uso explicam o modo de se comportar da sociedade; 4) nesse processo, os objetos constituem-se em valor, incluindo aí o objeto artístico; 5) o objeto valorado é apreciado e a partir de sua pregnância de valor constituído e da experiência do sujeito espectador, a fruição acontece; e 6) a fruição é como se denomina a construção de sentidos a partir de determinado fato ou objeto, nesse caso, o objeto artístico.

Esse percurso não determina uma linearidade, tampouco uma hierarquia, uma vez que qualquer das partes do processo aqui descritas pode interferir e influenciar outras em sua constituição e realização.

O sentido de uma obra não é só o singular na criação do artista ou na apreciação pessoal a partir de uma experiência individual. O sentido aqui considerado é o coletivo, em que ao objeto é atribuído um valor de grupo, um significado histórico e social. “Fez-se arte com a intenção e consciência de fazer arte e com a certeza de concorrer, fazendo arte, para fazer a civilização e a história” (ARGAN, 2005, p. 19). E as possíveis criações de sentido de uma obra fazem reverberar e reinterpretar seu sentido inicial. Uma *Monalisa* não pode ser lida da mesma forma em diferentes contextos, mas deve-se considerar que a base de seu sentido serão

as descobertas e as invenções técnicas a respeito da representação da forma.

O objeto artístico torna-se significativo ao seu público pelo entrecruzamento do fazer humano, que constrói objetos e técnicas ao elaborar seu mundo, e de sua própria conformação por esse objeto, a partir dos valores nele transsubstanciados. A *matéria artística* do objeto contém aquilo que foi construído pelo ser humano como saber e as possíveis dobras de significados que possam ser efetuadas a partir dele, incluindo a transformação do pensamento e da ação – singular e coletiva.

A criação artística possui uma identificação com a história da construção do pensamento. Por isso podem se associar outras imagens e memórias a cada produto ou proposição artística, formando novos conjuntos nos quais são construídas diferentes significações e sentidos. Por esse exercício produzem-se relações entre arte/sua produção e as diversas estruturas individuais e coletivas.

2.1. O JOGO

Em toda a obra, a fruição se revela como um jogo entre o objeto artístico – e aí presente o discurso e a subjetividade do autor – e o espectador.

Existe em muitas obras uma tessitura estabelecida entre os elementos compositivos, nos quais se incluem os ritmos determinados e os pontos de atenção estabelecidos. Essa tessitura insinua significações e também influencia na atuação da composição artística sobre e na experiência de cada sujeito espectador. Em outras obras, a proposição é engendrada em meios outros que não os compositivos, seja na apreensão de relações obra/espço, seja na apropriação de objetos usuais e sua transfiguração em objetos pertencentes ao território da arte.

Numa obra figurativa e alegórica, como anteriormente afirmado, a mimesis não denota simplesmente o mundo, a realidade posta. O caráter subjetivo emerge dos aspectos compositivos por meio dos elementos figurativos que compõem a obra, da relação entre eles. Mas já não é novidade na arte objetos que não possuem aspecto compositivo e que, por outras formações, estabelecem relações entre obra e fruidor nas quais são criadas distâncias: 1) entre o objeto em questão mesmo (factível) e o que se apresenta na obra; 2) entre o significado inicialmente dado pelo autor e aquele constituído pelo espectador num mesmo campo de

discurso; 3) entre o autor, sua criação e o mundo a que se refere; e 4) entre o significado inicial dado pelo espectador e as suas várias modificações possíveis (dobras de ressignificações); entre outros. Nessas distâncias e nas possibilidades de outras tantas é que se constitui uma espécie de jogo: uma forma de ligação que relaciona as distâncias percebidas à construção de sentidos, num processo dinâmico de tecer comunicações. Esse jogo aproxima-se do conceito de Acontecimento⁵ deleuziano que se constitui numa instância de ligação de todas as ocorrências de tal modo que permite a construção de sentido no durante da comunicação.

No arranjo da obra se constitui uma sugestão de significados: a sutileza de um discurso que corpora a realidade de forma conotativa. Ou seja, não são os elementos visuais explícitos na obra que constituem em si uma realidade, mas a relação sugerida – e não explícita – entre esses elementos conformados em uma composição derivada de uma construção simbólica. Assim, o que não está explícito, o que está invisível, conquanto só sugerido, é o que constrói a significância. O invisível, que dependerá das elaborações simbólicas revistas a cada tempo histórico e cada sociedade, torna-se visível na construção de sentidos a partir do jogo obra/espectador.

O indizível – ou seja, aquilo que não se pode dizer somente na imitação da realidade, mas que se consiste na apreciação, no encantamento, na reflexão que distancia espectador do objeto artístico – atravessa a significação própria de cada elemento representado e concretiza-se na relação entre os elementos. O indizível passa a ser dito no sentido conotativo da composição. Fazendo uso das palavras de Bouyer (2008, p. 5) sobre as *imagens-tempo* de Gilles Deleuze “Ela [a obra] nos traz o *não-dito*, que num silêncio muitas vezes alucinante, provoca uma erupção interior, a desnudar ingredientes que o plano consciente não abrigava” (grifo do autor). No sentido abordado neste trabalho, a obra desnuda não só ingredientes que estão abrigados no inconsciente, mas revela construtos conscientes no que se refere à ação e ao contexto do espectador. Portanto, a partir da ação fruitiva do espectador, os significados inicialmente engendrados na obra pelo artista, no momento de sua composição, conformam-se apenas como âncora à criação de sentidos singulares ao sujeito apreciador.

⁵ “Deleuze afirma que um acontecimento é, sobretudo, um encontro com a diferença, a qual é sempre intensiva, exercendo sobre o pensamento uma violência, forçando-o a pensar. Para Deleuze, a intensidade é algo que deve permanecer como série divergente, virtual não atualizado, como caminhos que se bifurcam, é ela (intensidade) o principal componente do acontecimento. Assim, em Deleuze, o acontecimento é o que rompe a tranquila relação causa e efeito, mantendo-se com virtualidade ao lado da ‘coisa-corpo’ atualizada (fato)”. (MOURA, Eliana P. G. *Da pesquisa (auto) biográfica à cartografia: desafios epistemológicos no campo da psicologia*. In: ABRAHÃO, Maria Helena M. B. (org). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 131)

A criação artística provocará um caminho no qual o que estava invisível inicialmente na superfície do trabalho, ou seja, aquilo que não se dizia claramente, de imediato, possa ser alcançado. A construção poética de Edu Lobo em *Ponteio*, música de 1967, ilustra com bastante propriedade este pensamento:

Parado no meio do mundo
 Senti chegar meu momento
 Olhei pro mundo e nem via
 Nem sombra, nem sol
 Nem vento...
 Quem me dera agora
 Eu tivesse a viola
 Prá cantar...

A viola, ou seja, a música, o objeto artístico torna-se possibilidade de dizer o que não pode ou não consegue ser dito: o indizível.

Mas implicada ainda no jogo entre espectador e obra, outra experiência de distância seria a satisfação do espectador que toma consciência de que a realidade presente na obra não o atinge a não ser em sua experiência sensível, cognoscitiva e associativa (catarse). Por exemplo, a angústia do ser retratado por Munch na obra abaixo (Figura 9). O espectador sente a angústia do outro e se tranquiliza, pois não é ele o ser angustiado.

Existe, portanto, certo contentamento e prazer (conforto) em saber de sua condição de não afetado. “O espectador deixa de se perturbar quando consegue gozar reflexivamente apenas a função de suas próprias faculdades afetadas” (JAUSS, 1979, p.99). Nas palavras de Jauss, o termo reflexivamente não se refere ao pensar, ao raciocinar, mas sim ao reflexo como num espelho. O apreciador do conteúdo da obra vivencia o que esta lhe propõe sem colocar-se em risco: A obra “não contagia, mas sim inocula” (FUHRMANN apud JAUSS in Lima, 1979, p.87) o espectador.



Figura 9: MUNCH, Edvard. *Cinzas*, 1925.
 Fonte: <www.pitoresco.com/universal/munch/munch.htm>

E assim, o que está expresso ao sujeito pela sua relação com a obra e com os discursos ali engendrados não é vivido por ele como experiência própria. O espectador é inserido em uma realidade construída – pelo autor e, também, por si próprio. Tal procedimento suscitará uma reação a essa realidade. O sujeito espectador vive a catarse pelos efeitos da fruição da obra. Não carecerá viver a experiência representada na obra, pode purgar-se pela composição artística e seus significados. Em certo sentido, está imunizado, pela fruição estética e artística, daquilo que contemplou como realidade no modo conotativo construído na obra.

Para que esse evento fruidor/catártico se realize o observador deve estar disponível a ele mais pelas suas sensações e intuições que pela sua ponderação envolvendo a racionalidade. Envolver, no dizer de Stiegler (2007, p. 54), é evocar um ser não-especialista, “olhos e orelhas nus”. Aquele movimento do sujeito em torno de um saber essencial de si mesmo, de seus sentidos e de suas experiências.

Além da perspectiva de reconhecer a obra como possibilidade catártica, pode-se prever também que, na oposição desse pensamento, a obra seja como uma espécie de espelho de algo pertencente ao sujeito que a frui. Didi-Huberman (1998, p. 105) nos fala de uma abertura: a obra, na distância do sujeito espectador a ela, abre neste espectador algo já nele presente, ou

seja, retoma (ou revive) algo a seu respeito. O prazer/desprazer surge do reconhecimento de algo próprio, fundado no ser, instalado seja em sua superfície consciente ou na instância em que ele não pode reconhecer de forma clara e precisa – algo recalcado, escondido, sufocado ou perdido e apagado pelo tempo da (não)memória, do esquecimento.

Porém, em contraposição, a fruição a partir das proposições compositivas, o Minimalismo apresenta questões de configuração, ou seja, o objeto artístico é produzido de tal forma que se constitui de maneira não-compositiva. Não existe, como orientação, uma sintaxe a ser observada.

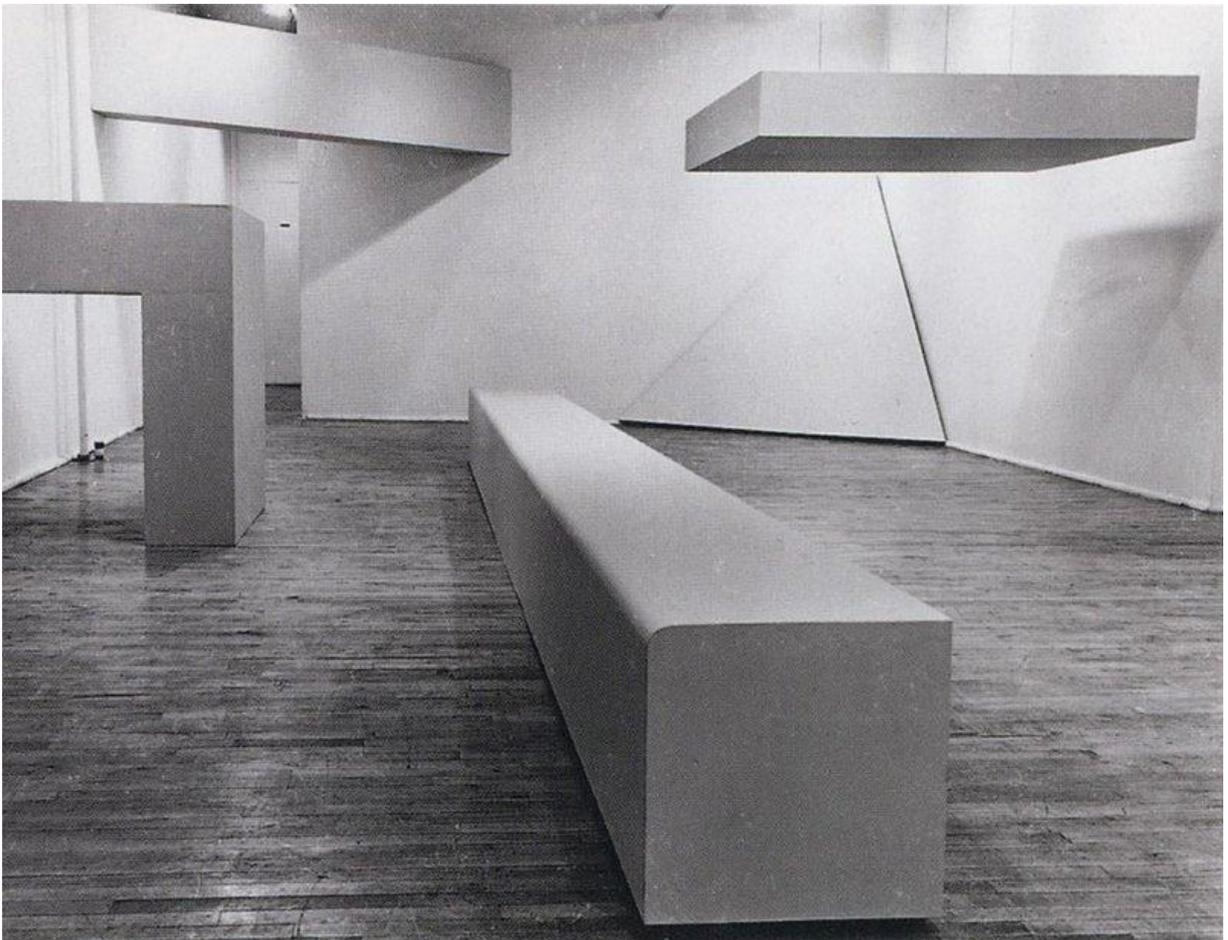


Figura 10: MORRIS, Robert. *Instalação na Green Gallery*, Nova York, 1964.
Fonte: <www.arq.ufsc.br/historiaaa2/minimalismo/minimalimagem36.html>

O Minimalismo transforma a obra em condição de objeto: quando a proposição do artista é “vista, ela é apenas aquilo: uma superfície. Não uma metáfora de um corpo ou espaço dentro

de um quadro, mas um objeto num mundo de outros objetos.” (BATCHELOR, 1999, p. 16)

O Minimalismo não se orienta por uma criação ambígua, expressiva ou subjetiva. As obras minimalistas (Figura 10) exaltam o processo formal bem como o material utilizado e a relação da materialidade da obra com o espaço em que esta é exposta. Para a confecção das obras, na maior parte das vezes, são utilizados materiais industriais que não perdem suas características originais para se transformarem em outro objeto: o aço continua com suas propriedades aparentes, sem que o artista impinja a ela algum tipo de acabamento que dissimulação de sua materialidade inicial. O espectador, portanto, frui a obra a partir de como ela se constitui como objeto e pode fazer associações a partir do que há muito foi considerado arte (o trabalho artesanal) e a proposição agora vivenciada (o objeto específico). Nesses trabalhos, a repetição também é traço comum a alguns, associando-se ao conceito de formar e não de compor.

O objeto minimalista não se oferece ao entrever outra significação senão aquela do objeto como tal e, por essa razão, apresenta-se como possibilidade de pensar as relações de autonomia da arte, preconizada por alguns modernistas, ou de sua determinação expressiva (individual ou coletiva), ou, ainda, de sua catarse/identificação, como acima tratado. Para Morris, artista significativo da estética minimalista, a arte deriva de aplicação da ação humana sobre um material, definindo-se como uma forma de interação ou estado de mudança, pois

somente o trabalho que desloca a atenção do espectador do interior para o exterior, do privado para o público, que tira “as relações da obra e as torna uma função do espaço, da luz e do campo de visão do espectador”, é que consagra uma sensibilidade adequadamente moderna, ou talvez a cria. (BATCHELOR, 1999, p. 67, grifo do autor)

Assim, a fruição dá-se na exterioridade da obra, considerando o que esta proporciona na relação com o espaço em que se instala. O espectador é um interator no processo entre obra/espaço, e sua fruição se realizará na percepção dessas relações, incluindo a si próprio e como se desloca em relação à obra no espaço em que está instalada e os desdobramentos visuais e sinestésicos.

Para Greenberg, crítico e teórico da arte, o minimalismo não chega a realizar sua intencionalidade notadamente por suas obras; “ele permanece um ato de ideação, [...]. Sua ideia permanece uma ideia, algo deduzido, e vez de sentido e descoberto” (GREENBERG apud NAVES, 2007, p.155).

Nas obras de ênfase conceitual, o jogo entre os agentes do processo frutivo também se

realizará, conforme a disposição de cada um desses agentes. As teorias que refletem sobre a fruição dessas obras na contemporaneidade estão amadurecendo seus conceitos, uma vez que vivem e teorizam o agora, mas Cauquelin (2005, p. 81) nos fornece uma pista para o entendimento de algumas obras atualmente produzidas: “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação”. Essa afirmação provoca o pensamento de que para pensar a obra de arte contemporânea tem-se de pensar o externo a ela. Os elementos da obra não formam um recinto de discussão, “um espaço compartilhado” por autor e espectador. A obra não estabelece, ao contrário do que afirma Maravalhas (2007, p. 21) sobre a pintura, “um universo autônomo que possa ser interpretado com os elementos mesmos que o constitui”.

Ao expressar seu ponto de vista sobre a realidade da arte contemporânea, Cauquelin alude que tal arte não se constitui numa autonomia de linguagem artística. O particular da arte na atualidade está em não ser particular. Seu principal caráter é de não ter qualidades próprias. A criação artística atual possui uma imprescindível relação com a história da arte anterior a ela. Mas uma relação ainda maior com os sistemas rizomáticos, líquidos (BAUMAN, 2009) e contextuais de sua época. É dessa forma que a arte se constitui uma realidade híbrida e articulada com as demais realidades existentes.

Ainda que na constituição e valoração do objeto artístico este esteja submetido ao espírito de uma sociedade em determinada época, os sistemas rizomáticos se realizam a partir das complexidades que possam existir na construção desse espírito. Ou seja, a possibilidade de hierarquia aos valores específicos de cada contexto não inviabiliza ou contradiz os sistemas rizomáticos de criação na contemporaneidade uma vez que o próprio contexto é assim formado, rizomaticamente, numa ideia que caminha pelo conceito de bricolagem e não de síntese.

Os sistemas se fazem rizomáticos à medida que surgem nos entremeios, não se colocando como forma única e original, nem verticalizada em sua existência. São também líquidos uma vez que se apresentam fluidos, possuindo a peculiaridade de relacionar-se a diferentes ações e acontecimentos, sem, no entanto vincular-se de maneira definitiva a nenhum deles. Por fim, são contextuais por conectar-se a um campo de relações específico e a dispor-se a compor novos campos.

A entrada no sistema em rede pode ser efetuada de qualquer modo, porém, paradoxalmente,

na rede existem certos sistemas de hierarquização que funcionam como nomenclatura (CAUQUELIN, 2005, p. 62), ou seja, uma determinada particularização da ação no sentido de estabelecer-se – seja um grupo ou uma pessoa – como mais complexa e mais consistente para atuar em determinado campo (no caso o da arte contemporânea). Assim, alguns elementos funcionarão como espécies de legitimadores do fazer artístico na contemporaneidade autenticando proposições e artistas que se fazem ver e conhecer a partir da rede de comunicação.

Sob essa perspectiva é possível pensar que o sujeito espectador/fruidor acerca-se e percebe a obra: 1) entendendo-a e atribuindo a ela a consistência de objeto artístico pelo espaço que ocupa, por quem foi criada, pela sua notoriedade; 2) criando um sentido outro e particular a partir das articulações entre a forma como a obra se constitui e a imaginação do espectador, efetuada a partir de sua experiência; e 3) estabelecendo com o objeto percebido e a ideia criada um conhecimento que incorpore as articulações no contexto da arte (como história, como fenômeno, como parte do conhecimento humano). Esta última aproximação articula, de forma rizomática e não hierárquica, o pessoal, o coletivo e o histórico e atribui ao objeto artístico uma ligação com o indivíduo fruidor que só é significada pela conjuntura presente em que se situa.

Na *presentidade* do espectador o objeto artístico funcionará, no dizer de Santaella (1995, p.189) de modo a “atentarmos para a sua lei ou tipo geral que, funcionando iconicamente, exige que cada um dos seus casos incorpore uma qualidade definida que o torna apto a despertar, no espírito, a ideia de um objeto semelhante.”

Ou seja, ao relacionar-se com o objeto da arte conceitualista, o fruidor relaciona-o – pelo espaço em que o objeto está inserido, pelas vias de comunicação que assim qualificaram a criação, pela recomendação da sociedade – a todo o patrimônio/fenômeno artístico. Portanto, no terceiro nível de percepção do objeto, o pensamento se faz de modo articulado.

Enfim, retomando Cauquelin, os circuitos de comunicação se constituem desta forma, parte da significação da obra. A obra não existe *per se*. Necessita de articulações. Por vezes ainda mais, necessita da rubrica de quem possa afirmar e considerar o objeto como arte.

Por essa ocorrência, cabe discernir o que seria a obra de arte articulada/dependente de seu contexto e aquilo a que se denomina como sendo seu comentário. Ou seja, os circuitos de comunicação citados por Cauquelin não dizem respeito, simplesmente, ao estabelecimento de

crítica ou elaboração teórica a respeito da obra ou de sua criação (comentário, linguagem).

[...] a importância não é concedida a um centro, a uma origem da informação em circulação, mas ao movimento que permite conexão. Significa que a noção de 'sujeito' comunicante apaga-se em favor de uma produção global de comunicações. (CAUQUELIN, 2005, p. 59)

Mais que isso: esses circuitos se conformam como agentes partícipes e produtores de sentido em relação à obra. Eles perpassam o objeto artístico de modo que esta ação seja a implicação do contexto (exterior) sobre e no objeto artístico (essência/processo da criação).

A obra conceitualista contemporânea aponta para o exterior e necessita do exterior a ela (seu contexto). Equivaleria dizer que a obra contemporânea está sempre em relação ao que o contemporâneo da arte espera dela? Nessas circunstâncias a obra pertenceria a uma rede que atende pretensões próprias e não que esteja em condição de constituir-se como objeto de *afecção*, expressão e memória dentro de uma cultura e/ou sociedade. A arte contemporânea, segundo Cauquelin, se constituirá tautologicamente, ou seja, “a arte contemporânea é sua imagem” (2005, p. 80). Então, a obra responde somente por um sistema e não por indivíduos dentro de um sistema? Nessa óptica seria morta em relação à construção de pensamento fluido, móvel, preche de outros, a não ser pela novidade exigida pelo sistema.

Na ocorrência de uma obra que responde somente à necessidade de um fazer contemporâneo ligado a determinadas demandas – a de ser tecnológico, possuir autoria dispersa, e comprometer-se com a interatividade – qual o lugar da expressividade e da singularidade (não só do autor, mas do espectador que com ele trava um diálogo)? Se por um lado se pode verificar a existência de uma arte que atende aos ditames da comunicação, respondendo por demandas e encomendas institucionais e às rubricas de um discurso produzido na gestão da rede, abre-se a possibilidade do artista criar autonomia de criação agindo como gestor na rede, uma vez que sua entrada nela pode se dar por caminhos outros que não os instituídos. Nessa ação há a possibilidade do artista em *afetar* sujeitos espectadores com sua obra, sem necessariamente atribuí-la ao sistema de arte erguido na contemporaneidade.

E caso a obra esteja de tal forma relacionada ao sistema que responda às demandas deste, qual seria sua (da obra) relação com a tradição – conformada atualmente no sistema de arte - ou com a ruptura – numa criação em que “a obra deve abrir o desconhecido” (STIEGLER, 2007, p. 55)? E o que dizer a respeito da tradição de rupturas evidenciadas pelos autores da teoria da arte ao longo dos tempos? Existe uma ruptura ou o percurso construído pela produção artística

se constitui em desdobramentos realizados a partir de potências de cada espírito de época?

Sabe-se que pensamentos hegemônicos a uma época e a uma sociedade não inviabilizam a coexistência de ideias diversas, mesmo que estas, por alguns momentos, se localizem na obscuridade. O que chamamos de rupturas podem justamente advir dessas ideias que passam a constituir-se não mais aquém às hegemônias, mas conjuntamente ou de modo diverso, múltiplo ou oposto a elas. Pode-se questionar se a arte atende a um aparelhamento social dominante, como criaria a diversidade e a multiplicidade? A arte, e muitas vezes a arte contemporânea, se constitui de modo a criar diacronia ao sistema e as sujeições a que o indivíduo é submetido, necessita, conseqüentemente criar e transformar-se em alternativa de criticidade. (STIEGLER, 2007, p. 40)

A qualidade do objeto artístico refere-se, também, à promoção de sua apropriação pelo sujeito espectador, à sua motivação e à provocação de reflexão sobre a interação deste com o meio. Mas à experiência cognoscitiva soma-se a de sensibilização desse sujeito, seja por uma linguagem reconhecível, seja pela ativação das sensações corpóreas, seja pela curiosidade da apresentação da ideia, seja ainda pelo estranhamento causado pela obra.

Cauquelin (2005, p. 82) nos fala, ainda, de uma distinção contemporânea possível entre o termo estética e o termo artístico. Para o primeiro termo a autora indica as ações e os arranjos que se realizam e firmam em torno da obra (criação, composição, tradições e contradições), em relação aos autores (processos de criação, discursos, relação com o público) e no que diz respeito aos discursos que podem surgir a partir desses elementos. O segundo termo refere-se à teia de relações urdidas em torno de manifestações, limitaria um campo, denominaria *tudo* que é exibido num espaço de domínio da arte: a crítica, o comentário, a proposição, o objeto cotidiano que adentra o espaço da galeria.

Em outro momento se explicitará neste estudo, com mais acuidade, a pesquisa sobre o termo estética, mas por hora é necessário esclarecer que o termo neste trabalho se remete ao campo que privilegia e pensa os sentidos (visão, audição e assim por diante) nas operações efetuadas para a aproximação, a apropriação e a criação de significados frente ao objeto denominado artístico. Artístico, neste texto, se refere ao fazer comprometido com o campo de conhecimento estabelecido histórica e tradicionalmente como da arte e que motiva o acontecimento do fenômeno efetuado nos entremeios da relação artista-objeto-espectador. A ocorrência desse fenômeno faz reverberar significâncias, causando (ou provocando)

determinado efeito sobre as partes que remete ao singular (a cada um dos sujeitos envolvidos) e ao mesmo tempo ao coletivo (a humanidade, suas questões, estruturas e organizações). No dizer de Gullar (1993, p. 24-25), a arte

decorre da transmutação do material em espiritual, do vulgar em poético, enfim, resulta da criação de um universo imaginário, próprio que não se cria por milagre. [...] O trabalho artístico, a criação da obra, é na verdade, um modo através do qual o artista se constrói fora de si, dá permanência e objetividade a sua “fantasia”. A objetividade torna-a social, doação aos demais, acréscimo ao universo da cultura. (grifo do autor)

É necessário também esclarecer que esta tese se refere ao objeto artístico de ênfase estética quando o objeto artístico motiva a corporeidade do sujeito espectador em seus sentidos. Por esse objeto, a fruição aconteceria inicialmente a partir do fluxo de estímulo dos sentidos e, na sequência, se assim é possível colocar, alcançaria o espírito. Já o objeto artístico de ênfase conceitual, apesar de implicar os sentidos, alcança o mental para que a fruição se constitua.

2.2. PRAZER/DESPRAZER

O momento de fruição da obra implica também a questão do prazer/desprazer em relação a esse objeto. De início, a sensação incidirá, possivelmente, na sensibilização em relação aos processos perceptivos do indivíduo: 1) na atuação de cores e formas da obra que motiva, inicialmente, pela estrutura formal e pela ação de admirá-la e relacionar-se com ela; e 2) na obra constituída a partir de elementos cotidianos – como recortes de papel e objetos utilitários ou um amontoado de detritos. Essa apreciação proporciona sensações, agradáveis ou não, que permitem analogias com referência a estruturas harmônicas, dinâmicas, serenas, agressivas, provocativas. Por tais razões, respondem por humores, ou seja, por certos retornos, certas reações *do espírito* no encontro do sujeito (enfatizando sua dimensão corpórea) com a obra.

Em outro momento, o prazer/desprazer estético poderá ser atingido e apreendido a partir do nível de envolvimento e conhecimento do espectador com a linguagem e o reconhecimento da habilidade do artista em manejá-la. Pode ser, ainda, a forma como, na ausência de uma linguagem já referendada, o autor dispõe os elementos a fim de propor uma questão/reflexão. Em ambos os casos, o artista tem por objetivo a criação de algo que enseja em si um sentido particular (a obra). Pertinente seria atribuir o prazer/desprazer ao campo cognoscitivo, que reconhece signos, símbolos, estratégias e artifícios no intuito de interpretar a criação e os

significados dados na obra.

Mas o prazer/desprazer estético não estaria apenas na sensibilização perceptiva do espectador. Também não se encontraria somente no caráter mimético em relação à realidade conhecida (aristotélica) ou nos meandros percorridos técnica e simbolicamente pelo autor na realização do objeto artístico (estruturalista). Essa relação de prazer/desprazer, por vezes, decorre de uma relação peculiar do espectador com a obra e constitui determinado processo dialético de identidade e alteridade que liga o sujeito observador àquilo que atravessa a realidade reconhecível na obra e que torna possível representar o irrepresentável.

Medeiros (2005, pp. 57-58) apresenta essa capacidade perceptiva pensada na filosofia, a *aisthesis*, refletindo também sobre as questões de prazer/desprazer.

Aquilo que dá prazer, ou desprazer, nos arranca do ambiente em que estamos, projetando-nos em um mundo que se forma entre o sujeito e a obra. Quando há arte este mundo é sempre novo. [...] A *aisthesis* funda o imaginário. É ela que abre o ser humano para a subjetividade e para a intersubjetividade. *Aisthesis* e desejo de compartilhar.

A necessidade de compartilhar funda um universal, ainda que simbólico, onde se estabelece, por acordo aquilo que se designa como arte, como gosto, como prazer. Mas para que esse acordo aconteça é necessário ser disponível à experiência de perceber e dar sentido sem que haja algum tipo de condicionamento do indivíduo às dinâmicas opressoras como as mercadológicas e de consumo, por exemplo.

Esse universal simbólico se refere, ainda segundo a autora, a uma possibilidade do compartilhável em que se reconhece e qualifica o outro como um igual, isto é, capaz, ou não, de compartilhar comigo, assim, o belo se torna universal compartilhado. (MEDEIROS, 2002, p. 14). A relação prazer/desprazer da apreciação frutiva do objeto artístico revelaria, então, um universal simbólico no qual os seres possuem suas singularidades e, portanto, formas diferentes de relação com o belo. A autora se refere ao conceito kantiano de belo: “aquilo que dá prazer, universalmente, sem conceito”. Propõe assim uma leitura contemporânea de Kant, adaptando-o à necessidade de reconhecimento de uma composição simbólica, e, portanto, coletiva, mas também à valorização e busca atual pela singularidade.

Para alguns autores, ainda, a fruição do objeto artístico se encontra na apreensão do desconhecido: um momento único que proporcionará ao espectador o aparecimento do objeto artístico como tal. Caldas, artista contemporâneo brasileiro, na exposição Cromática, realizada

na Casa França Brasil, Rio de Janeiro, de agosto a outubro de 2012, assim trata a experiência frutiva:

Quando você vê um objeto pela primeira vez, este objeto não tem pra você ainda... ele não é conhecido por você. E, curiosamente, o objeto que mais se parece com o objeto de arte é o objeto desconhecido. E você enfrenta pela primeira vez um objeto que nunca viu. Até o momento em que você sabe alguma coisa sobre ele, quer dizer, quando você acaba percebendo qual foi o autor, em que ano aquele objeto foi feito, a qual escola estética aquele objeto pertence, quer dizer, de todos estes dados que você acaba sabendo posteriormente, fazem, de certa forma, que o objeto desapareça diante de você e você fica condenado a revê-lo para sempre.

Mas este primeiro instante em que o objeto não está identificado, do meu ponto de vista, este é o momento privilegiado do objeto. É a hora em que o objeto está, digamos assim, sobrevivendo da sua própria capacidade de aparecer, da sua própria energia de aparecer. E o meu projeto como artista é no sentido de privilegiar este momento, esperando até que este momento dure o maior tempo possível. (CALDAS, 2012, s/p)

O autor se refere ao momento em que o espectador se relaciona com o objeto artístico em si na sua consistência propositiva em se apresentar como arte. Nesse momento, o objeto lança-se sobre um campo expandido de relações construído entre a materialidade do objeto e a experiência de fruição vivenciada pelo espectador. Portanto as informações para a apreensão da obra e a atribuição de significados se consolidam a partir do jogo entre o objeto artístico e o observador. No momento em que outras informações acerca da obra chegam (autor, época, escola estética) novos significados são empreendidos, não mais partindo somente da obra, mas considerando aquelas informações.

As obras a seguir compõem a exposição Cromática, que possui o total de cinco obras inéditas no Brasil - ou “situações”, como prefere o artista – cuja ideia principal é questionar o que de fato está em jogo quando nos encontramos diante de uma obra de arte pela primeira vez.



Figura 11: CALDAS, Waltércio. Exposição Cromática. Casa França Brasil – R.J., 2012
 Fonte: Fotografia de acervo pessoal

As obras (Figuras 11 e 12) dão forma à ideia do artista de trabalhar a cor dentro de uma projeção volumétrica. O que o artista pretende é relacionar as peças às pessoas num processo de leitura em que o espectador vá em direção a certos acontecimentos, ou seja, que a escala humana impressa nos objetos faça surgir uma relação estabelecida entre obra e observador em seu deslocamento pelo espaço da exposição.

Waltércio Caldas é considerado um artista que trabalha com a atitude intelectual da arte, considerando as questões próprias da linguagem artística, como espaço, composição, cor. Porém cria suas obras no sentido de que estas abordem no aspecto visual sua própria essência e proposição: “Meu interesse é por ideias, não por conceitos, mas no Brasil existe uma certa confusão sobre isso. Quando não sabe rotular uma coisa, diz-se logo que é ‘conceitual’(...)” (CALDAS, op. cit., s/p)



Figura 12: CALDAS, Waltércio. Exposição Cromática. Casa França Brasil – R.J., 2012.
Fonte: Fotografia de acervo pessoal

Assim, a obra, conforme a afirmação do próprio autor, não se constitui no campo conceitual, mas no campo de relações estéticas a partir de uma determinada ideia, já explicitada acima. Embora as obras aqui apresentadas possuam uma materialidade e possam vir a fazer parte de algum acervo museográfico, uma efemeridade se apresenta no tempo da obra, ou seja, no tempo de aparecimento da obra em si, anterior às relações que se traçam a partir de informações a cerca dela: “É como se a obra engendrasses seu próprio tempo. Como se a obra criasse de uma certa forma um jeito de aparecer próprio dela. O aparecimento de uma coisa talvez seja o centro nevrálgico da percepção da arte”. (CALDAS, op. cit., s/p)

Segundo o autor, portanto, as aproximações posteriores a esse primeiro momento serão uma revisão, ou seja, o ato de rever o objeto *desaparecido* em si e constituído a partir de suas referências: “[...] todos estes dados que você acaba sabendo posteriormente fazem, de certa forma, que o objeto desapareça diante de você e você fica condenado a revê-lo sempre.” (CALDAS, op. cit., s/p). Há então a possibilidade de concluir que o jogo frutivo se dá a partir de complexidades: ideias que se relacionam e que, com o tempo, somam-se a outras.

2.3. DISPONIBILIZAÇÃO/ADESÃO/FRUIÇÃO

As proposições contemporâneas da arte, apesar de conformarem uma reflexão própria, podem levar em consideração todo o processo frutivo e de constituição de sentido acima descrito. Sabe-se que as propostas artísticas contemporâneas utilizam parâmetros peculiares de criação que são observados na construção de sua teoria e de sua crítica.

Cogitando sobre as possibilidades de percursos teóricos que possibilitem a aproximação da arte produzida contemporaneamente, a crítica genética se apresenta como uma proposição de engendramento reflexivo baseado em um alargamento de horizontes na análise do criar e fazer artístico. Baseada numa ação transdisciplinar, essa proposição busca compreender o processo de criação artística por meio dos registros de percursos deixados pelos criadores. A obra se constitui como mais um dado a ser considerado, pois o ato criador é resultado de um processo. Assim a criação é resultante de pesquisas – dedicação e disciplina – livrando o autor de uma mística em que costumava estar envolvido.

A negação do caráter estético do objeto artístico e o desligamento da arte do conceito de habilidade do fazer contribuíram para a aplicação da teoria da crítica genética na crítica da arte. Parte das obras contemporâneas é fundada na predominância da faculdade mental sofre determinada mudança (perda da aura, desvalorização da obra como um conjunto de elementos que falam por si, dependência do exterior para significância). Muitas das obras com pouca ou nenhuma motivação estética encontram justificativas e explicações a partir das pesquisas dos percursos e ideias do artista – as quais nem sempre são apreendidas pelo espectador, que permanece sem compreensão do que a obra lhe apresenta.

Na construção de um aporte teórico que possa fazer refletir sobre a arte contemporânea, vale pensar sobre a disponibilidade de discutir uma proposição que reúna o conceitualismo ao estético a partir das ruínas criadas pelas proposições modernas e pós-modernas, a fim de manter o caráter qualitativo da produção.

Assim como durante toda a história de construção artística coexistem várias possibilidades de aproximação e teorização sobre o saber artístico, é necessário que as teorias atuais abordem a contemporaneidade artística de maneira a revelar não só as ocorrências e valores presentes, mas que os relacionem ao caminho percorrido anteriormente. As diversas correntes teóricas podem e devem conviver e coexistir, atribuindo formas particulares de atribuir significados

aos objetos em determinadas épocas. Numa dinâmica de expansão e contração de determinados andamentos, uma corrente pode ser enfatizada ou preterida, conforme os valores históricos e sociais (incluindo os de mercado).

As teorias de apropriação e fruição dos objetos artísticos são formas provisórias que se desenvolvem em processos momentâneos (estases na arte) e que se remodelam, fundem e dobram a partir das dinâmicas criativas que emergem a cada momento e que se constituem historicamente como hegemônicas. A história da arte mais conhecida e divulgada é uma história de hegemonias, o que não exclui e invalida aquilo que ocorreu e que gerou, em maior ou menor parte o que conhecemos, mas que está encortinado ou encoberto pela poeira assentada pelos livros e teóricos renomados.

As teorias, portanto, podem ser utilizadas, bem como adequadas a fim de formular um percurso de continuidade, de relação com a tradição e a imbricação com os diversos discursos no campo do pensamento de criação artística através do tempo. Incluem-se nestas formulações aquilo que tange a toda nova proposição: a subversão de convenções e a erosão dos códigos em seus aspectos cristalizados de forma que a arte seja, de alguma maneira, uma possibilidade de invenção de pensamento.

Tomando como exemplo a arte efêmera, pode se esclarecer a respeito da fruição artística na contemporaneidade. Essa proposição artística é constituída por acontecimentos, desligada de suportes e de materiais convencionais. Mesmo assim, não prescinde de recursos técnicos complexos, constituindo-se na contemporaneidade uma das instâncias largamente utilizada e desenvolvida de modo a engendrar reflexões e teorias próprias. Por vezes, esses recursos técnicos advêm de uma necessidade em tratar as complexidades que geraram a obra, tais como a inserção social das máquinas e da tecnologia e suas relações com o indivíduo ou, ainda, a reflexão sobre a consistência do humano a partir de conceitos mais abrangentes e de sua compleição.

A arte efêmera envolve frequentemente o corpo, o gesto, o ato improvisado, os recursos e os objetos do cotidiano deslocando o espectador de sua condição de observador para ser participante da ocorrência artística. Mesmo que os trabalhos não se constituam formalmente ancorados em recursos tradicionais das artes visuais, a relação entre os elementos produzirá significados que poderão ser modificados a cada nova leitura ou a cada novo estabelecimento de analogias entre os elementos (sons, imagens, interações, projeções).

Da organização dada pelo autor – ou autores – surge o espaço para o jogo: um campo no qual as significâncias estarão em constante movimento, constituindo permanente abertura de comunicação entre autor/objeto/fruidor.

Na arte tecnológica também a composição de elementos apresentada propõe um jogo de significações. Nela se pode, por exemplo, intercalar experiências prontamente reconhecíveis com elementos que remetem ao mundo orgânico e natural bem como com aqueles que fazem parte de uma realidade estruturada e existente somente no mundo digital/virtual. Embora a obra seja admirável no aspecto técnico de condução da experiência do espectador, na construção de sensações e sinestésias, existem elementos que se contrapõem e que fogem ao controle do criador. Esses elementos podem se constituir na percepção de nuances ou de esquematizações dadas a partir do reconhecimento da programação, por exemplo, no caso da obra realizada a partir dos engenhos digitais programáveis, ou de recursos de câmeras e luz, no caso da videoarte.

Pela obra o espectador pode unir-se à experiência do artista na criação de um mundo que intervém num mundo existente (LIMA, 1979, p.107). Ao mesmo tempo, na leitura do objeto artístico, o observador pode perceber e construir microestruturas que ressaltarão novos significados e que, ao atuarem umas sobre as outras, promovem modificações do significado inicial.

O prazer/desprazer estético não advém somente da percepção de uma boa estrutura da imagem, da invenção de um modo próprio de abordar uma questão ou da habilidade do artista em construir a obra. As sensações e suas significações estéticas denotam, ainda, a relação catártica entre espectador e obra, em que o espectador reconhece e pressente determinada ambiência e situação sem, no entanto, ter de vivê-las pessoalmente para refletir sobre a experiência.

Assim, convocando o sujeito a entremear-se com/na obra, é que a arte alimentada e constituída a partir dos aparatos tecnológicos e, por conseguinte, pelas questões que compõem e acompanham a prática digital e em rede da sociedade atual, arrisca-se a reestabelecer o contato arte/vida que decorre, quase sempre da apropriação de hábitos e recursos cotidianamente engendrados e realizados pelos indivíduos em sua rotina.

Fundamentada na proposta conceitualista da arte e ampliando o conceito de sensível – hiper-realidade, próteses amplificadoras, ações a distância, realidade virtual – a arte tecnológica

redefine o conceito de objeto artístico cuja redefinição de parâmetros (e inclusive de termos) determina a necessidade de recompor o olhar sobre os sujeitos do fenômeno da arte: criador/obra/fruidor.

Nas condições da arte contemporânea o espectador não é só motivado pela experiência estética realizada num momento de suspensão de tempo/espço. Na atualidade, o objeto artístico não pode mais descartar sua referência em um contexto ou em determinada tradição. E na contemporaneidade existe na arte uma impossibilidade da plenitude baseada na autonomia, condição anteriormente almejada por Fried.

[...] Esse sentido de plenitude e completude é produto de uma ilusão e, portanto, desfrutar dele é essencialmente nostálgico. [...] O que identifica uma obra como pós-moderna é a sua apresentação da própria impossibilidade de plenitude – de fato, sua manifestação da ausência de presença. (WOOD, 1998, p.195)

Na arte contemporânea, o espectador desconfia que deva existir um determinado contexto que sustente a nomeação de certos objetos artísticos, pois os parâmetros que amparam até mesmo a arte moderna já não são mais visíveis. Ao receptor – mais que receptor, um participante e coautor do fenômeno artístico – é requerido que tome conhecimento dessa conjuntura. Para reconhecer o objeto artístico contemporâneo é necessária a ressignificação, inclusive estética, desse objeto. Outros parâmetros de nomeação e reconhecimento da arte precisam ser elaborados, incluindo a discussão sobre o lugar da arte na sociedade atual bem como dos caminhos e das proposições que o fazer artístico vai empreender.

O sujeito espectador poderá se apropriar desse novo momento para poder não se afastar da fruição artística. Este afastamento pode ocorrer devido à permanência de antigos valores e expectativas do que seja a arte, seu objeto, sua apreciação.

Tomar conhecimento sobre os aspectos conjunturais da arte atual significa, entre outras considerações: 1) perceber as possibilidades de convivência entre objetos que empregam técnicas tradicionais e as novas categorias expressivas; 2) entender a relação entre a produção/teorização na arte no que se refere às dinâmicas de confirmação mútua; e 3) compreender a constituição de diferentes papéis e ações no que se aludiu chamar de autor e de espectador.

Explorando os conceitos válidos na arte pós-moderna, Charles Harrison e Paul Wood (1998) citam, ainda, as manifestações artísticas de caráter conceitualista, ou seja, proposições em que o privilégio do estético é consumido pela recusa de tudo que não fosse contingente e

conjuntural e o surgimento de trabalhos informais ou antiformais, nos quais objetos e ações cotidianas diversas são nomeados como proposições artísticas.

Entendendo que nas obras conceituais são trazidas à discussão algumas questões, como de autoria, suporte e materialidade do objeto artístico, pode se retomar, na proposição de reflexão sobre esse objeto, o que afirma Walter Benjamin, no livro *A origem do drama barroco alemão*, citado por Wood: “Uma pessoa, um objeto, uma relação podem significar absolutamente outra coisa.” (BENJAMIN apud WOOD, 1998, p.214). Como ilustração pode-se sugerir o seguinte exemplo: a depender do contexto, a imagem engendrada na linguagem habitualmente vista como própria dos processos de motivação ao consumo pode apresentar-se justamente como resistência a este. A depender da concepção dos artistas, o objeto pode adquirir uma função antagônica àquela para o qual foi originalmente criado. Isso se comprova nas obras de Krueger (Figura 13), que se apropria de imagens comerciais, geradas para propagar certo padrão de vida e consumo, e as usa para criticar as regras e padronizações contemporâneas.

Ela examina a forma como as imagens de violência, do poder e da sexualidade são produzidas e tornadas visíveis pelos *mass media* na nossa sociedade. Kruger assume *a priori* a posição de que a nossa visão da realidade e as ideias de normalidade, os papéis estáveis assumidos por cada um dos sexos e a aceitação da violência diária são constantemente recriadas e influenciadas pelas imagens e pela linguagem. (GROSENICK, 2005, p. 184)

Assim, a obra de Krueger revela o caráter ativista da autora e enfatiza a força gráfica de seu trabalho de apropriação e ressignificação de imagens onipresentes no mundo informacional e comunicativo. Seu trabalho revela a potência da inserção da tecnologia da informação no campo social/político/histórico.



Figura 13: KRUEGER, Barbara. *We don't need another hero*, 1985.
 Fonte: <animophotography.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html>

Sob outra perspectiva, também utilizando imagens que se remetem ao mundo do consumo conjecturado nas práticas e padronizações produzidas pela indústria cultural, a Pop Arte americana objetiva a perda do limite entre arte erudita e arte de mídia (termo que aqui se emprega para conceituar as produções efetuadas pelos meios de comunicação e informação de larga difusão).

Os Estados Unidos estavam demonstrando o abismo vertiginoso sobre o qual o ser humano se debruçava ao se deixar manipular pela propaganda, e apontavam para a neutralização do sujeito contemporâneo que, sem identidade e sem voz, tornava-se tão-somente número e coisa. [...] Lá, o tema era mediocridade, a falta de heroísmo e o “suicídio” da persona. (CANONGIA, 2005, p. 53, grifo do autor)

Nas imagens dos autores Pop, a evidenciação da lógica do consumo reflete-se em obras como as notórias obras de Warhol de atores famosos celebrados pela mídia como Elvis Presley (Figura 14).

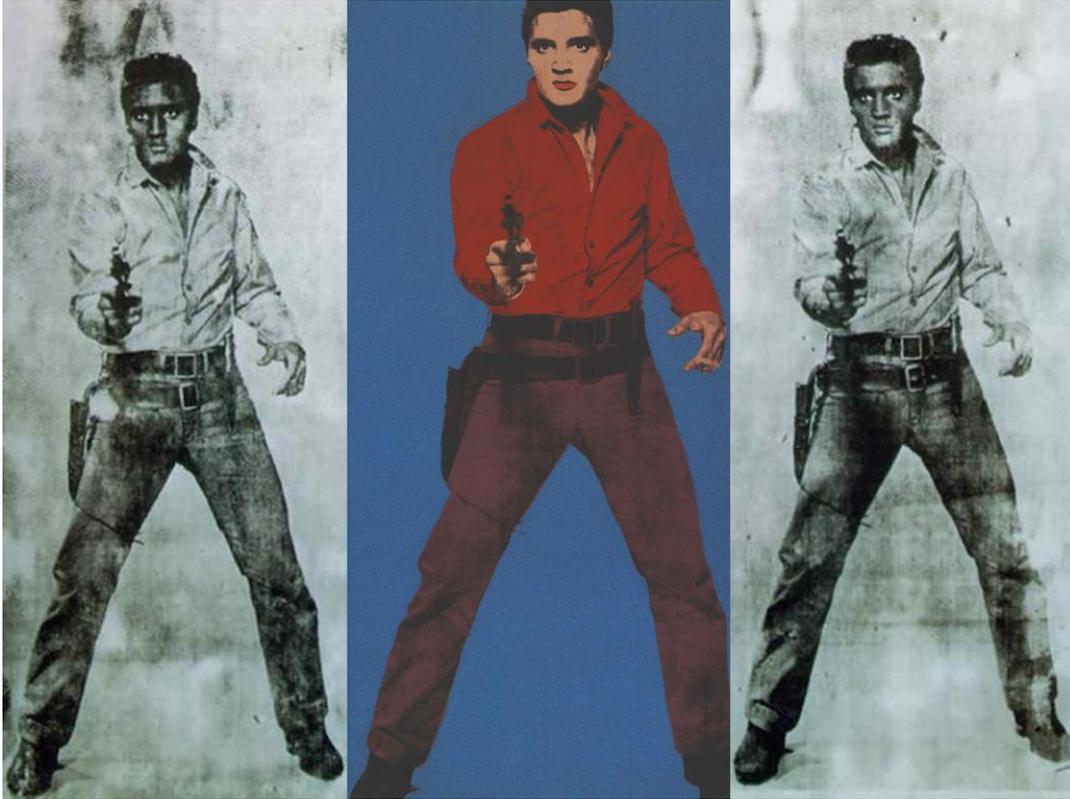


Figura 14: WARHOL, Andy. *Triple Elvis*, c. 1963.

Fonte: <jezebel-boutique.blogspot.com.br/2010/07/andy-warhol-idea-book.html>

O quadro, efetuado a partir das imagens de publicidade do filme *Flaming star*, de 1960, expõe o herói estereotipado, fixado pelo discurso midiático. No filme, o popular ator vive um charmoso personagem do faroeste que dança e canta com sua guitarra encarnando dois fortes estereótipos americanos: a estrela de certo acento rebelde que transgride as regras sociais e o típico caubói.

A obra é impressa em tinta prateada, bem como em serigrafia em tonalidades fortes, como são os rótulos de produtos oferecidos em prateleiras de supermercado. Assim como em Krueger existe a apropriação de imagem de produtos comercializados ou de publicidade com a intencionalidade de venda de produtos. Porém Warhol em seus trabalhos evidencia a necessidade da criação de heróis, opondo-se ao discurso criado por Krueger.

O “suicídio da persona” exposto por Canongia na citação acima se reflete na busca da representação do herói, mesmo que este seja criado a partir de figura estereotipada. Assim, vendido como que em prateleiras de supermercado, o mito-herói vivido por Elvis anuncia uma sociedade vazia de representação e afunda no consumo.

Em Krueger, mesmo que se constituindo um discurso político incorrupto, a obra apresenta acento totalitário, ao incluir todas as pessoas em seus desejos. Na obra de Warhol, fica a evidência, sem constituir-se um discurso afirmativo de necessidade de mudança: a obra cumpre o papel que “exterioriza uma maneira de ver o mundo, expressa o interior de um período cultural, oferecendo-se com espelho para flagrar a consciência dos nossos reis” (DANTO, 2005, p.297) sem enunciar-se de forma panfletária.

A situação de cada uma das técnicas e proposições contemporâneas na arte, em meio a tantas possibilidades materiais de expressão artística, não é de despertar uma atenção generalizada. Antes, propõem-se a possibilitar uma exploração das possibilidades de meios e materiais (superfície, sinestesia, textura, matéria, composição, interfaces, conexões, interações, entre outros). Além disso, a contextualização da obra em seu meio e a perspectiva de retomada da ligação arte/vida sugere a representação de experiências humanas – sejam estas vindas de uma realidade material ou normativa da sociedade ou pertencente ao campo mental/emocional de um sujeito autônomo.

Ao tentar invalidar o discurso modernista como alternativa ao mundo determinado pelo *status quo*, a arte pós-moderna acusa-o de cumplicidade com os mecanismos de poder. Ao se posicionar assim, propõe uma arte crítica, declaradamente engajada ou não, fundamentando-se em abordagens de questões sociais e históricas como as diferenças de gênero, classe ou etnia.

Analisando as relações entre a posição teórica da crítica e as intenções materializadas pelo artista na produção da obra, pode-se afirmar que, por vezes, existe extremo distanciamento entre elas. Levando isto em consideração, a necessidade de criação e valorização de contextos e a liberdade em relação à construção do sentido pelo espectador ficam evidentes como princípios da arte intitulada pós-moderna.

2.4 . A OBRA DE ARTE E O ACERVO: LEGITIMAÇÃO E MEMÓRIA

No primeiro capítulo abordou-se a questão de valoração do objeto artístico considerando sua estabilidade a instância social, refletida em sua capacidade de representar as relações e os pensamentos de determinada época.

No entanto, não é incomum que o reconhecimento do público a um objeto artístico se estabeleça pelo espaço em que o objeto é exposto. A arte não se constitui como um fenômeno independente, ela carece de outros sistemas que possam contribuir para a estruturação de significações, "ela é, na verdade, uma prática social, e a gama de possíveis significados a sua disposição em qualquer tempo e período é circunscrita por um contexto histórico" (WOOD, 2002, p.15). Portanto, a relevância da obra em relação ao panorama histórico e social se faz elemento de seleção do arquivo⁶.

Perpassando essa discussão elementar, o conceito de Derrida (2001) sobre memória e sobre os procedimentos extensivos exteriores à memória orgânica fornece fundamentação a uma interessante reflexão.

Derrida expõe a ação de desenvolver suportes que objetivam e cumprem a função de dar continuidade aos processos de memória humana construindo métodos e procedimentos em que se possam estender a tarefa de conservar determinados aspectos, instâncias e elaborações individuais e sociais. O arquivamento em suas mais diversas formas e nuances constituem essa prática. Assim, o arquivo se conforma como possibilidade de lugar de assentamento da memória. No processo de constituir o arquivo, seja este interno ou externo ao sujeito, empreendem-se os processos de seleção e conservação. Eles se estabelecem de forma a *transubstanciar* determinada ocorrência ou informação em objetos de significação, reconhecendo sua existência e sua magnitude.

Mas o arquivo é lacunar, ou seja, não cumpre a função de memorar de forma que esta aconteça sem perdas:

[...] sob o pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais: longe de ampliar o saber ela o reduz. Ela não responde à necessidade da memória, aponta para o outro lado, não consolida a *mnéme*, somente a *hupómnésis* [...] conduzindo à proliferação da falta que foi a sua causa. (DERRIDA, 1997, p. 47)

Aproximando a reflexão de Derrida da ação de composição de acervo realizada pelas instituições artísticas, é válido afirmar que essas instituições, de certa forma, se constituem como uma instância hipomnética – “suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou memento” (DERRIDA, 2001, p. 22). Ou seja, esse acervo se estabelece com uma função coextensiva da memória humana coletiva. O arquivo estará no lugar da memória espontânea,

⁶ O tema arquivo não é o viés aqui aprofundado. Sobre esse assunto ver: CANTON, K. Tempo e memória. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. DERRIDA, J. Mal de arquivo, uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. FREIRE. C. Poéticas do processo: arte conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Universidade de São Paulo, 1999. FREIRE. C. Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

de cor, da memória viva. Entretanto, cabe afirmar que o arquivo não consegue empreender a substituição da memória, mas amplia a sua falta no momento em que é selecionado e essa seleção atende a procedimentos, valores e parâmetros específicos.

Porém, considerando as questões da arte, se pode contrapor à afirmação de Derrida (op. cit) de que o arquivo “não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar no lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”. O arquivo é o que está ligado ao exterior, ao fora, nunca ao interior do ser, portanto, ao partir do externo ao ser, é subjugado aos procedimentos, acontecimentos e valores implicados e conformados nos interesses e julgamentos de certa época ou sociedade constituída.

Segundo Ad Reinhardt, o acervo da instituição de arte se constitui num lugar onde a arte se constitui na sua essência, deixando de lado todas as outras funções anteriores para as quais foi utilizada, seja de credo, de decoração ou de representação de autoridade. “Quando um objeto artístico é separado de seu tempo original e lugar e uso e é levado para o museu de artes, ele é esvaziado e purificado de todos os seus significados, exceto um.” (REINHARDT, 2006, p. 73) Esse único significado preservado, segundo o autor, é o de sua instituição como objeto pertencente ao campo da arte: a certeza de que aquele objeto é artístico. Adverte, ainda, Derrida, sobre o perigo da exterioridade, uma vez que aquilo que não está espontaneamente no dentro e se impõe do fora pode aparentar algo, sem realmente consistir esse algo: “em que o conjunto deste campo foi determinado por um estado de técnicas de comunicação e arquivamento?” (DERRIDA, 2001, p. 28)

No acervo artístico existe uma falta original da memória e uma atenção aos objetos no único lugar que ele será considerado, acima de tudo, como objeto da arte. As obras ali preservadas serão vistas e experimentadas não simplesmente em seu sentido morfológico ou sociológico, mas trarão a reflexão sobre o domínio da arte e sua natureza. Existe, portanto, um campo conceitual que cerca os objetos ali arquivados nomeando-os como artísticos e, assim submetendo o indivíduo à reflexão sobre o caráter e a função da arte.

As manifestações contemporâneas existem em um espaço ampliado, para além das instituições (mesmo que muitas vezes essas manifestações sejam mantidas e divulgadas pelos sistemas institucionais da arte). Por essa existência para além de um espaço definido como artístico tais manifestações também promovem o questionamento sobre a natureza da arte.

Porém o questionamento pode ser efetuado por qualquer outra prática e mesmo por outro campo de conhecimento. Como exemplo, podem se averiguar ocorrências em que a prática jornalística (mídia) e mercadológica impõe as reflexões de um modo, inclusive amplificado, pois alcança mais sujeitos. Essas ocorrências, porém acontecem na maior parte das vezes advindas de um discurso pragmático, com pouca possibilidade de abordagem dialética que se constitui em formas de agenciamento de opiniões e desejos.

Sobre a escolha dos artistas em trabalhar fora do *locus* institucional cabe ressaltar a experiência do grupo Corpos Informáticos, coordenado pela pesquisadora e artista Maria Beatriz de Medeiros que, com a intencionalidade de manter-se coerente às suas proposições artísticas, ao trabalhar com a performance em telepresença manteve-se, entre 2000 e 2003, unicamente com suas práticas veiculadas na rede internacional de computadores, longe dos espaços de galerias e museus. No período, o grupo constatou que seus trabalhos alcançavam pouca visibilidade e relevo no cenário de produção artística. (Informação verbal)⁷ Os artistas optaram por se incluir, a partir de 2003, também nos circuitos institucionais da arte apresentando trabalhos como instalações, vídeos performances, entre outros, não abandonando o trabalho na rede. Como consequência dessa estratégia, o reconhecimento do trabalho e da proposta do grupo foi amplificado e a possibilidade de ação se estendeu.

Ainda que os trabalhos materialmente não façam parte de arquivos museológicos, a sua exposição em espaços habituais da arte compõe uma atitude de acervo, posto que participam do rol de trabalhos apresentados e acolhidos por esses espaços. Pelo exemplo percebe-se a pertinência em ressaltar a importância do pertencimento a um acervo, mesmo em campo expandido, para integrar-se ao território da arte. Não é demais esclarecer que o termo escolhido é importância e não imprescindibilidade, ou seja, a obra ou proposição artística pode resistir ao espaço institucionalizado e mesmo assim existir e ser reconhecida como arte.

Desde o início do século XX, a arte se encarrega ela mesma em suas produções de estampar análises de seu próprio contexto

Qual é a função da arte, ou a natureza da arte? Se dermos seguimento à nossa analogia das formas que a arte assume como sendo a *linguagem* da arte, é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de *proposição* apresentada dentro de um contexto de arte, como um comentário sobre a arte. (KOSUTH, 2006, p. 219, grifo do autor)

⁷ Informação fornecida pela Profª Drª Maria Beatriz de Medeiros, artista e coordenadora do grupo, em aula no VIS/IdA/UnB em agosto de 2009.

Seguindo o pensamento de Kosuth, a obra artística compõe em si a reflexão sobre o objeto e a natureza da arte. O que se defende é que o objeto artístico encerrado em um acervo institucional específico, além de proporcionar leituras históricas, sociológicas, morfológicas, entre outras, empreende uma análise sobre a própria arte. Mesmo em campo estendido, fora da galeria, o sistema de arte trata de apropriar-se das manifestações que se propõem a estabelecer a relação arte/vida e, além de suas intenções iniciais dadas pelos artistas que as criaram, absorvem esse caráter reflexivo.

Nesse viés, pode-se afirmar que o arquivo – acervo das instituições da arte – estabeleceria tanto como objeto de significação de contexto político, social ou técnico, quanto como objeto de contexto artístico as proposições atuais e efêmeras da arte reconhecendo seu valor para a consciência da natureza da arte. Portanto, a função a que o arquivo se compromete, ou seja, a conservação é, ao mesmo tempo, um empenho *instituinte* da arte. Mas, convém ressaltar, que, conforme o pensamento de Derrida (2001, p. 31) “não se vive da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira”, e a estrutura de arquivamento nas instituições não é a mesma que a de criação e intencionalidade das obras. Portanto, as experiências frutiva e reflexiva sobre os objetos artísticos organizados em uma instituição ocorrem considerando seus discursos, arranjos, relações e desdobramentos.

Assim, mesmo que em seu conteúdo intencional inicial as proposições artísticas conceituais contemporâneas, na maior parte das vezes, se constituam na transitoriedade, as instituições organizam arquivos compondo acervos e registros de obras essencialmente efêmeras. Eles vão se constituir como documentos de ocorrências tecidas numa atualidade, num tempo presente (uma *presentidade*), sendo visto no futuro como apontamento e história. Os *Parangolés* de Oiticica, cuja gestualidade é a essência da obra e cuja materialidade faz parte de um acervo que não pode ser tocado, são conhecidos por reconhecer a amplitude e importância da instância sensorial no cotidiano, trazendo-a para o território da arte. Ainda assim, os objetos de Oiticica possuem forte caráter conceitual, levantando questões sobre o teor da arte e sobre os papéis do artista e do espectador. Mas Oiticica se interessa de imediato por uma estética que deixa de lado a recepção da forma como a conhecemos não só no domínio da arte, mas na vida, como nos discursos dos políticos, nos bancos escolares, na vivência de formas religiosas, empreendendo esforços em direção a uma estética cooperativa, em que o espectador também questiona o seu papel na relação que estabelece com a arte.

A obra de Oiticica se apropria do universo cotidiano brasileiro, colocando a tradição –

procissão, bloco carnavalesco, gíria carioca – em ação nas cores dos *Parangolés* (Figura 15) e no campo sensorial criado nos ambientes (*Penetráveis*) em suas instalações (como *Tropicália* ou *Grande Núcleo*). Sua ligação com a brasilidade distingue-se da forma representativa tradicional, mesmo durante a proposição antropofágica, no período moderno do Brasil. Ele, aliás, amplia o conceito de antropofagismo, pois o homem que come agora come com/por todos os seus órgãos do sentido.

Porém, a apropriação de Oiticica distancia-se da efetuada por Duchamp em seus *ready-mades*, uma vez que para aquele autor, o campo sensível é destacado na construção do sentido da obra. Entretanto é imperioso enfatizar que o campo mental se apresenta bastante mobilizado não somente na construção de sentido, mas no que concerne à reflexão sobre a natureza da arte e do objeto artístico.

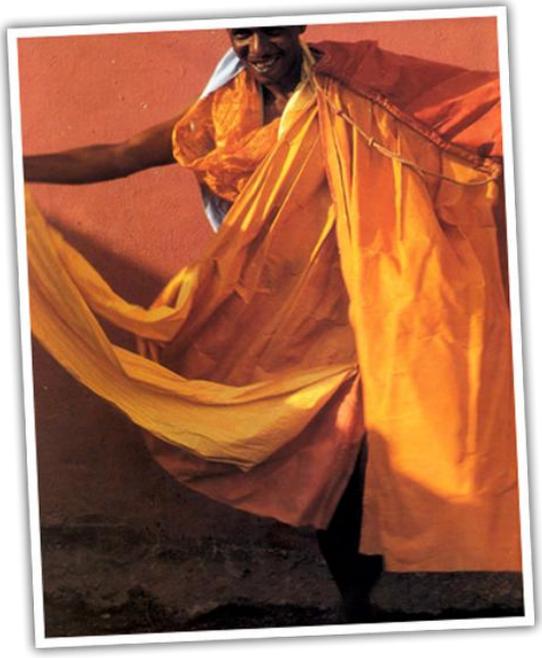


Figura 15: OITICICA, Helio. *Parangolés*, década de 1960.

Fonte: <ilovetecnology.blogspot.com.br/2010/07/helio-oiticica-e-o-parangole.html> e <www.digestivocultural.com/colonistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica>

Esses objetos compoendo um acervo e documentado pelos escritos do próprio artista e de teóricos de vários segmentos (sociólogos, semiólogos, pedagogos, entre outros) podem ser avaliados por sua proposição sintética, determinada pelos fatos da experiência, de como a obra é apreciada e vivenciada, do que ela significa no cenário artístico e histórico em que foi criada, mas também por um viés analítico, em que sua validade depende somente de ser criada

para ser objeto artístico, significando-se pelo caráter que a própria arte adquire e pela concepção do que seja arte. (AYER apud KOSUTH, 2006, p.219)

Em alguns acervos de instituições artísticas – como o MAC/RS, a Fundação Iberê Camargo/RS, o MAC/USP, a Pinacoteca do Estado de São Paulo – reúnem-se os arquivos de documentação de obras efêmeras, bem como as tentativas de conservação de objetos que foram criados para serem passageiros, juntados, ainda, às proposições artísticas efetuadas utilizando as tecnologias que já se tornaram obsoletas e que se tornam inviáveis e serem expostas. Dessa forma, se observa a constituição de um acervo que constitui, de uma só vez, uma oposição entre a intencionalidade inicial dos artistas e o intuito de preservação de obras que não se constitui só em memória, mas em possibilidades de apreensão do fenômeno artístico e do caráter da arte. Esses objetos também se alinhavam numa composição de intencionalidade, morfologia e permanência que possam expressar definições de arte, no intuito de entender que a arte “[...] opera dentro de uma lógica” (KOSUTH, 2006, p. 221). É no movimento entre essas duas ocorrências (oposição e composição) que a proposição artística contemporânea caracteriza-se como discussão sobre o reconhecimento de um objeto como arte.

3. SOBRE A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA

A arte não é mera ilustração de teses nem a mera denúncia de injustiças sociais. Ela pode envolver tudo isso, mas só alcançará a condição de obra de arte se transcender os propósitos da ilustração e da denúncia para fundar a verdade específica da obra de arte: a verdade da arte é a que comove.

Ferreira Gullar

O objeto artístico torna-se parte da continuidade humana, representando sua relação com o mundo em diferentes épocas e culturas, na implicação do ser com o desenvolvimento de saberes e na construção de conhecimento. Esse objeto, portanto, será prótese de sua memória, objeto mnemônico, numa função de comunicar a outros após sua existência e a possibilitar às gerações posteriores a reflexão sobre sua tradição e gênese. Sobre a extensão da memória em objetos mnemônicos, assim se expressa Stiegler:

Escrever um manuscrito é organizar o pensamento confiando-o ao fora, na forma de rastros (*traces*), isto é, de símbolos. Somente dessa forma ele se reflete, constitui-se realmente, tornando-se repetível (Jacques Derrida diria iterável) e transmissível, transformando-se, assim, em saber. Esculpir, pintar, desenhar é ir ao encontro da tangibilidade do visível, é ver com as mãos dando a ver, ao mesmo tempo, rever; é formar o olho daqueles que olham e, assim, esculpir, pintar e desenhar *esse olho*; o transformar. Esse é também o sentido do que Joseph Beuys chama de escultura social. (STIEGLER, 2009, p. 1)

Pelo conceito de escultura social, Beuys chama atenção para a necessidade de ampliação do conceito de arte para que esta se desenvolva em um percurso de reencontro do ser consigo mesmo, com sua criatividade e, por conseguinte, com sua verdade.

A arte estaria para o mundo como a possibilidade de transformação dos valores atuais centrados no materialismo por outros que contemplem a não alienação do indivíduo de si

mesmo e dos processos políticos, sociais e educacionais. Uma verdadeira educação para/pela arte seria aquela que desenvolveria a potência criadora humana em todas as suas ações, do psicológico ao social, incluindo aquelas pertinentes ao trabalho. É com base nessa concepção que Beuys nomeia a todo indivíduo como artista: pela sua capacidade de criação no cotidiano, uma criação que se engendra desde a autenticidade de pensamento até a sua concretização no gesto ou na coisa criada.

A escultura social é justamente a possibilidade da criação ligada à vida, envolvendo as várias instâncias – psicológica, política, cultural, educacional, social – de forma a valorizar o pensamento e a liberdade de pensar. O artista não é somente o que pinta e o que esculpe, mas aquele que pensa e gera significâncias e conceitos, baseados na vida, na existência, na liberdade, nas relações cuidadosas do ser com seus pares e com a natureza.

A obra de arte, assim, não adquire sua importância por seu registro, mas pela experiência que causa, e em decorrência não se resume a uma produção, mas inclui a ação, o campo de significações e as reverberações de criação de consciência e liberdade complexizadas em um mundo de multiplicidades. Pode, porém, atender às prioridades humanas e não ao materialismo e à ciência racionalista.

É para esse sentido da obra de arte que Stiegler chama a atenção: a possibilidade de encontro da intuição e construção do artista com o engendramento de sentidos efetuado pelo espectador. O objeto artístico que possibilita o desenvolvimento do gesto de olhar o mundo. O espectador que, vivenciador da experiência artística, lança sobre a realidade um olhar transformado e, possivelmente, transformador.

Assim, proposição de uma criação artística que se conforma, nas várias temporalidades, como processo de entendimento do mundo, engendra uma reflexão que se estende sobre o ser em si. Esse ser será representado em sua atuação no espaço social, o que resulta na criação de objetos, técnicas, habilidades, saberes e que, por determinada intencionalidade, se concretiza na criação de um objeto artístico particular, peculiar à sua época e ao pensamento desenvolvido na coletividade a que pertence. (FRANCASTEL, 1990, passim.)

Em linhas gerais, é válido atestar que essa concretização atende a princípios objetivos peculiares a cada engendramento cultural. Porém o ponto de vista do sujeito que constrói o objeto artístico não incide, simplesmente, como domínio de determinada realidade. Por uma edificação de sentido, o sujeito que cria o faz a partir de seu subjetivismo, de sua apreensão de

mundo. Mas ao tratar da sua visão particular sobre o mundo, ergue-se a partir de um fazer social. Deleuze, ao dissertar sobre o Barroco e o pensamento de Leibniz propõe uma reflexão sobre o conceito de perspectivismo – certa forma de relativismo – afirmando: “Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito.” (DELEUZE, 1991, p. 40). O subjetivismo assemelha-se ao perspectivismo, possuindo em si a potência de envolvimento e de desenvolvimento, de dobras e desdobras.

A variedade de discursos possíveis a serem conformados a partir da apreciação da obra, mesmo em um campo predefinido pelo autor, motiva o espectador a se referir às ideias tornadas coisas (obras) – seja no aspecto formal, seja na proposição compositiva, ou ainda na configuração da ideia, mesmo de forma conceitual e efêmera -, e desdobradas em múltiplas significâncias, de maneira variável.

Entretanto não é somente um estado de espírito do sujeito espectador que determina as possíveis formas de ver e posicionar-se diante de uma proposição, mas a própria condição de que a situação do ser e o próprio ponto de vista subjetivo sejam sempre variáveis. A obra assume a complexidade do ser e do mundo em suas potências de existir. Esse empreendimento é uma constante que ocorre desde as obras distantes do tempo contemporâneo até a atualidade, conforme se pode verificar nas obras ilustradas a seguir.

Na obra *Deposição da Cruz* (Figura 16), de Caravaggio, a obscuridade provocada pelo contraste entre luz e sombra não destaca somente a oposição entre o claro e o escuro, mas gera consciência e percepção sobre a luz: o apagamento do contorno preciso que permite revisitar a ideia de continuidade e enfatiza a potência de variação – a experiência da sutileza, a sugestão de possibilidades, a maleabilidade da forma e do espaço por ela ocupado. A obra, exposta na Pinacoteca do Vaticano, é acompanhada na mesma sala por outras obras sacras, de período correspondente. Trata-se não só de celebrar a fé, mas de reiterar as nuances do ser em suas relações com a transcendência, conformada na crença do divino. Não se pode desviar desse olhar sobre o lugar da obra, as definições e artifícios de poder empreendidos pela Igreja Católica, a despeito da – e na realização de – sua missão “ide e pregai o Evangelho”.



Figura 16: CARAVAGGIO, *Deposição da Cruz*, 1602-03.
 Fonte: <en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_of_Christ_%28Caravaggio%29>

Diferentemente, a obra de Claudia Malaguti, *Connecte Me* (Figura 17) reforça a ideia de criação a partir de materiais que mais do que servirem de suporte à realização de uma descrição, atribuem o sentido inicial da obra, coadunado no nome atribuído a ela. Cera e grampos de um grampeador de papel compõem um objeto que possui referências na instabilidade atual (cera) e na interligação de fatos e procedimentos engendrados no mundo atual (grampos). O objeto em pauta foi exposto na mostra “6B – Desenho Contemporâneo”, realizada no Centro Cultural da Justiça, no Rio de Janeiro, em set/out 2012, que explorou as possibilidades e as atuais indefinições do que seja o desenho na contemporaneidade. São desdobramentos de um conceito inicial de desenho que apresenta como expansão colagem, recorte, vídeo, fotografia, projeção, bordado, entre outras propostas de forma a “reiterar a

permanência do desenho” e “interpretar seus conceitos e limites”, conforme esclarece Mauro Trindade, curador da exposição, no texto de abertura em uma das salas do prédio ocupado.



Figura 17: MALAGUTI Claudia. *Connect me*, 2011
Fonte: <www.cultura.rj.gov.br/blog/img/6b2_1348010362.jpg>

Seja em Caravaggio, no século XVII, em suas formas realistas e nos contrastes exacerbados entre claros e escuros, seja em Malaguti, com a oposição da resistência dos materiais e na sua significância, a criação artística constitui sentido que encontra referência na época em que foi produzida, mas também na reverberação pela ligação com outras obras e com as diversas teorias artísticas, bem como com o acervo em que compõe e com os espaços expositivos que frequenta.

A obra de arte se organiza entre o acesso a realidades não somente materiais – na sua apreensão fenomenológica do mundo e na sua sensibilização no caminho de percepção – e o indivíduo, tornando a fundar o sujeito “numa concepção ativa da sensibilidade como instância espontaneamente produtiva” (MARTINS, 2008, s/p.). Assim, a criação artística vale-se de recursos estéticos para atingir a ideia, o conceito. Há uma construção da forma que expanda e

interiorize a interpretação conduzindo o espectador ao mundo das ideias, ao mundo mental. Mesmo as obras que são produzidas utilizando o objeto próprio do cotidiano, o de uso, gerado com outra função que não a de ser arte, empreende no espectador a busca da ideia: o objeto próximo, habitual transubstancia-se para promover a edificação de sentidos.

3.1. HISTORICIDADE

As reflexões a seguir tomam por base a ocorrência e as intencionalidades de algumas proposições estéticas a fim de balizar análise sobre as relações conceituais e estéticas presentes nas obras e como estas pretendem atingir o espectador. Seu objetivo é empreender observação sobre o modo como a obra contemporânea assume, em muitos casos, a constituição de certa supremacia do conceitual sobre o estético.

Os movimentos que ocorrem de meados até o final do século XIX preparam o terreno para a proposição vanguardista moderna na arte. Desde o Romantismo, a livre expressão já é enfatizada proporcionando ao artista utilizar sua subjetividade na representação e interpretação da realidade. Para o espectador, esse movimento se constitui numa possibilidade de relacionar-se com a obra “mais enriquecendo os domínios da sensibilidade e da imaginação do que questionando as relações entre percepção e a representação tradicional das coisas” (FRANCASTEL, 1990, p.114). As obras românticas imprimem no mundo representado na superfície da tela o conteúdo expressivo de seu tema. Assim, sugerem ao espectador um estado de espírito diante da realidade apresentada.

O Impressionismo possui um caráter investigativo sobre a percepção e a representação do espaço e da forma. Mesmo que suas belas e suaves obras sejam apreciadas pelos temas tratados, os artistas impressionistas motivam o olhar do espectador a partir da maneira como a pintura se conforma, jogando com cores e manchas na maior parte dos quadros. A maneira de pintar, a técnica, como é o veículo daquilo que se quer efetivamente transmitir. Além disso, a arte impressionista institui uma forma de participação do espectador causada pela mistura óptica das cores puras lançadas na tela em pequenas pinceladas constituindo distinta possibilidade de relação autor-obra-fruidor: a visão íntima que não mais se contenta com sensações globais. O ato de ver é atingido na sua fisicalidade; o olhar tateia a superfície do quadro e justapõe as manchas de diferentes tons demasiadamente pequenas para serem vistas

separadas de uma determinada distância. Essa abordagem, acentua, de certa maneira, o caráter estético do movimento por defender a corporeidade (visão) como caminho de alcance à intencionalidade de investigação, de empirismo, relacionada a uma vertente do período de caráter cientificista. Assim, no Impressionismo o conteúdo da obra é sua própria forma instigando sentidos, não para a construção do encantamento, mas para o tratamento do fenômeno do olhar.

A invenção da fotografia se apresenta como outro dado de envolvimento do sujeito espectador e de influência sobre as possibilidades da arte empreendidas no século XIX. Esse recurso técnico veio possibilitar ao artista a escolha de seu campo de olhar e interpretar a realidade, visto que o libertou da tarefa de seu registro. Mais para muito mais que isso, além da própria experimentação conceitual da técnica na arte, a fotografia contribuiu para a busca de novas condições perceptivas oferecidas ao espectador por meio da obra. “Entendeu-se que a fotografia confirmava tanto as pesquisas de Monet sobre a dissociação das formas quanto as de Degas sobre a nova esquematização dos contornos” (FRANCASTEL, 1990, p.128).

Ainda no século XIX soma-se às duas propostas artísticas abordadas o pensamento simbolista de valorização dos meios formais para a expressão de uma realidade outra que não a material. A valorização de um sistema próprio de linguagem pictórica para se atingir o mundo *ideísta*, no qual os elementos adquirem significados não absolutos. O autor sugere, o espectador transcende a forma que o sensibiliza adentrando em um mundo outro que não o material.

Na modernidade da arte, portanto, a criação artística e os elementos visuais utilizados na produção das obras se estabelecem como sistema de apresentação de possíveis reflexões das realidades: “A transmutação da percepção ligada aos fenômenos da vida em valores puramente formais” (FREIRE, 2006, p. 25). A representação do mundo imediato e subjetivo cede lugar às proposições de acercar-se dos fenômenos, propondo ao espectador uma aproximação particular do mundo.

A visão cúbica do Renascimento era, antes de mais nada, uma visão distanciada do mundo. A visão moderna é uma visão dirigida para a descoberta de um segredo em

detalhes. [...] O mundo dos artistas contemporâneos é um universo cheio de segredos tremendos, que escapa das antigas medidas de dimensões e valores. (FRANCASTEL, 1990, p. 130)

O Modernismo, ao escapar das antigas medidas de dimensões e valores, veio tratar, em suas vanguardas, de aspectos do pensamento e da elaboração de conhecimento pertinentes a um

tempo/espaco industrial/pósindustrial/hiperindustrial. Esse tempo/espaco é formalizado pelas relações do capital e do consumo, cujos estados políticos possuem fronteiras fluidas, implicando novas formas e conformações de identidades culturais. A reflexão sobre as identidades culturais podem ser norteadas pela discussão e pelo entendimento da relação do sujeito/indivíduo/grupo em sua situação de ser e estar no mundo (memória, tradição e identidade).

O objeto artístico modernista instiga o sujeito espectador, materializando a investigação do indivíduo que estende a experiência do dia a dia e caminha para a transformação do sentido, um tratamento intelectual da matéria expressiva a ponto de sugerir significações sem encerrar no objeto artístico um só princípio significativo – o espectador-fruidor é também coautor. A intimidade do autor e do espectador com a obra é firmada pela experiência estética. A linguagem visual age no sentido de proporcionar sensações e construir sentidos.

Nas vanguardas modernas, não se perde o caráter de apresentação dos diversos modos de se vivenciar a realidade de maneira próxima assentando-se no modo de produção da obra e nas desconstruções da representação fundada em um naturalismo.

Na elaboração expressionista (Figura 18), por exemplo, as distorções do espaço e dos elementos em cena provocam o estabelecimento de um diálogo com o mundo interior. Os artistas afirmavam em seus trabalhos a projeção de uma interioridade profunda, apresentada de forma enérgica. Os espectadores são motivados a mergulhar em um mundo de sentimentos e elaborações em relação à realidade, bem como de ideias e abstrações. “Estão conosco todos aqueles que, diretamente e sem dissimulação, expressam aquilo que os impele a criar”, diz Kirchner em um manifesto datado de 1906 (LYNTON apud STANGOS, 2000, p.28). O espectador é chamado, a partir das sensações promovidas pela composição, a compor e atribuir sentimentos a respeito do espírito abordado.



Figura 18: PECHSTEIN, Max. *No final*, 1906

Fonte: <www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=411002572&anummer=371>

Já na forma surrealista de autores como Magritte (Figura 19), mesmo que as figuras centrem-se na linearidade, na ênfase do desenho sobre a cor, essa proposição artística constrói um mundo fora dos limites do juízo, da racionalidade, explorando o automatismo psíquico, presente na psicanálise, e valorizando as lógicas próprias do mundo onírico convocando o espectador a mergulhar em um mundo de similitudes e navegá-lo a partir da invenção do pensamento: “É no sonho que os homens, enfim reduzidos ao silêncio, comunicam com a significação das coisas”. (FOUCAULT, 1988, p. 49). Uma significação apreendida e possível a partir das sugestões que emanam da tela. O mundo sensível constitui um mundo ideísta, tradutor de singularidades (o ser com/por ele mesmo) e denunciador de coletividades (o ser formado na cultura).

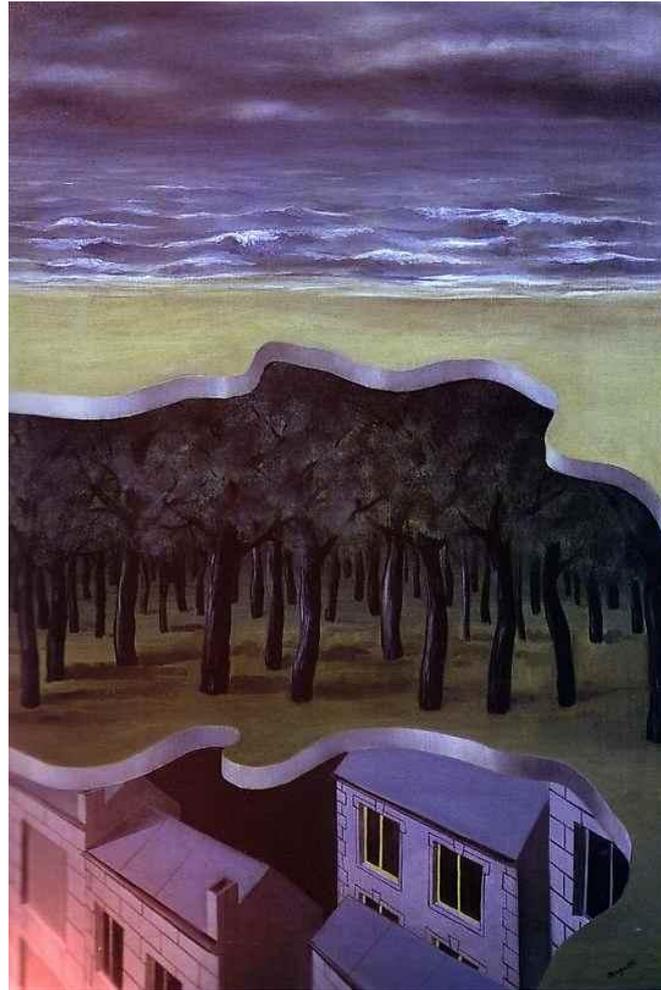


Figura 19: MAGRITTE, René. *Panorama popular*, 1926.
Fonte: <www.artgalleryabc.com/magritte/blog>

A estética surrealista apresenta ao espectador a possibilidade de mergulho em sua própria profundidade individual imbricada no cultural, assegurando-lhe, seja por meio figurativo, seja por meio abstrato, uma fruição do mistério a ser atingido. “Percebeu-se que o mais misterioso é o que está mais perto, que o mais extenso espaço é o espírito humano e as relações do corpo com o espírito.” (FRANCASTEL, 1990, p. 129). As motivações sensoriais, corporais promovidas por Miró (Figura 20) na superfície de suas telas integram-se àquelas engendradas pelo espírito humano. Essa abordagem surrealista envolve o espectador, convidando-o a refletir sobre as questões da mente e o modo em que cada indivíduo inventa seu modo de pensar e agir no mundo. O inconsciente é valorizado como lugar da autonomia, como recôncavo do ser e as obras exploram a superfície da tela com figurações e abstrações de tema e de forma.



Figura 20: MIRÓ, Juan. *Mulheres e pássaros à noite*, 1947.
 Fonte: <online.wsj.com/article/SB128164704907327249.html>

Em todas essas propostas, o observador é convidado a averiguar sua própria mente a partir dos sistemas simbólicos construídos na imagem que se apresenta a sua frente. Não é mimesis. É sim uma ordem que segue seus próprios meandros para convocar significado em torno de uma ideia. De acordo com essa tendência a obra designa um modo de estabelecer relação com a ideia, com o mundo criado pelo autor.

Essa transformação de sentido pode ser percebida na forma facetada dos cubistas e dos futuristas, por exemplo, que não só sintetiza e geometriza a figura e o espaço, conforme as máscaras africanas, mas aborda as várias possíveis dimensões do mundo da física e da matemática.

Sobre as máscaras africanas e a apreensão estética e simbólica a elas relacionadas assim se posiciona Einstein, historiador e primeiro teórico a analisá-las pelo plano formal longe de preconceitos etnocentristas:

Faz alguns anos, vivemos na França uma crise decisiva. Graças a um prodigioso esforço de consciência, percebeu-se o caráter contestável desse procedimento. Alguns pintores tiveram suficiente força para desviar-se de um *métier* feito mecanicamente; uma vez desligados dos procedimentos habituais, eles examinaram

os elementos da visão do espaço para encontrar o que bem poderia engendrá-la e determiná-la. Os resultados desse importante esforço são bem conhecidos. Naquele momento descobriu-se a escultura negra e reconheceu-se que, em seu isolamento, ela havia cultivado formas plásticas puras (EISTEIN apud CONDURU, 2010, s/p)

No Cubismo e no Futurismo, os autores apresentam outra possibilidade de realidade perceptual relacionada às questões de espaço e de tempo adentrando o campo do conceitual pelo modo como as reflexões sobre essas categorias se realizam a partir de teses propostas pelos artistas. Ou seja, a ideia da representação a partir das três dimensões euclidianas foi ultrapassada e a preocupação com outras possíveis articulações do espaço – talvez uma quarta dimensão que poderia ser o tempo – se traduz nas situações das figuras retratadas simultaneamente em seus vários ângulos e no estilhaçar de planos que são representados sem hierarquização de distâncias: o que está longe ou inicialmente fora do ângulo de visão do observador estático ocupa o mesmo lugar do que está perto e ao alcance.

O objeto artístico cubista (Figura 21) transcende a relação de espaço há tanto realizada e encarna a função de propor a superação das dimensões sobre as quais se exercia certo domínio. O espaço cubista propõe ao espectador uma desconstrução analítica propondo uma apresentação de nova possibilidade representativa. A representação de um espaço intimamente ligada à construção contemporânea da instância de relações e possibilidades do ser nas relações tempo/espaço. A apreensão e o conhecimento sobre o mundo desagregando, de uma maneira que não havia sido realizada anteriormente, o espaço hierárquico tradicional.

Para Braque, as áreas de espaço “vazio”, aquilo que se poderia chamar de “vácuo renascentista”, tornaram-se tão importantes quanto os próprios objetos. [...] a intenção clara de Braque foi empurrar este espaço em direção ao espectador, convidá-lo a explorar e tocá-lo opticamente. (GOLDING apud STANGOS, 2000, p. 43, grifo do autor)

Cabe ressaltar a relação dessa proposta com as observações dos estudos matemáticos e físicos do início do século XX em que o relativismo se constitui elemento a ser considerado ao tratar determinada situação-problema. Essas observações se transformaram na proposta dos artistas cubistas em experimentações formais que pudessem expressar as visões objetivas da ciência, cercadas de certa subjetividade (relativismo).



Figura 21: BRAQUE, Georges. *Porto*, 1909.
Fonte: <dcist.com/2010/09/permanent_collection_georges_braque.php>

A forma cubista consolida, portanto, a destruição do espaço renascentista e propõe a constituição de uma percepção centrada na continuidade da figura no espaço/tempo. A destruição dos parâmetros artísticos constituídos como referência é realizada não somente para atendimento da subjetividade do artista, mas para a adequação da experiência estética artística às demandas perceptivas do mundo moderno.

Observando, portanto, as explicações sobre as vanguardas modernas acima abordadas, se pode argumentar que o caráter estético predomina, muito embora ele seja utilizado no sentido de sensibilizar os espectadores em torno de questões conceituais (modos de aproximação do mundo). Ressalta-se que este estudo e abordagem das proposições artísticas não quer discriminar estético de conceitual, simplesmente firma esses dois conceitos como polos opostos na concepção artística. Essas duas instâncias estão sempre interligadas nos objetos artísticos construídos e valorizados através dos tempos e das sociedades. Observa-se novamente o que anteriormente foi explicitado neste estudo sobre a inseparabilidade das

instâncias pensamento/sensível e conceito/estético.

Entende-se, pois que nas vanguardas modernas a valorização da forma é realizada a fim de *representar* aspectos que dizem respeito às exigências da modernização. Estas exigências são referentes ao mundo industrial de tecnologias comunicacionais e informacionais nascentes, no qual as relações espaço-tempo demandam novas reflexões e conceituações. As proposições modernas da arte também representam e se contrapõem em relação aos processos de generalização e de massificação dos indivíduos, não vivenciados anteriormente a esse período.

A teoria formalista é inadequada como filosofia para explicar essas proposições artísticas, uma vez que, ao representar o caráter e a exigência moderna do início do século XX, conforme se afirma acima, a simples análise semântica da obra é insuficiente. “A obra de arte é um veículo de representação que *corporifica* seu significado.” (DANTO, 2005, p. 18, grifo do autor). A análise formal da composição é insuficiente para chegar à proposta dos artistas vanguardistas. A composição da obra da vanguarda moderna sugere a aproximação das questões que preocupam o indivíduo do início do século, mas o discurso se faz necessário para que o espectador absorva a proposta em sua complexidade.

O sensível nas obras de proposições vanguardistas modernas é convocado no sentido de aproximar o espectador daquilo que se pretende abordar em conceito: para o Cubismo, o espaço, para o Surrealismo, o inconsciente etc. Esse procedimento, essa ideia se iniciam, como já dito, no movimento impressionista, no qual se firma a superfície da tela, e não a fábula criada como elemento, como veículo condutor na criação de sentido (campo de significação).

Presentemente, o padrão de assimilação e organização do pensamento sobre a arte e o objeto artístico amplia uma demanda sempre recorrente no estudo dessas dimensões. Tal demanda refere-se ao engendramento de teorias que atendam as características especificamente da contemporaneidade, na relação de fruição obra/sujeito. Neste momento é impossível determinar um único e hegemônico conjunto de regras que norteiem a análise e a reflexão sobre tais objetos.

3.2 – PERMANÊNCIA/AUTONOMIA/AUTORIA

Em boa parte deste capítulo abordou-se algumas proposições artísticas ocorridas no mundo ocidental que construíram o pensamento moderno e articularam a possibilidade da proposição contemporânea de arte. Pela breve exposição dos movimentos artísticos e suas respectivas intencionalidades intencionou-se estabelecer uma ligação com a proposição frutiva pelo espectador das diferentes estéticas. O objetivo desta explanação foi fazer perceber a construção dos movimentos: 1) a partir da predominância do caráter sensorial, no qual a motivação estética é meio privilegiado de motivação do espectador; e 2) a partir da predominância de conceito (ideia), exigir do espectador conexões em torno da obra e não só na obra mesma.

Nos movimentos abordados assegura-se o caráter de permanência da obra, pois o recurso e o procedimento utilizados conservam-se não só materialmente, mas constituem, de certa maneira, uma linguagem que compreende o domínio dos meios de expressão, da técnica acumulada através dos tempos, do saber metodológico em relação à criação visual: uma sabedoria técnica, que consiste numa relação de fazer adequada à sua cultura e historicidade de modo que a obra expõe em seus próprios elementos um aspecto contextual

O processo estrutural é necessariamente o do fazer, ou seja, a sequência de operações mentais e manuais com que um conjunto de experiências culturais de diferente entidade e origem se comprime e se compedia na unidade de um objeto para oferecer-lhe simultaneamente, como um todo, à percepção. O dinamismo estrutural da obra de arte é, portanto, o da relação funcional entre a operação técnica e o mecanismo da memória e da imaginação. (ARGAN, 2005, p.30)

Assim, a partir da construção da obra em suas questões técnicas, implicando também os materiais e os modos como estes são utilizados, um processo intelectual se desenvolve apreendendo – e refletindo sobre – o mundo em que a proposição artística foi originada, mas também sobre os desdobramentos e relações advindas dela. Por meio da técnica, o indivíduo inserido no grupo social compõe e produz objetos necessários a auxiliá-lo na execução de suas funções (trabalho), mas também objetos integrantes de sua ação de elaboração da realidade, como objetos de crença, de preferências e gostos (estética), de relação com a natureza, entre outros. É o indivíduo inserido na cultura que molda o objeto, assentando-o no espaço, porém a estabilidade do objeto e de seu valor opera na conformação do grupo. É também por meio da tradição criada a partir da significação do objeto que o grupo cria seus

hábitos, pensamentos e ações.

Nas estéticas abordadas neste capítulo, as obras apresentam-se materialmente consolidadas em proposições formais que atendem e relacionam-se diretamente ao conteúdo conceitual abordado. A fugacidade nessas obras concentra-se somente no grau de encantamento e espanto que elas podem causar aos espectadores. Assim, cada espectador, em cada época, mesmo que motivado pelos mesmos princípios, tecem com a obra novo campo de relação que se fundamenta em seu próprio (do observador) contexto histórico social. Para que isso ocorra, a permanência da obra é imprescindível: a existência da obra não é comunicada por um registro (foto, texto, filme) que pode ser subjetivo. Ela mesma se apresenta ao espectador de diferentes épocas e sociedades ampliando o campo de relações e de construção de significâncias. A interação obra/espectador ocorre nas distâncias já elencadas anteriormente nesse trabalho e reverberam transmutando-se em novos campos de existência e formação de sentido.

Ao longo da sua história, a arte nunca deixou de ser também um ato de conhecimento e reflexão sobre o homem e o universo e, portanto, tratou muitas vezes de angústias e momentos dolorosos, pessoais ou coletivos. Mas nunca deixou de, ao mesmo tempo, fornecer-nos um tipo de emoção absolutamente positiva, mesmo quando mergulha nos mais profundos abismos da existência. (ARAÚJO, 2005, p. 70)

A predominância do conceito na obra artística desde a modernidade da arte dada no início do século XX se caracteriza pelo esfacelamento de referentes como a permanência, a autonomia, a autoria. Embora em nenhum dos movimentos tratados acima esses parâmetros tenham sido extintos, o que se considera para argumentar sobre um possível desenvolvimento de proposição de predominância da ideia sobre o sensível é a determinação da função intelectual na qualidade da recepção da obra.

O conceito de permanência da obra se esvai a partir de proposições que são condicionadas ao espaço-tempo que ocupa, como as obras em ação – performance e happenings -, bem como as que ocorrem na virtualidade digital, isto é, aquelas constituídas com algoritmos, sem materialidade, em programas computacionais e equipamentos específicos e que com o passar do tempo se desatualizam e tornam-se obsoletos. Assim, a permanência histórica do objeto no que diz respeito à constituição de acervo/memória se inviabiliza. E uma primeira abordagem do conceito de permanência do objeto artístico seria aquela que gera a conservação desse objeto em um acervo específico e promove a divulgação e sua apreciação por gerações futuras.

Outra possibilidade é que o termo permanência pode ser apreciado também a partir do pensamento de Caldas, presente neste trabalho em capítulo anterior. De acordo com ele a permanência de um objeto se dá na sua repetição posterior a uma fugacidade do momento em que o espectador conhece o objeto pela primeira vez, sem referências anteriores, ou seja, pelo próprio objeto em si. Essa repetição se dará a partir dos sentidos sobrepostos ao objeto, construídos a partir de informações como a escola estética, o autor, a época, intencionalidade e mesmo sobre os lugares em que foi exposta ou a qual acervo e instituição pertence.

A permanência de uma obra dependerá também do valor a ela atribuído considerando a afirmação da representatividade de sua época – incluindo aí o mundo da produção e do trabalho não menos que as questões filosóficas e sociológicas – e das pregnâncias adquiridas durante a construção e caminhar históricos.

O conceito de autonomia não se relaciona, inicialmente, ao conceito de autossuficiência do objeto artístico, visto que este sempre é produto da cultura, do espírito de uma época e de uma imaginação (individual e coletiva) desenvolvida em relação a uma temporalidade e às suas técnicas. Esse conceito nomeará uma independência como que disciplinar que a arte possui em determinadas épocas.

Porém, na modernidade esta independência começa a desmoronar, consolidando, na contemporaneidade, uma interdependência em relação a outras áreas do conhecimento, estampada em muitas propostas e objetos artísticos: o objeto é, por assim dizer, interdisciplinar. É possível se olhar a interdependência por outro viés, como que iniciando uma retomada da relação arte/vida, conforme ocorria em períodos de produção de arte voltada ao poder de culto e crença.

Na obra de arte de predominância do conceito, ou seja, de primazia da faculdade mental, “a ideia é mais importante que a realização do trabalho, cuja porção visível ou aparente é secundária” (FREIRE, 2006, p. 20). Em função disso o conhecimento do contexto em que a obra foi criada qualifica a recepção e o entendimento da obra alargando o campo de construção de sentido.

Mas, mesmo necessitando de mais informações contextuais (tempo histórico, cultural, pensamento hegemônico, crenças e valores) para a apreensão, essas obras de referência conceitual exacerbada não retiram da arte a sua autonomia no que se refere ao respeito à esfera artística como campo definido. Considera-se nessa afirmação que no campo artístico

pensamento e sensível não se separam, constituindo-se como saber soberano. Assim, nos movimentos citados, o conceito de soberania da arte é preservado.

[...] é preciso que essa autonomia [criada por forças dominantes de uma sociedade que se beneficia mantendo a independência da arte universal] venha se opor um conceito capaz de combatê-la pelo interior e que faça dela uma arma contra todos os sistemas de dominação que pretendem reger a totalidade das atividades humanas. Tal conceito é o da soberania da arte; é preciso entendê-lo como faculdade de que dispõe a arte de não apenas romper com as outras espécies de discursos da razão (o que a autonomia promete), como ainda tornar ineficaz o funcionamento desses discursos. (CAUQUELIN, 2005, p. 83)

Ou seja, a arte torna-se tanto mais capaz de ser autônoma quanto conseguir inviabilizar sua existência baseada em discursos dominantes de uma sociedade, seja moral, conceitual ou de permanência e conservação de poder. Por essa forma de pensar, a arte assume a necessidade de sua existência não desligada de outros contextos, o que seria difícil de imaginar e impor, mas construindo um discurso dentro do próprio território da arte que a legitime.

Araújo (2005, p. 72) alerta para outra possibilidade de sistema de domínio implicada no discurso da crítica artística

[...] tenho me rebelado contra textos sobre a arte que parecem não querer explicar nada – e sim aumentar a confusão. O discurso ininteligível constitui uma multimilenar estratégia de exclusão e domínio, um jogo fascistóide. [...] De tudo se pode (e se deve) tratar com clareza e humildade. A obscuridade e a complicação manipulam e mistificam.

O objeto artístico conceitual não invalida a coexistência necessária de discursos. Ele reafirma um independência de discursos preestabelecidos, uma vez que encontra no próprio campo da arte a explicação de sua existência e legitimação.

Segundo Abbagnano (1962, p. 98) “fala-se hoje de ‘princípio autônomo’ no sentido de um princípio que tenha em si, ou ponha por si mesmo, a sua validade ou regra da sua ação”. Nesse aspecto a proposição artística autônoma seria aquela que não dependeria de nenhuma outra ação para validar-se, desenvolvendo seus próprios meios de autenticação. Porém a arte atual encontra alguns obstáculos à validação, pois o objeto artístico contemporâneo transversaliza sua criação e ação constituindo-se de maneira imbricada a outros campos de criação e atuação, como, entre outros exemplos, as práticas de DJs, das intervenções urbanas, dos artistas que se relacionam à ciência e à tecnologia, artistas que se imbricam ao mundo da moda e da mídia e tantos outros que fazem uso de objetos e cenários usuais.

Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um objeto bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. Evoluindo

num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. (BOURRIAUD, 2009b, p. 12, grifo do autor)

Como Beecroft (Figuras 22 e 23), que se insere no mundo da moda transitando entre a crítica e a repetição, os artistas contemporâneos expõem em seus trabalhos a interação com outras instâncias e procedimentos sociais, econômicos e culturais. Na instalação abaixo, a artista pinta de preto cinquenta modelos que estão expostas nos balcões de um mercado de peixe, em Nápoles.

A referência são os corpos carbonizados em Pompeia e, segundo o site We-Find-Wildness (acesso em 12 de nov 2012),

[...] o trabalho consiste em um grupo de esculturas retiradas de moldes de pessoas reais, de fragmentos de moldes e de um vasto grupo de modelos com maquiagem preta. As modelos se escondem na escuridão do espaço e se confundem com as esculturas. Os fragmentos recordam os restos esculturais do passado, mas também objetivam a visualização do mal-estar do corpo feminino,

em uma época de valorização do corpo como mercadoria. A obra se refere ao mundo do consumo, da moda, da padronização e manipulação do corpo singular para um corpo que repete características consideradas hegemônicas no mundo atual. Ao mesmo tempo refere-se à fragilidade do corpo destruído pelo fenômeno natural (o vulcão) que pode ser relacionado à destruição do corpo jovem – apregoado na mídia – pela própria ação natural do ciclo de vida.

O mercado de peixe, carne de rápida e fácil decomposição, remete à brevidade do ciclo de modelos que iniciam a carreira muito jovens, cerca de 15 anos, mesmo representando nos editoriais de revistas de moda mulheres maduras, o que faz com que as mulheres representadas pareçam muito mais velhas que sua idade e busquem métodos e procedimentos para parecerem mais jovens, adequando-se a um padrão inverossímil.

A obra de Beecroft só estabelece sentido a partir daquilo que é apregoado e conformado pelo discurso midiático, impregnado pelas lógicas de consumo. Apresenta-se, então, intimamente ligada às teorias da mídia e da programação daquilo que foi nomeado por Adorno e Horkheimer na filosofia do início do século XX como indústria cultural.



Figuras 22 e 23: BEECROFT, Vanessa. VB66, 2010.

Fontes: <www.tumblr.com/tagged/beecroft?before=1299393629> e <www.we-find-wildness.com/2010/10/vanessa-beecroft-vb66/>

Nesse viés encontram-se objetos de clara ativação interdisciplinar e que desconstruem

evidentemente o conceito de autonomia, o que por muitas vezes promove no fruidor uma confusão sobre qual a distinção e a consistência do objeto que está a observar/relacionar-se.

Compondo esse universo da arte atual, imperioso citar obras que são desenvolvidas em parcerias com as chamadas ciências da natureza (bio e nanotecnologia), assim como aquelas que se estruturam utilizando-se das pesquisas em robótica e tecnologias comunicacional e de processamento de dados. Como a proposição “*i-Flux*” (Brasil, 2012), de Silvia Laurentiz e Martha Gabriel (figura 24), apresentada na última Bienal de Arte Tecnologia promovida pelo Itaú Cultural, Emoção Art.ficial 6.0.

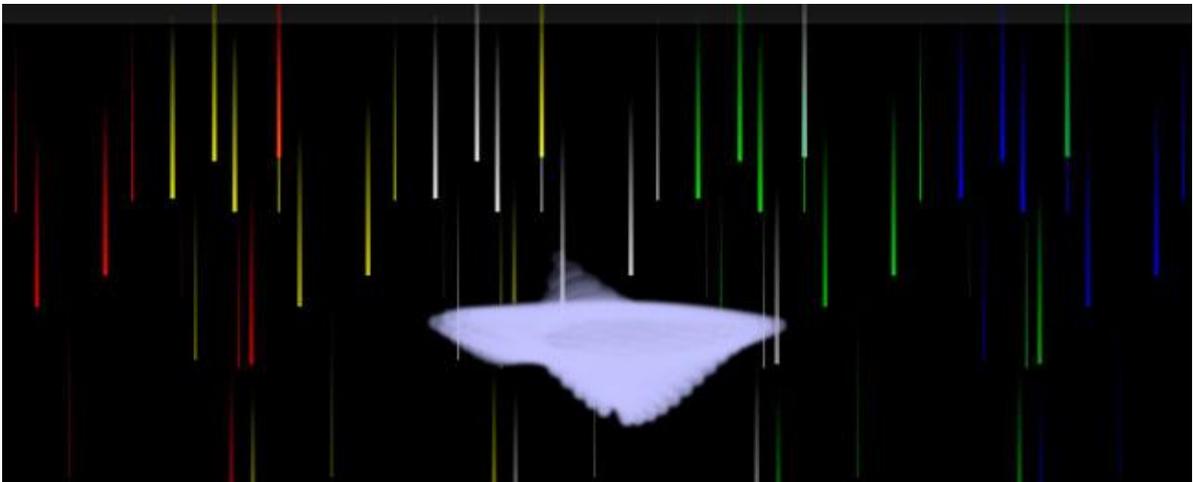


Figura 24: LAURENTIZ, Silvia e GABRIEL, Martha. *i-Flux*, 2012.
Fonte: <cdn3.tecnoarteneews.com/wp-content/uploads/2012/05/iflux.jpg>

Nessa criação as artistas trabalham com as informações do prédio em que está situada a obra, neste caso, o prédio do Itaú Cultural, na Avenida Paulista, em São Paulo.

i-Flux é uma arte sistêmica, interativa e dinâmica, que trabalha com fluxos de informações de diferentes naturezas. O coração do sistema está localizado em uma instalação, que age como o hub central (dispositivo que interliga computadores de uma rede local), concentrando as interações dos fluxos do ambiente em que está abrigado. O sistema evolui por meio de estados locais e do diálogo e translações das informações do lugar em que se encontra (no caso, o prédio do Itaú Cultural), que fornecerá os dados de fluxos para a instalação: redes internas, rede elétrica, rede hidráulica, entradas e saídas de pessoas, diferentes fluxos de informações que movimentam diariamente a vida de um edifício. Cada tipo de dado será representado por um padrão, que será visualizado como uma constante chuva projetada na parede da obra e agirá sobre uma ‘criatura’, uma espécie de regulador do ecossistema. (tecnoarteneews.com acesso em 15 de nov 2012)

Dependendo das informações, a criatura toma forma e desenrola movimentos diferentes. Para

efetuar a obra, fez-se necessária a apropriação de linguagem de programação em rede que conecta todos os sistemas de fluxos e informação do prédio a um só dispositivo que alimenta a criatura. A engenharia de informação se associa à criação artística para possibilitar a execução da obra. Para o espectador, a imagem apresentada se assemelha àquelas que está acostumado a ver em descansos de tela. É somente a partir da informação de como a imagem é produzida que a obra apresenta seu sentido: o impalpável, como os comandos que controlam os elevadores, ganha forma e cor. A obra propõe ao espectador a experimentação do conceito de Cibridismo, possibilidade de existência simultânea, de interseção, entre mundo físico e virtual: o matérico da energia que alimenta os computadores e a projeção desse fluxo em uma forma virtual. O observador é convocado ao entendimento de um procedimento/conceito engendrado na contemporaneidade e sobre o qual é chamado a conhecer e refletir. E esse entendimento passará, de certo, por teorias que não só da arte. O caráter interdisciplinar na construção e na fruição do objeto artístico fica evidente.

O questionamento sobre autoria também é marca presente e forte na arte contemporânea em objetos de forte apelo conceitual. No objeto artístico de produção tradicional, o artista conduz a criação quase que artesanalmente, ao criar manualmente suas obras: uma pintura, um desenho, uma escultura na argila ou no mármore, entre outras possibilidades. Para estas obras, nenhuma dúvida sobre autoria e criação. Mas ao se refletir sobre obras que se estruturam a partir de procedimentos maquínicos, mesmo que sejam considerados apenas técnicas (fotografia, computadores, sampler), todo o conhecimento técnico e recursos disponíveis podem ser considerados parte da autoria? E ainda mais, em uma obra elaborada a partir do objeto dado, usual, ou mesmo daquele retirado do próprio mundo da arte, quantos autores ou coautores podem ser nomeados?

As obras a seguir ilustram o gesto de apropriação de composição ou de citação de obra anterior que ensejam reflexões sobre questões de autoria. A obra efetuada um século depois possui a estrutura formal e a provocação sugerida por Manet em seu quadro *Almoço na relva* (figura 25).

Jacques (Figura 26) sugere ao espectador uma abordagem própria da Pop Art. Com isso propõe a observação sobre os efeitos causados pela reprodutibilidade da obra (exposição da imagem em meios impressos, eletrônicos e digitais) e as apropriações pelo público derivadas dessa exibição. Entra em jogo também o uso de imagens das obras de arte pelo mercado, seja em propagandas, seja em produtos, nas observações. Em Jacques, a intenção é diversa da obra

de Manet. Mas ao citar a obra elaborada um século antes provoca um indicativo da perda de importância do teor de originalidade e, por sua vez, dilui o conceito de autoria exclusiva, pois sua criação parte de obra já existente.

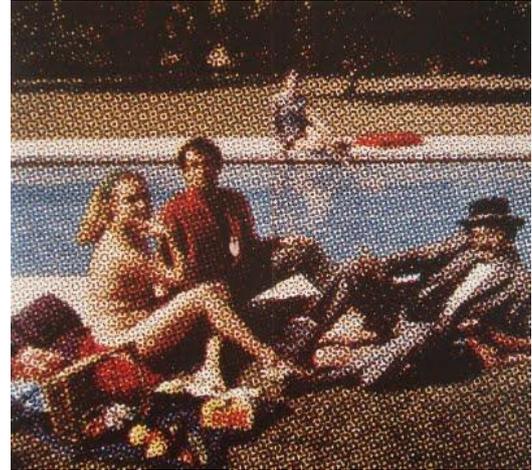


Figura 25: MANET. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863

Fonte: <seboeacervo.blogspot.com.br/2010/11/almoco-na-relva-edouard-manet.html>

Figura 26: JACQUES, Alain. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1964. (serigrafia)

Fonte: <www.pedagogie.ac-nantes.fr/50749681/0/fiche___pagelibre/&RH=1180521603140>

Duchamp em um ensaio nomeado de *O ato criativo* expõe uma outra questão sobre a autoria no século XX.

Ao final de contas, o ato criativo não é apenas executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá seu veredito final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP apud TOMKINS, 2004, p. 519)

Em sua argumentação, Duchamp se refere a qualquer tipo de obra, mesma àquelas de tempos passados, não unicamente às modernas. Porém esse pensamento pode ser ampliado na contemporaneidade ao tratarmos da interação do espectador com a obra. Muitas das obras conceituais procuram relacionar-se com o espectador não só no sentido que este constrói na fruição da obra, mas na necessidade de interação com a proposta artística. Mesmo o deslocar-se pelo espaço de uma instalação compreende a ação do sujeito e “cria” diferentes possibilidades de obra a partir do lugar do espectador.

Outra possibilidade em se pensar a desconstrução do conceito de autoria encontra um forte exemplo no filme *Exit Through the Gift Shop*, filme de 2010, produzido por Banksy, artista de

rua cujo trabalho é uma referência atual ao mundo do grafite e que permanece anônimo em sua identidade. No filme, é exposta a trajetória de Thierry Guetta, que se autodenomina Mr. Brainwash, filmmaker e artista pop. Guetta é um cidadão comum que ao conhecer e acompanhar de perto a rotina de trabalho de vários grafiteiros resolve ser artista e usa como base de criação um livro que apresenta obras de autores modernos e contemporâneos. É nos trabalhos de artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein e o próprio Banksy, que Mr. Brainwash se inspira para criar suas “obras”. Ao hipotecar seu negócio e vender tudo para investir em um enorme estúdio de serigrafia, com muitos técnicos trabalhando em tempo integral e produzindo em escala industrial, Guetta argumenta:

Quando se tem Damien Hirst, um dos artistas mais caros da nossa geração, que tem cem pessoas trabalhando para ele. Você acha que vai chegar, cortar e cortar papeizinhos para colar? Não. Não vou fazer. Só vou chegar com a ideia e dizer: ‘Isto é o que eu quero. E quero isto, assim’.

A discussão é grande sobre considerar Thierry Guetta artista ou não. No filme uma das discussões levantadas é sobre a produção do objeto artístico e de como o conceito de autoria pode se encontrar diluído: na influência e na apropriação de trabalhos para criação de outros, nas diversas mãos e mentes que produzem e em como esses trabalhos são alçados ao mundo da arte, seja pela mídia, seja pelos donos de galeria.

Assim, a proposição conceitual na criação artística estabelece discussão sobre alguns parâmetros que serão consolidados na arte tecnológica, incluindo o conceito de autoria dispersa, em que o trabalho se inicia como proposta e se dá na continuidade da ação daqueles que com ela se relacionam.

3.3. A RESPEITO DE ALGUMAS ELABORAÇÕES SOBRE A ARTE DO SÉCULO XX

O objetivo de tratar este tema é refletir sobre a experiência artística a partir dos parâmetros e valores traçados pelas elaborações teóricas do século XX. A pretensão é abordar questões que podem ter gerado a predominância do conceitualismo na criação do objeto artístico, considerando a necessidade de religação arte/vida.

A experiência artística na arte moderna da primeira metade do século XX considera a obra em sua superfície, ou seja, pela exploração dos princípios compositivos como entidade

estritamente visual. Por essa experiência, ocorre o desligamento da criação artística dos ilusionismos afeitos à tridimensionalidade e da representação de uma outra realidade: a obra é ela mesma uma realidade e uma experiência. O principal defensor dessa concepção é Clement Greenberg, que cria, por assim dizer a teoria formalista da arte. Atribui à linguagem artística e à composição um valor particular e superior que referencia as relações arte e sujeito.

Na teoria formalista, o contexto da obra remete ao contexto da própria história da arte – e de como ela avança. O apelo à perda do ilusionismo, valorizando os elementos internos da própria pintura como uma realidade, se dá devido ao enraizamento histórico da produção de uma arte não representativa em um momento político em que as ideologias em torno dos processos sociais estão sendo extintos.

O formalismo defende a relação do espectador com a obra a partir de um gosto *objetivo*, puramente ligado às sensações promovidas pelas cores e formas arranjadas na composição.

As limitações que constituem o meio da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – eram tratadas pelos Grandes Mestres como fatores negativos, que podiam ser reconhecidos apenas implícita ou indiretamente. Sob o modernismo estas mesmas limitações vieram a ser vistas como fatores positivos e foram reconhecidas abertamente. (GREENBERG apud NAVES, 2007, p. 151)

O objeto artístico, segundo o viés formalista, se constitui em uma realidade ele mesmo e oferece ao espectador a oportunidade da experiência do juízo estético. Assim, a experiência artística concentra-se em revelar e debruçar-se sobre os problemas intrínsecos da própria composição (pintura/escultura): “[...] os juízos estéticos são imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários, eles não deixam espaço para a aplicação de padrões, critérios, normas ou preceitos” (GREENBERG apud NAVES, op. cit, p. 153).

Wood e Harrison no texto *Modernidade e modernismo reconsiderados* (WOOD et al, 1998, p.170-256) expõem o pensamento de Greenberg em sua reflexão sobre a questão e posição da escultura na modernidade. Greenberg atribui à redução da pintura aos seus aspectos formais, em detrimento dos aspectos representativos, uma revolução e adequação daquela arte na modernidade. A forma escultórica sofre certo *enxugamento* em favor de uma possibilidade de visibilidade que a coloca frente ao espectador na qualidade de forma tridimensional no espaço, sem que a superfície da obra se torne um desenho.

Desse modo, a construção da escultura submeter-se-á também aos critérios da abstração, tornando-se pura visualidade singular, suspendendo tempo e espaço (e propondo esse mesmo

efeito no espectador). O termo cunhado por Fried para nomear essa experiência é *presentidade*. O termo representa a experiência estética que envolve o espectador “por uma configuração formal que aparece instantaneamente presente, de maneira que o sentido de espaço e tempo é suspenso” (WOOD, 1998, p. 191)

Em função da valorização da obra de arte desligada do conceito de representação de uma realidade, cuja ênfase, inicialmente será o juízo estético, o papel do crítico de arte (*expert*) se amplia e torna-se primordial. Sua função passa a ser atribuir às obras/autores um atestado de qualidade. É pela afirmação do crítico que obras/autores são certificados como de uma competência (nível) de elaboração estética suficiente para mobilizar o espectador em torno da visualidade e contemplação. Para que essa função seja desempenhada com determinada objetividade são construídos parâmetros que definem o que seria a obra e a própria arte na modernidade, autorreferindo-se como discursos de legitimação.

Wood e Harrison apontam para três princípios a serem considerados a crítica modernista que norteiam parte da reflexão sobre o discurso que sustenta os termos Modernismo e Pós-modernismo na arte.

O primeiro princípio de legitimação da obra diz respeito à sua qualidade. O objeto artístico é considerado adequado quando a mobilização do espectador ocorre a partir da composição formal e não por qualquer outra ligação da obra com a realidade (a obra ela mesma como realidade). A superfície da tela não apresenta possibilidades de profundidade. O espectador é convocado a vivenciar a sensibilização estética sem evocar outros fenômenos e acontecimentos que não aqueles que se *presentam* formalmente na tela.

A significação da produção artística se realiza de maneira tautológica. O termo é um vício de repetição que não possui utilidade. Porém Didi-Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, de 1998, se pronunciou sobre a profundidade dos objetos assim denominados. O discurso que fixa o olhar unicamente na estruturação formal não se apresenta suficiente para que as subjetividades – e delas advindas: as memórias, as experiências, as relações, os eventos – não se componham às formas. Assim, mesmo que geométrico e com restrição de cores, um quadro pode sugerir a lembrança da tradição, por exemplo. É em razão disso que um quadrado preto sobre um fundo branco não é simples e unicamente tautológico, mas transcende a matéria e torna-se espiritual.

Porém, nas palavras de Maliévitch “os fenômenos visuais do mundo objetivo são desprovidos

de sentido em si mesmos; o que é significativo é a sensação, como tal” (RICKEY, 2002, p. 42). Ou ainda, como refletido por Kandinsky, a “necessidade espiritual” deriva de alguns elementos e entre eles o de que “todo artista, como um servidor da arte, deve ajudar a causa da arte [...]. O artista pode utilizar qualquer forma que sua expressão determine”. (RICKEY, op. cit, p. 43). Para esses artistas, o objeto artístico é, em si, uma sensação plástica e é a experiência que ela promove que a faz ser considerada como arte.

Em seus textos sobre arte Kosuth, artista conceitualista, reflete sobre o caráter tautológico do objeto artístico. Para ele todo objeto artístico não fala somente de algo específico (tema, intencionalidade, composição formal), mas se referencia na própria arte, uma vez que antes de ser algo é criação e trabalho artístico. Assim, toda obra recorre e refere-se ao seu próprio campo de produção criando com isso uma autorreferência da obra ao campo artístico:

[...] é quase impossível discutir a arte em termos gerais sem falar de tautologias – pois tentar ‘captar’ a arte por meio de qualquer ‘instrumento’ é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição que, normalmente, é irrelevante para a ‘condição artística’ da obra de arte. Começamos a perceber que a ‘condição artística’ da arte constitui um estado conceitual. (KOSUTH, 2006, p. 220, grifo do autor)

O objeto artístico é, ontologicamente, tautológico, uma vez que o artista fez o objeto na intenção e vontade de senão outra coisa que arte. O objeto criado “opera dentro de uma lógica” (KOSUTH, op. cit, p. 221) própria da arte de seu tempo e esse objeto é criado para ser objeto artístico. A ciência ou a filosofia, ao se aproximarem de um elemento objetivam explicar o objeto por um determinado método, verificando-o. A arte absorve o elemento enquadrando-o dentro da questão da própria arte em um determinado tempo e conceito do que seja arte.

A questão tautológica poderia ser também entendida por aquilo que Greenberg chamava de “arte pura” em que o conteúdo da obra não se subjeta a um tema. O conteúdo distancia-se da imitação, buscando a própria fisicalidade da obra.

A vanguarda, a um só tempo filha e negação do romantismo, torna-se a encarnação do instinto de autopreservação da arte. Ela só está interessada, e só se sente responsável, pelos valores da arte. E, dada a sociedade como ela é, tem uma percepção orgânica do que é bom e do que é nocivo à arte. (GREENBERG apud DUARTE, 2009, p.33)

É preciso esclarecer que Kosuth se opunha fortemente às teorias de Greenberg acusando o formalismo de “vanguarda da decoração”, uma vez que trata de juízos de gosto, e que a função do objeto formalista está não em ser arte, mas em trabalhar a característica morfológica, centrando nessa instância a sua relação com o espectador. Ou seja, o objeto

formalista não mergulha no que seria próprio do objeto artístico que é questionar a natureza da arte: uma questão tautológica.

Um segundo princípio trata de legitimar a arte moderna como arte culta. A arte narrativa e alegórica estaria para a modernidade como um entrave aos processos de apropriação da obra como uma realidade nela mesma e, portanto, impossibilitaria a experiência de *presentidade*, de arte pura.

Ortega y Gasset (2001) afirmava, já em 1925, que a arte romântica, narrativa e alegórica, se constituía como um estilo popular. O autor justificava as grandes tiragens sobre o movimento devido ao momento político e social de acesso às obras que se opunham ao Classicismo. Essa popularidade se manifestava exatamente pela ausência de necessidade de instrução mais refinada para seu entendimento.

A falta de intimidade com a cultura chamada elevada é alvo do autor: “a obra de arte atua, pois, como um poder social que cria dois grupos antagônicos, que separa e seleciona no amontoado informe da multidão duas diferentes castas de homens”: de um lado uma massa que não entende a arte moderna; de outro, as pessoas que a entendem, ou seja, que possuem maior valor erudito. A arte do início do século XX serviria para que algumas pessoas se distinguissem dos demais, reconhecendo-se diferentes da multidão difusa.

Canclini estende o debate ao afirmar que o pensamento moderno tentou categorizar as ações e criações sociais determinando-as em seus lugares específicos (museus, lojas, bancos). Assim, dominar o conteúdo simbólico presente nas instâncias sociais e trabalhar com seus bens e discursos passa a ser a forma de performar de maneira culta na cidade.

Uma classificação rigorosa das *coisas*, e das *linguagens* que falam delas, sustém a organização sistemática dos *espaços* sociais em que devem ser consumidos. Essa ordem estrutura a vida dos consumidores e prescreve comportamentos e modos percepções adequados a cada situação. Ser culto em uma cidade moderna [...] requer viver o sistema social de forma compartimentada. (CANCLINI, 2008, p. 300).

O discurso criado para a arte culta do início do século XX, no dizer de Ortega y Gasset, faria parte da adequação a esse sistema social apresentado por Canclini. Porém a cidade e seus habitantes não se acomodam nesta rigidez e as instâncias interagem como na obra dos Muralistas Mexicanos que protagonizam temas populares em grandes painéis de prédios (públicos ou privados): espaços que não foram originalmente destinados a serem artísticos. Entretanto Canclini argumenta que o processo modernista na América Latina mais consistiu

numa adequação de produção e de atualizações de sistema político e pouco num projeto que se objetiva alcançar de modo prioritário. De modo geral, nessa região, os bens simbólicos tradicionais e a questão popular se entremearam com aquilo que se estabeleceu como arte culta.

Mesmo em pintores europeus da primeira metade do século XX a relação entre arte culta e popular não se estabelece de maneira clara. A utopia de uma sociedade moderna mais igualitária pode ser vista em artistas e teóricos da época. No Construtivismo, artistas como Tatlin, Rodchenko e El Lissitzki ligam a arte ao marxismo e à construção socialista de que os autores deveriam se unir às massas. Na chamada arte concreta e em criações influenciadas por ela, Mondrian e alguns autores que participaram da Bauhaus reivindicavam uma formação humana e de uma nova sociedade democrática sendo viabilizada, dentre outras ações, pela educação estética atrelada à racionalidade.

A ligação da arte moderna com a erudição estaria então na possibilidade de se alcançar o entendimento sobre a arte e a vivência da subjetividade a partir de uma obra que se institui ela mesma uma realidade: a compreensão de que o objeto artístico tem uma consistência por si mesmo e provoca uma experiência única e necessária à consistência de ser, à sua inteireza e necessidade espiritual que o projeta em outro sentido que não simplesmente o da produção.

Por último, e confirmando os dois princípios anteriores, a única arte possível na modernidade (autonomia da arte) seria a arte abstrata, cuja apreciação e fruição dependem, segundo Wood e Harrison, dos próprios valores intrínsecos unicamente formais da obra.

A arte poderá investigar e proceder sobre ela mesma. Ainda segundo Ortega y Gasset (2001, p. 27) “essa ocupação com o humano da obra é, em princípio, incompatível com a estrita função estética.” Mas esse pensamento paira hegemônico somente a partir da condenação de certos artistas que insistem em contrariar os princípios da abstração em favor de uma arte que encontra eco no contexto social.

O desmantelo da supremacia da arte abstrata pela aceitação de certos realismos dos anos 50 e 60 (Muralismo Mexicano, Realismo Social, Cena Americana, entre outros) põe em questionamento o termo ruptura, valorizado pelas vanguardas e pelo expressionismo abstrato. O que se pode concluir é sobre a existência de outros possíveis discursos que continuam ocorrendo simultaneamente às artes hegemônicas (sejam tornadas assim pela crítica ou pela apreensão do público). Várias tendências artísticas emergem, em maior ou menor escala, a

partir de possibilidades de compreensão do objeto artístico e da função da arte. Além disso, não se pode considerar como paradigma modernista esta ou aquela alusão crítica ao conceito de modernidade na arte. É fato que convivem nesse termo proposições formais e conceituais diversas: da melancolia subjetiva do Expressionismo à crítica ao sistema da arte no Dadaísmo. É também correto afirmar as preocupações sociais de artistas que se debruçaram sobre uma nova construção formal e sua ressonância na formação ética de uma civilização pós-revolução e/ou guerra, na primeira metade do século XX.

Pode-se refletir, também, sobre os descaminhos ocorridos entre as proposições dadaístas, surrealistas e construtivistas até o surgimento da arte conceitual. Em muitas obras propostas por essas vanguardas podem se perceber as considerações apontadas mais tarde pelo conceitualismo, a saber: 1) a instabilidade conceitual de uma obra puramente centrada na sensibilização formal; 2) a relação entre arte e linguagem – um apelo à arte mental ; 3) as críticas e reflexões sobre a relação entre arte e mercadoria; e 4) a ênfase na criação a partir da apropriação do objeto dado.

Sobre a negação da pura sensibilização formal, a abordagem do construtivismo, por exemplo, mesmo enfatizando a sensação plástica, possui relação estreita com as questões políticas enraizadas na relação entre artista e operário. O movimento construtivista aborda ainda as questões de racionalidade na criação de uma obra que estivesse acessível a todos.

Na relação entre arte e linguagem cita-se o movimento surrealista e ainda as proposições dadaístas que se calcaram na atividade de poetas e escritores, com estreita ligação entre a linguagem e os processos do inconsciente vindo à tona pelo automatismo psíquico. No manifesto surrealista, Breton exorta aos artistas sobre o apelo ao livre pensamento:

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, André. *Manifesto Surrealista*, <www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf>. Acesso em 12 maio 2011)

Da relação entre arte e mercadoria, se entrevê nas obras propostas por Duchamp e outros dadás a ênfase na criação e na fruição mental e não-sensível. Embutida nessa proposição está toda a resistência em abordar a criação artística somente na materialidade e na unicidade de um objeto, uma vez que facilitaria ao mercado submetê-lo à categoria do vendável/rendável, ou seja, transformá-lo de objeto artístico a objeto de consumo. Para isso, o objeto artístico pode ser qualquer coisa, escolhida aleatoriamente, sem caráter estético. Sendo assim, *A Fonte*

não é o objeto artístico, mas sim a ideia de expô-lo e a justificativa para tal proposição, o que, definitivamente, não pode ser comercializado.

Essa ligação arte/vida proposta pelos dadaístas, ao nomear um objeto dado como arte, e reconduzida pela arte contemporânea, incluindo as de ênfase conceitual, pode ser usado também para refletir sobre como a arte atual se constitui em relação ao arrefecimento da oposição aos sistemas de mercado estabelecidos na arte. Conforme Warhol, “ser bom nos negócios é o mais fascinante tipo de arte. Ganhar dinheiro é arte e trabalhar é arte e um bom negócio é a melhor arte” (WARHOL apud TRIGO, 2009, p. 23). Os artistas logo se entenderam com o mundo do mercado da arte ao perceber a lógica dos colecionadores e mesmo ao produzir uma arte que se estabelece no vale tudo do mercado. Estas produções estão contextualizadas no mundo industrial/produtivo e ainda mais num mundo pós-industrial/informacional. Elas se constituem em bens simbólicos dos sistemas organicistas da contemporaneidade e, tendo como valiosa referência o trabalho de Warhol, envolvem a produção artística num espaço estendido para além das instituições: artistas que representam comercialmente outros artistas, fluxos de informação e circulação que amparam o fazer artístico mais que as proposições artísticas em si. Cabe refletir se é esta a nova faceta da ligação arte/vida, uma vez que a própria vida se torna, a cada dia, objeto de mercantilização e consumo.

Por último, a reflexão sobre a construção do objeto e os meios técnicos que passam a veicular a expressão. Desde a introdução, no Cubismo, de meios estranhos à pintura na tela, um sem número de possibilidades expressivas foi utilizada pelos artistas, inclusive para deixar de lado os meios convencionais da arte, questionando entre outros princípios, seu sistema de mercado. A apropriação de objetos dados, bem como a citação de obras e trabalhos anteriormente efetuados não é uma invenção contemporânea. Desde meados do século XIX esses procedimentos já compõem o repertório da criação artística. Seja na citação de Manet, figura 21, seja na proposição de um dos objetos mais emblemáticos da arte do século XX: *o ready-made*.

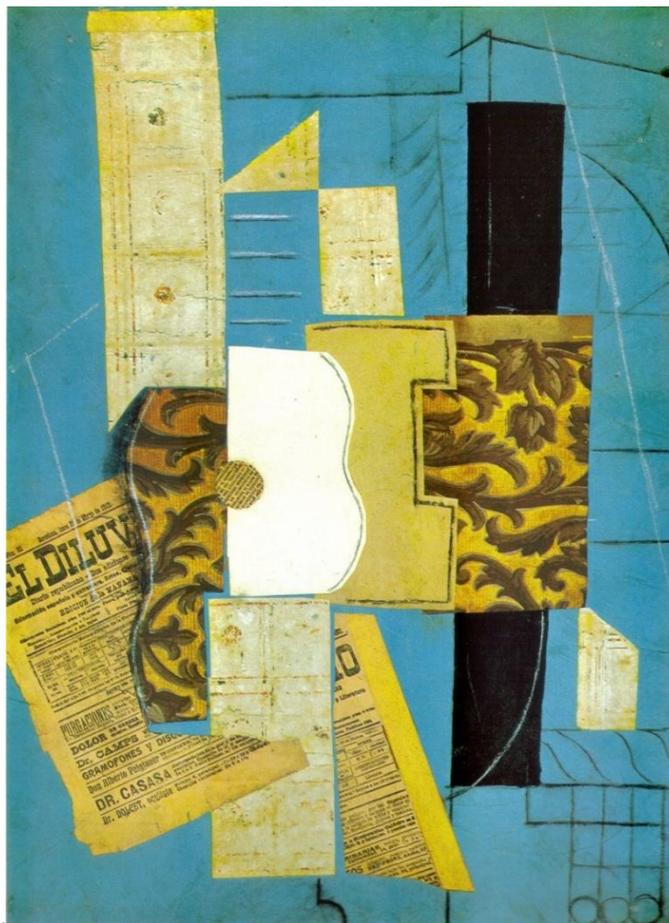


Figura 27: PICASSO, Pablo. *O violão*, s/d

Fonte: <blogamandaoliveira.wordpress.com/2011/03/01/para-inspirar-colagem-collage/>

A colagem (figura 27), por exemplo, aparece como ilustração dessa ideia: no Cubismo, ela é uma *apresentação* no lugar da representação. Uma maneira de indicar ao espectador que o que ele tem diante de si é um quadro, uma realidade construída que formula uma superfície não representativa, mas espacial em si mesma.

No Dadaísmo, provocante crítica ao conceito de arte, com Schwitters (Figura 28), os detritos diários constroem a presença do ser humano com o mundo. Não é preciso representar o cotidiano: o lixo deixado na rua pelos indivíduos já falam de sua existência. O lixo torna-se surreal na produção de uma nova realidade. A colagem resulta de uma crítica sarcástica ao mundo de progresso, pregado no início do século, cujo conhecimento, saber e organização não conseguem evitar o conflito bélico mundial. É uma condenação ao senso racional e às lógicas do sistema.

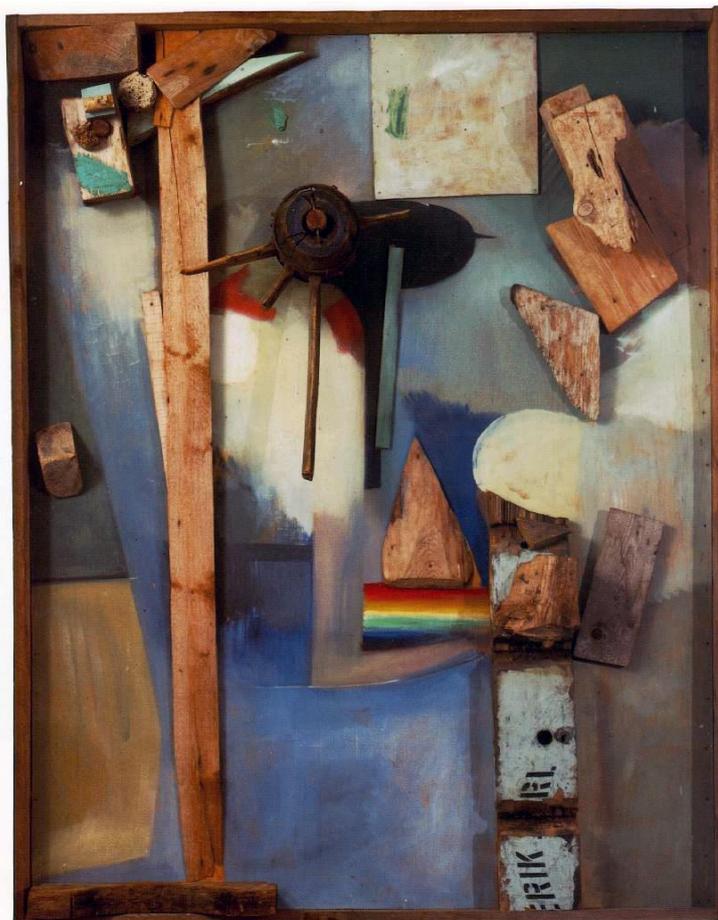


Figura 28: SCHWITTERS Kurt. *Merz*, 1939.

Fonte: <retilineos.blogspot.com.br/2011/04/um-texto-muito-completo-sobre-obra-do.html>

No Surrealismo (Figura 29), a “combinação de material heterogêneo: um mundo de Arte próprio, no qual o inconsciente se comporta tal qual o consciente” (COLLAGE..., 1988, p. 17). O conteúdo múltiplo da obra aparece nas colagens de objetos dados e de outros recortes da realidade, como na obra abaixo (fotomontagem a partir de gravuras e ilustração), suplantando a ordem anterior e implantando aquilo que poderia dar voz à profundidade do inconsciente: “por meio da aproximação de dois elementos supostamente estranhos e num plano estranho a eles, provocar ignições poéticas mais fortes” (COLLAGE..., op. cit, p. 58). O Surrealismo pedia a revolução do livre pensamento e a associação de formas e imagens díspares contribuía a uma construção original e individual, mesmo contextualizada social e historicamente nas descobertas freudianas. A apropriação remete a uma edificação de liberdade, esgueirando-se do passado, sem querer prever e pregar um futuro determinado.



Figura 29: ERNEST, Max. *Édipo*, s/d.

Fonte: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u724718.shtml>

A mobilidade de recursos que compõem as novas ideias e o surgimento de possibilidades expressivas a partir de novos materiais e técnicas, bem como da **criação** a partir da **apropriação** não é uma novidade contemporânea. Não será prerrogativa do conceitualismo na arte a desconsideração do objeto único, feito a mão, a partir do talento, que se constitui como linguagem formada na experimentação. A apropriação dadaísta considera como arte o efêmero, o precário, o ato, a proposição.

4. SOBRE O CONCEITUALISMO

A ideia mesma de uma valoração não pode ser mascarada, pois como toda a atividade humana a arte – e sua subcategoria contemporânea aí incluída – não pode ser exercida fora ‘sítio’ que lhe abalize, determine seus critérios de qualidade e de validade e, por fim, regule os juízos que terão que ser tecidos a seu respeito.

Nelson Maravalhas

O conceitualismo na arte atua nas questões de autorreferência do objeto artístico. Para Kosuth (2006, p. 217) a questão da arte é apresentar reflexões sobre sua natureza. Nesse sentido, a arte deixa de ter uma ênfase morfológica para centrar-se nas questões de função. Segundo o autor, Manet, ainda no século XIX, inicia a reflexão sobre essa problemática, ao elaborar com citações e releituras de obras anteriores. Porém é tímido em desenvolver pensamento sobre a função da arte, o que só acontece no século XX com as proposições e reflexões de Duchamp.

A arte que ocorre no final dos anos 50 e início dos 60 alia-se ao contexto social, dando proeminência a seu caráter político e filosófico. Nessas proposições podem ser vistos a preocupação com a natureza (Land Art), com as políticas ditatoriais de governos (Arte Conceitual no Brasil), com o consumo (Art Pop), entre outros. A arte torna-se inadequada ao conceito de autonomia em relação a outros procedimentos e às diversas questões sociais (interdisciplinaridade), edificando-se como elemento de sensibilização dos sujeitos em relação às questões que os rodeiam.

A arte provoca, constrói e/ou afirma posições em relação aos sistemas sociais e também artísticos. Os artistas preservam o campo da arte como seu próprio lugar de produção, mas distanciam-se de parâmetros como autoria e controle da criação, estabelecendo poéticas que

podem ser criadas por qualquer pessoa: um trabalho que se emancipa do autor, criando diferentes possibilidades de autoria e de interpretação. São propostas que tratam o observador como partícipe da criação e da execução da obra.

Assim, as obras surgidas a partir da década de 1950 constituem uma proposição diferente daquela que se conforma no início do século XX no que se refere à relação arte/vida. Os objetos modernos das primeiras décadas do século XX ainda trazem consigo o conceito de aura: o distanciamento entre o “olhante e o olhado” (HUBERMAN, 1998, p. 147). Existe uma construção específica espaço/temporal que preserva a obra como entidade e acontecimento único. É a partir dessa suspensão, conformada em distância para o espectador, que as relações com a obra acontecerão. Dois momentos se distinguem: um primeiro de geração da obra – uma realidade que se constitui com tempo e espaço próprios – e um posterior de fruição da obra pelo espectador.

Em muitas das obras contemporâneas, os dois momentos – de criação e fruição – também são distintos, no sentido de que a criação propositiva da obra é efetuada pelo artista em um determinado momento, anterior à presença do espectador. Porém, quando sua proposição envolve a interação com o espectador, mesmo que na atribuição de sentido a partir de objetos dados (de uso e transformados em artísticos), empreende-se outro momento de criação. A aura no objeto dado se perdeu, uma vez que esse objeto não apresenta uma relação espaço/tempo própria, mas em relação ao contexto da obra e, também, ao do espectador. Tais obras, portanto, realizam-se no presente da atividade do espectador como autor ou partícipe de autoria, sendo de caráter efêmero – em atos, ações, apropriações de objetos usuais, articulações entre o instituído e o precário – passível de registros. Há nessas proposições uma ampliação do instituído como espaços da arte, uma vez que sua ocorrência não mais se restringe ao museu ou ao acervo de uma galeria.

Em termos teóricos o encurtamento da distância entre objeto artístico e observador resulta naquilo que Kosuth chamou de questão sobre a função da arte, porquanto as obras não mais “descrevem o comportamento de objetos físicos nem mesmo mentais; elas expressam definições de arte, ou então consequências formais das definições de arte” (KOSUTH, op. cit, p. 220). Em termos práticos é redefinição, para o espectador, da sua relação com a arte e seus objetos, bem como na revisão do conceito de autoria, de espectador e de obra, portanto do próprio caráter da arte.

Ao se apresentarem relacionadas a um cenário amplificado – qual seja, o cotidiano, as questões diárias, o social, o ambiental, o econômico, o político – as proposições artísticas dessa década e posteriores expandem sua interpretação e o limite de sua subjetividade, não prescindindo do que ocorre em torno de si para que sua recepção seja completa.

No que concerne aos contextos políticos e sociais, o conceitualismo na arte responde pelas exigências da contemporaneidade no que diz respeito à atenção e contestação da explosão imagética e alguns desdobramentos como: 1) as significações ligadas aos discursos de poder; 2) a influência na criação de padrões sociais e individuais de comportamento; 3) os agenciamentos de desejos; 3) o entrave à criação singular dos grupos e indivíduos; e 4) o fomento de consumo.

Mas tais propostas artísticas não alcançam somente uma relação com as conjunturas das estruturas da sociedade (consumo, poder, minorias etc). Elas trabalham também com outras possibilidades expressivas das tecnologias surgidas em outros campos de conhecimento e com outras funções como a reflexão e desenvolvimento de pensamento sobre a linguagem, bem como sobre os aparatos digitais e computacionais.

Assim, inseridas nas questões sociais e articuladas ao aparato técnico e tecnológico, a propostas artísticas pós 1950 tendem a ampliar possibilidades perceptivas, introduzindo novas sensibilidades e modos de visualização do mundo (distância, temporalidade, movimento).

Considerando o pensamento de Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, texto clássico de 1935, as produções da arte dos anos 50 promovem discussões e reflexões sobre as possibilidades artísticas, também em sua extensão política, decorrentes das construções de potencialidades originadas pela reprodutibilidade.

A proeminência da arte que mobiliza esteticamente os sentidos, produzida a partir de narrativas ou dos problemas intrínsecos à composição visual, é substituída, em grande parte, pela produção de um objeto artístico que possui ênfase no pensamento, na sua invenção, na proposição de uma reflexão. Nessa substituição, ocorre a redefinição do papel do artista que passa a ser mais um inteligente propositor de articulações entre a obra e o espectador que um indivíduo criador de um objeto firmado na construção e reflexão acerca da natureza da arte (uma linguagem da arte).

Ao contemplar essas obras, os espectadores são convocados, como em toda a obra, a criar

sentidos. Entretanto não existe um protocolo a ser seguido, nem uma linguagem anteriormente estabelecida, os vários elementos da obra servem ao seu entendimento: 1) a efemeridade/permanência da proposição artística; 2) os recursos – precários, tecnológicos, específicos ou cotidianos – utilizados na produção da obra; 3) a maneira como foi produzida; 4) o espaço onde se apresenta/expõe ou é construída; e 5) se é ou não feita para que o público manipule ou participe; entre outros dados. Tudo se conforma como subsídios de leitura, considerando que são questões atuais e que refletem a ação contemporânea alardeada pelas instituições e teóricos de nossa época.

Nos espaços da arte, o objeto artístico aponta para o deslocamento da atenção do produto (obra) para o processo do fazer/fruir artístico. A função intelectual se evidencia mais que a sensibilização estética, pois a fruição da obra dependerá em grande parte do conhecimento que se tem sobre o jogo propositivo do artista e, também, do contexto a que a obra está submetida. O objeto artístico, realizado inclusive de modo precário, evidencia não mais as suas qualidades formais, mas a sua elaboração em relação, inicialmente, às questões da arte e, posteriormente, ao meio (conjuntura) e à extensão de seu campo de significância, a partir do conceito que o gerou.

4.1. ARTE CONCEITO, ARTE CONCEITUAL, CONCEITUALISMO

Para definição das manifestações artísticas contemporâneas, bem como a finalidade de construção teórica sobre o objeto artístico são utilizados termos que podem fazer aproximar mais o pensamento de uma estrutura cuja ênfase se encontra na ideia e não na sensibilização estética. A terminologia foi cunhada por artistas em seus movimentos, mas também por estudiosos e teóricos da arte em suas produções intelectuais. Assim, com o objetivo de delinear mais precisamente a que esta pesquisa se refere quando utiliza o termo *conceitualismo*, é necessário o esclarecimento sobre seu aparato neste último século para propostas artísticas. Essencialmente os esclarecimentos serão em torno dos termos que se referem a objetos que valorizam a efemeridade, a não necessidade de uma habilidade plástica/construtiva, o desligamento de uma linguagem artística formal, enfim da proeminência da ideia sobre a estética.

O primeiro termo é o de Arte Conceito. Henry Flynt, filósofo, ativista antiarte e um dos componentes do Grupo Fluxus, fez a primeira referência a esse termo em 1961 (WOOD, 2002, p.8). Naquele período, Flynt, que também era músico, propunha ações que se opunham aos valores de consumo, às galerias e ao individualismo na criação artística. Por meio dele Flynt nomeava uma arte na qual o material são os conceitos. Uma vez que eles são estritamente vinculados à linguagem, esta se constitui no material a ser utilizado pela proposição artística (Figura 30).

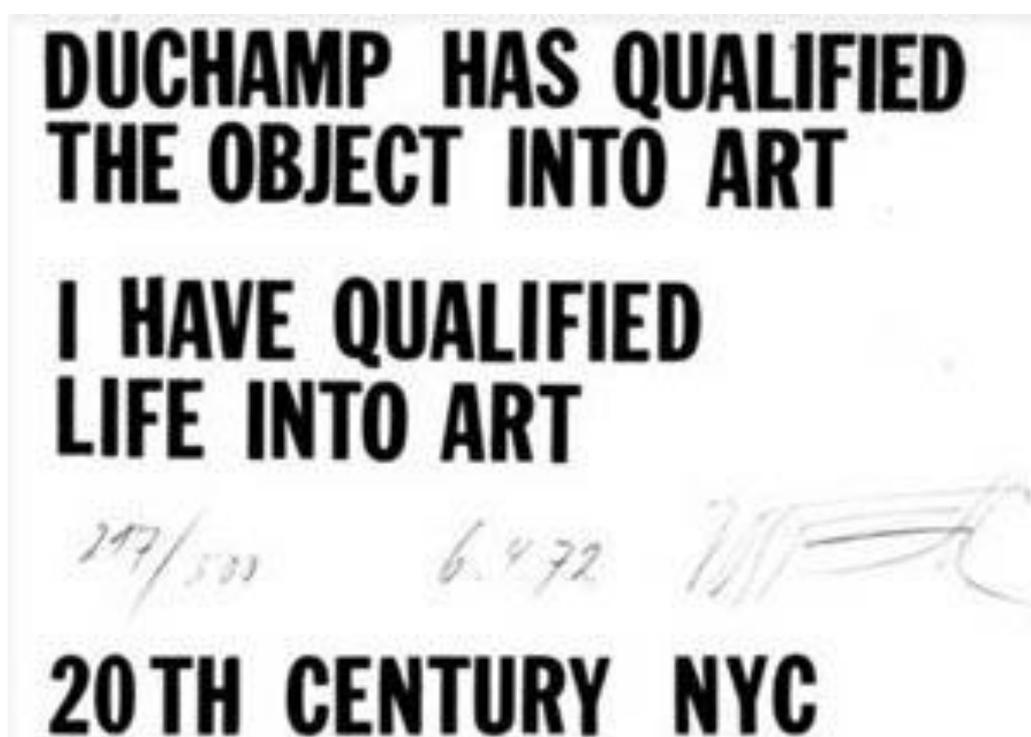


Figura 30: VOSTELL, Wolf. *Fluxus. Duchamp*, 1972
 Fonte: <anca.pair.com/sjleiber/archive.php?list=extra_art.txt&offset=466>

Assim, Arte Conceito não se refere a um movimento específico, mas indica o início de reflexões em arte das quais deriva a proposição da Arte Conceitual – segundo termo. Mesmo que não exista uma clareza em relação ao início dessa proposição, o termo abrange a arte que floresceu no final da década de 1960 e ao longo da década seguinte e foi utilizado para nomear vanguardas surgidas na Europa e na América.

Vários artistas escreveram sobre seus trabalhos e sobre a proposta conceitual na arte, porém nenhum desses escritos é conclusivo ao delimitar o campo abordado pela proposição artística.

Kosuth, um de seus autores mais emblemáticos, assim define a proposta: “a arte é análoga a uma proposição analítica, e que a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer “indiferente” com relação às conjecturas filosóficas.” (KOSUTH, 2006, p.214, grifo do autor)

A proposição firmada nas obras de Kosuth, LeWitt, entre outros, abrigava as questões sobre o fazer artístico na contemporaneidade. O caráter da arte, o lugar da arte e a apreciação artística, inclusive a relação entre autor/obra/espectador, estavam em evidência e isto provocava uma discussão sobre a criação artística e o conceito de arte.

Porém, pelos escritos de Kosuth (2006), a arte pode ser essencialmente analítica, abrindo mão do corpo e do caráter sensível da obra. Passa a ser uma reflexão sobre ela mesma e põe em segundo plano o saber estético que motiva os sentidos. O saber sensível é desvalorizado pela sua incapacidade de ser contemplado a partir do pensamento analítico, segundo o autor, e, ainda, por não privilegiar a objetividade.

Ainda, segundo o autor, a arte não necessita de ligação com as questões sociais, o que abre comparação com a teoria de Greenberg, mas pode ser considerada a partir de seu contexto de criação e exposição.

A arte, nesse fazer artístico, deixa de ser uma questão do modo de se fazer o objeto, com as questões discutidas em um conteúdo de formas, cores, estilos – um sentido morfológico. Deixa também de ser um valor ou uma explicação sobre o pensamento coletivo de onde surgiu (local e cultura), “[...] não descrevem comportamentos de objetos físicos nem mesmo mentais” (KOSUTH, 2006, p. 220). Passa a ser, portanto, 1) uma questão de *continente*, como especifica Cauquelin (2005, p. 65), ou seja, a obra é considerada artística pelo espaço em que e/ou por quem é apresentado; 2) objeto tautológico, afirmando-se como objeto artístico uma vez que cumpre a finalidade de se fazer arte; e 3) uma investigação, composta a partir de uma lógica própria, do que seja a arte.

O caráter tautológico da arte embrenhado no pensamento de Kosuth, diz respeito a autonomia da arte. É somente pelo objeto, cuja profundidade chama atenção para ele mesmo, que a arte pode se realizar de forma autônoma. Segundo Kosuth, a arte consiste como uma proposição analítica, ou seja, emprega sua própria lógica e simbologia para se afirmar como arte. As obras que se explicam pela proposição sintética, ou seja, que dependem da construção empírica, sensível e que dependem do gosto, estão sujeitas a uma construção subjetiva do que

seja arte. Por esta concepção, a arte sempre dependerá de uma explicação e assentimento de seu tempo. O autor busca uma reflexão sobre a natureza da arte que se embrenhe em seu caráter tautológico: faz-se arte na intenção de fazer arte. O estado de condição artística do objeto se constrói como qualidade primeira para que o espectador se relacione com ele. O caráter sensível, pessoal e mesmo aquele em que submete a produção a um aspecto social e histórico ficam em segundo plano (ou são descartados como essenciais à arte). Dessa forma, a arte desliga-se de toda invenção que possui o objetivo de caracterizá-la ou explicá-la.

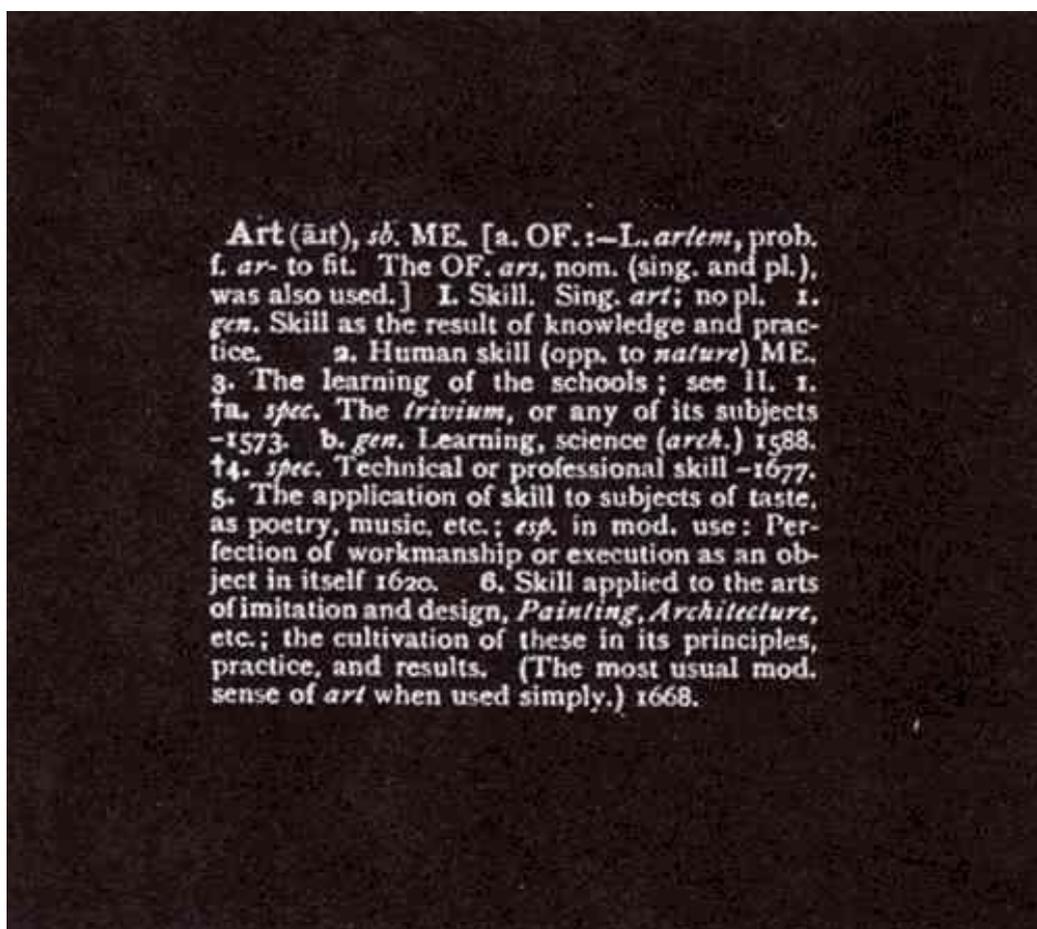


Figura 28: KOSUTH, Joseph. *Art*, 1967.
Fonte: <3por4.blogs.sapo.pt>

As obras realizadas em 1967 (Figura 31) em que o autor estampa palavras e seu respectivo significado retirado de dicionário são exemplos da tautologia e da proposição analítica. Impressas em cópia fotostática sobre chassi de madeira, as obras desvinculam-se completamente das questões de criação do objeto, uma vez que a técnica remete à produção

da máquina. Desligam-se, ainda, do contexto social, uma vez que abrigam uma reflexão a partir de uma condição mental. Remetem-se à tautologia, afirmando-se como objeto da arte a partir da intenção do autor em construir o significado do objeto por esse continente.

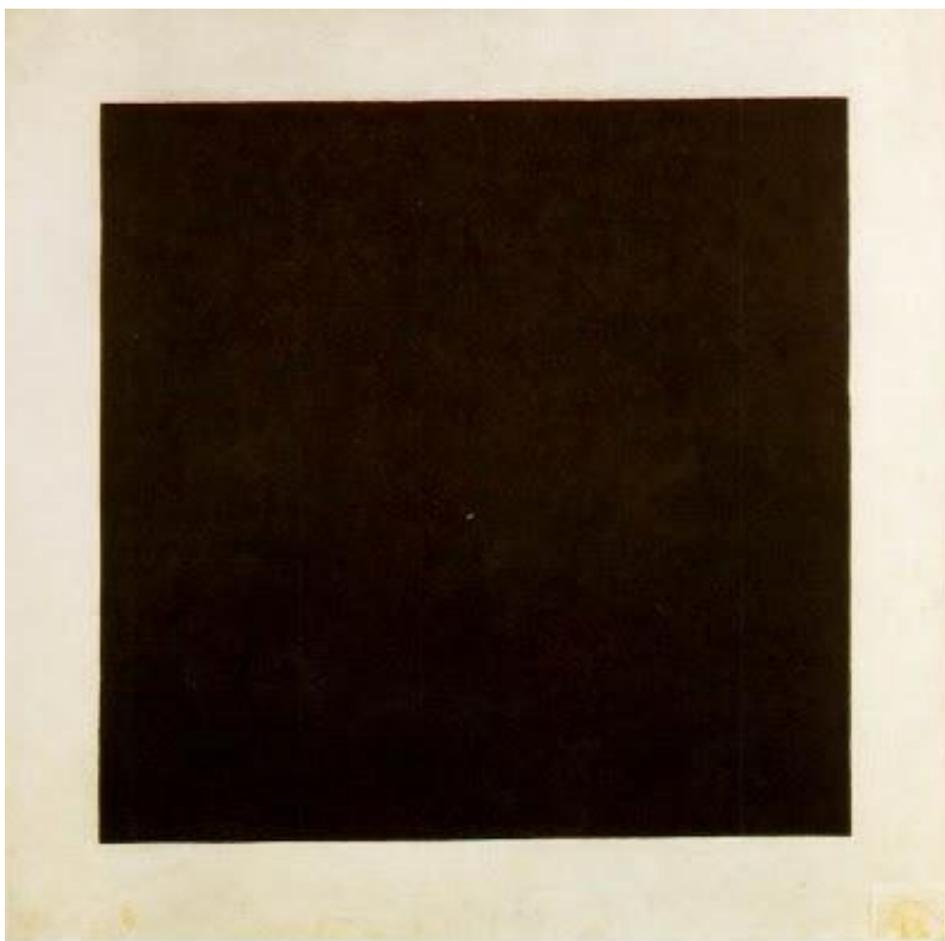


Figura 32: MALIÉVITCH, Kasimir. *Quadrado preto sobre fundo branco*, 1915.
Fonte: <blogmoraisdahistoria.blogspot.com.br/2010_09_01_archive.html>

Muito embora haja, nas referências teóricas, uma assimilação e uso do termo arte conceitual para nomear muitas das obras efetuadas na contemporaneidade o termo mais adequado seria conceitualismo, termo bastante amplo que abriga qualquer conjunto de práticas contemporâneas que não se conformam às expectativas tradicionais de criação e de exposição de arte.

As práticas contemporâneas são constituídas por ações e por objetos que não são definidos nas categorias de técnicas e de linguagens convencionais. Mesmo a ocorrência da pintura, já

na modernidade e mais ainda na contemporaneidade, pode tender mais ao caráter conceitualista que estético na sua criação.

Obras modernas como o emblemático *Quadrado preto sobre fundo branco* (Figura 29), criado em 1915 por Malévitch, autor já citado neste trabalho bem como a obra de Mira Schendel, *Sem título*, de 1964 (Figura 30), remetem à elaboração mental, pois sua fruição remete aos questionamentos sobre a arte, sua função e sua legitimação.

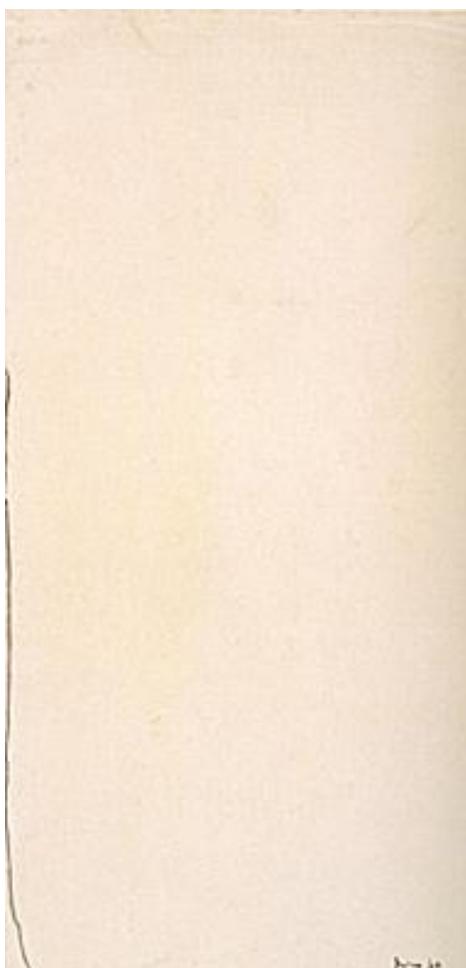


Figura 33: SCHENDEL, Mira. *Sem título*, 1964

Fonte: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=1&cont_acao=1&cd_verbete=2814>

Ainda na contemporaneidade, happenings, performances, intervenções, entre outras proposições, ao evidenciarem preocupação com a fruição de caráter mental podem ser chamados de conceitualistas. Essas proposições possuem, de certo, uma forma, uma apresentação. Mas o que trazem ao espectador, como primeiro embate é a discussão sobre a

natureza da arte, transformando-se em meio analítico do processo artístico. As duas proposições que se seguem buscam alinhar-se às referências sobre o meio/contexto histórico e social, propondo-se a sensibilizar os espectadores em relação a temas como a tecnologia, as questões ambientais, o pós-humano, a memória, os discursos, entre muitos outros assuntos. Porém:

Questões empíricas são todas hipóteses, que podem ser confirmadas ou desacreditadas na experiência sensível atual. E as proposições nas quais gravamos as observações que verificam estas hipóteses são, elas mesmas, hipóteses sujeitas ao teste de novas experiências sensíveis. Portanto, não existe nenhuma proposição final. (KOSUTH, op. cit, p. 222)

A performance de Larissa Ferreira, ainda sem título (Figura 34), apresentada no evento “Performance, Corpo, Política”, realizado em outubro de 2012, em Brasília, evidencia as questões do corpo como elemento político, atuante em um espaço público e, portanto, subordinado às sujeições deste *locus* que, por sua vez, não se constitui somente externamente ao indivíduo, mas que faz parte de sua conformação em sua personalidade.

Em sua obra, a artista utiliza matérias impregnantes como o carvão, melado-de-cana e urucum que lhe tingem a face. Esses materiais possuem como referência sua descendência do sertão, com origens indígenas, e do recôncavo baiano, de origens negras. Em suas ações no desenrolar da obra, a artista tinge seu rosto de matérias diferentes e que aderem à sua face (sua identidade), até que esta esteja completamente coberta com grossa camada, o que impede aqueles que estejam ao seu lado de discernir exatamente as expressões de Larissa, a não ser que elas sejam exageradas.



Figura 34: FERREIRA, Larissa. *Sem título*, 2012.
 Fonte: <b.vimeocdn.com/ts/372/980/372980262_640.jpg>

Essa performance foi um fragmento da que a artista fez em Berlim, durante o período de residência artística (julho, agosto e setembro/2012). A proposta parte da ideia de memória, não só pessoal, mas também daquilo que se constitui memória, traduzido em rastros, traços deixados pela ação realizada na performance. Em Berlim, a artista só utilizou carvão, como memória do fogo, uma vez que os outros dois elementos usados em Brasília relacionam-se à cultura indígena e colonial brasileiras.

A sutileza da expressão, as nuances de estado de espírito não podem ser percebidas por aqueles que a veem. Além disso, em sua obra, a autora enfatiza as questões de tempo e pausa, alonga o gesto, distende a ação a ser percebida em toda sua inteireza: estratégia que se apresenta ao espectador, dando-lhe tempo de se afetar pela performance. A performance é coisa presente, o corpo também. O gesto possui significado em seu cotidiano. Na performance, o gesto multiplica seu significado, amplia o sentido, estende a reflexão sobre a presença física e política do corpo. As injunções que afetam o corpo afetam o coletivo. A ação proposta na performance é multiplicada em seu campo de sentido.

As táticas alteram o funcionamento por agirem nos detalhes do cotidiano. Como uma espécie de antidisciplina, não se deixam cooptar em seu desejo. Os conceitos e tática e performance traçam linhas de fuga que se cruzam na militância do desvio. Assim, as táticas performáticas afirmam duplamente o sentido político da performance que prossegue como estética de golpes. A performance tática coloca-se

prioritariamente no campo estético investido de ética e política. (FERREIRA, 2011, p. 113)

Pode-se afirmar que a obra proposta e efetuada por Larissa Ferreira implica a reflexão sobre os processos atuais de sujeição dos indivíduos, incluindo a tecnologização e a ação híbrida do ser na sociedade atual. Os espectadores convivem e pressentem na obra tal realidade, ou seja, a obra propõe uma reflexão ancorada em uma época e contexto específicos. As hipóteses levantadas tanto pela autora como pelos espectadores respondem por uma conjuntura específica que pode ser interpretada de outras maneiras em outras épocas e por outras pessoas que não estejam ligadas ao mesmo contexto. Ou seja, como apresenta Kosuth, “hipóteses sujeitas aos testes de novas experiências”. Porém, no que diz respeito ao questionamento e às reflexões sobre a natureza da arte, a obra consiste como atemporal, pois o que permanece inalterado é a proposição consistindo como objeto artístico, determinado assim pelos seus participantes e autores, inclusive assim reconhecido, atualmente, por instituições de pesquisa em arte como o PPG-Arte/IdA/UnB. “A definição “mais pura” da Arte Conceitual seria a de que se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito de “arte”, no sentido que ele acabou adquirindo.” (KOSUTH, 2006, p. 227, grifo do autor)

Mas as mesmas proposições podem ser realizadas tendo em vista também a concepção e a sensibilização estética do espectador, envolvendo-o a partir da motivação de sua corporeidade, como nas obras de Ernesto Neto (Figura 35).

As instalações produzidas pelo artista se referenciam na interação. O espectador pode entrar, tocar, sentir cheiros ou deitar nos fartos colchões construídos com tecidos macios e preenchidos de materiais maleáveis que se moldam ao corpo. As obras envolvem o observador, abraçando-o e acariciando-o como um ninho. O tátil, portanto, é ativado e é a partir dessa experiência sensível que se efetua a construção de um significado. Como exposto acima, obras como esta que promovem a experiência sensível dentro da Arte Contemporânea e a partir dela, sua criação de sentido, estarão para o caráter conceitual no sentido de reforçar as discussões sobre a natureza da arte na atualidade.



Figura 35: NETO, Ernesto. *Horizonmembranenave*, 2010.

Fonte: <www.guardian.co.uk/artanddesign/gallery/2010/jun/17/ernesto-neto-new-decor-hayward-art>

Diferente do que ocorre na fruição de obras como de Ernesto Neto, na apreciação dos objetos artísticos que se fundam e motivam o espectador inicialmente pelo caráter conceitualista, o contexto sociopolítico e o pensamento sobre o indivíduo nesse contexto, passam a ter maior importância, uma vez que o significado do objeto é evidenciado. A sensibilização do espectador não ocorre, privilegiadamente, pelo viés sensorial, mas por meio de alusões e associações que se fazem mentalmente a partir das informações que o contexto em que ele está inserido fornece. Na obra conceitual não são os elementos constituintes que formam um discurso, mas a relação desses elementos com sua exterioridade. Quanto mais informações externas à obra se agregarem no momento da fruição, mais aproximações de sentido podem ser feitas no gesto de interagir e fruir a obra. A obra, por isso mesmo, conforma-se em um sentido micropolítico, em questões que focam o cotidiano, o ser e suas relações com a coletividade e com os agenciamentos sociais.

Os espectadores ao observarem a obra conceitualista podem embarçar-se com a ausência de uma linguagem reconhecível⁸, que corresponda a uma expressão tradicional, engendrada a

⁸ “Para poder se comunicar, é preciso falar a mesma língua, e cada locutor tende a sincronizar sua maneira de falar com aquela de seu interlocutor. Mas, ao mesmo tempo, para que os locutores tenham alguma coisa a dizer, é necessário que eles não digam a mesma coisa, que eles não falem da mesma maneira, que haja, então, palavras diferentes no seio de uma mesma língua. [...] Uma boa troca simbólica é uma troca onde a sincronia e a diacronia compõem em permanência. [...] É isso que faz a vitalidade simbólica [...] onde existe sempre uma articulação entre as regras coletivas do tipo sincrônico e as apropriações individuais diacrônicas dessas regras coletivas, que permitem

partir de um saber técnico. Eles poderão preencher as lacunas da ausência considerando a leitura que fazem das diversas relações possíveis estabelecidas pela obra. Por conseguinte, a obra também se apoiará nas estruturas subjetivas de significação, uma vez que ser constituirá a partir de modos de ver individuais, adquirindo, portanto, um caráter subjetivo, pessoal, singular. Não se descarta, porém, o que há de universal no simbólico que rege as construções subjetivas, considerando as questões e ambiências sociais.

Segundo Guattari (1992, p.20), pode-se atribuir à formação das subjetividades uma complexa relação entre as “instâncias humanas inter-subjetivas manifestadas pela linguagem e instâncias sugestivas ou identificatórias concernentes à etologia, interações institucionais de diferentes naturezas, dispositivos maquínicos.”

Assim, não há de se identificar na conformação de um discurso subjetivo um parâmetro específico convocado a ser o marco de onde partirá a construção de significado, uma vez que além das experiências individuais dos sujeitos na apreensão e interpretação do contexto, estão implicadas as modernas conceituações que redefinem o que seja subjetividade, no viés distendido por Deleuze em seu conceito de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32):

O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. [...], o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] unicamente definido por uma circulação de estados [...] todo tipo de "devires". (grifo do autor)

A obra, portanto, gera significâncias a partir de uma possibilidade subjetiva rizomática. A ausência de um código técnico específico na construção do objeto artístico promove, assim, as dobras implicadas pela leitura subjetiva dos fruidores. Essas dobras tornam-se possíveis a partir da intenção inicial apontada pelo autor de fruição privilegiadamente mental.

Concernente à subjetividade e sua constituição, Baudrillard contribui para uma abordagem mais complexa ao estabelecer uma relevância do objeto (com seus valores de uso e de troca, bem como sua constituição simbólica e também feito signo) em detrimento de uma construção teórica a fim de definir a elaboração de subjetividade. Assim, o sujeito se alienaria frente ao objeto de êxtase e de fascínio.

Parecia-me que o objeto era dotado de paixão, ou que ele podia, pelo menos, ter vida própria, sair da passividade de seu uso para adquirir uma espécie de autonomia [...] Ele entrava no mundo do signo, em que nada se passa de maneira tão simples,

porque o signo é sempre o eclipse da coisa. O objeto designava, então, o mundo real, mas também sua ausência – e particularmente a ausência do sujeito. (BAUDRILLARD, 2001, p. 11).

Pelo pensamento de Baudrillard a discussão sobre a constituição do sujeito recai nas questões que consideram as trocas simbólicas constituídas pelo objeto e seus valores. Assim, pesar o indivíduo em sua subjetividade implica dar ênfase às seduções ocorridas no mundo em favor do objeto e os valores a ele atribuídos.

Ao se ponderar sobre a possibilidade de construção subjetiva gerada pela relação espectador/obra é de relevância considerar, portanto, as questões sobre as constituições das subjetividades atuais, conforme pensamento dos autores citados, a fim de que esta relação seja vista em sua complexidade. Portanto, é também apreciando o aspecto subjetivo da fruição que se estabelece uma da obra como conceitualista.

Outra consideração pertinente à apreciação das obras conceitualistas diz respeito à construção de um determinado *território da arte*, ou seja, um campo que possa deliberar o que pode ser conceituado como arte, no qual se implicam e ponderam meios que aclarem essa conceptualização. Ou seja, propor meios para o reconhecimento de objetos de proposição artística realizados, por exemplo, a partir do uso de objetos comuns e cotidianos sem a essencialidade de trabalhos manuais, formais, compositivos e únicos. Ao criar um território, orienta-se sobre a produção artística bem como sobre sua intencionalidade. A definição de um território, mesmo que de limites porosos e fluidos, faz com que o espectador se sinta mais seguro ao estabelecer relação com a obra: uma segurança efêmera e inconsistente, uma vez que só atinge o espectador no sentido de sinalizar que aquilo que experimenta *pode* ser estimado como objeto artístico considerando o espaço que ocupa. Mas o objeto ainda o interpela ao inquiri-lo sobre o porquê daquele objeto possuir uma consistência artística e se/como ele se afirma por seus próprios meios.

Além disso, qual a validade da mediação numa obra feita, essencialmente, para incluir em seu sentido a participação do espectador? É certo que em um mundo de complexidades e dobras de sentido e valores, com excesso de incertezas, o espaço da arte não poderia oferecer o conforto do lugar conhecido. Mesmo na obra de Ernesto Neto que remete à acolhimento, o observador considera a possibilidade de esse objeto ser legitimamente artístico. E se assim o é, quem o validou, e o que isto significa em termos de consistência e valor do objeto.

Para a construção de um território da arte, ou seja, uma definição do campo de conhecimento

e fazer artístico, algumas abordagens já são efetuadas. Por exemplo, na legitimação de objetos construídos com objetos de uso cotidiano, por muitas vezes produzidos industrialmente, leva-se em conta as elaborações teóricas que se compuseram a partir da crítica às apropriações feitas pelos artistas dadaístas e reverberadas na arte contemporânea.

O espaço no qual a obra é apresentada ou ainda, por quem ela é apresentada, se constitui num segundo parâmetro de reconhecimento de um objeto como sendo artístico, conforme anteriormente citado neste trabalho.

Outra possibilidade é a relação que o objeto ou proposição estabelece com a representação valorizada na tradição do conhecimento artístico, como na obra de Leirner, *Santa Ceia* (Figura 36).

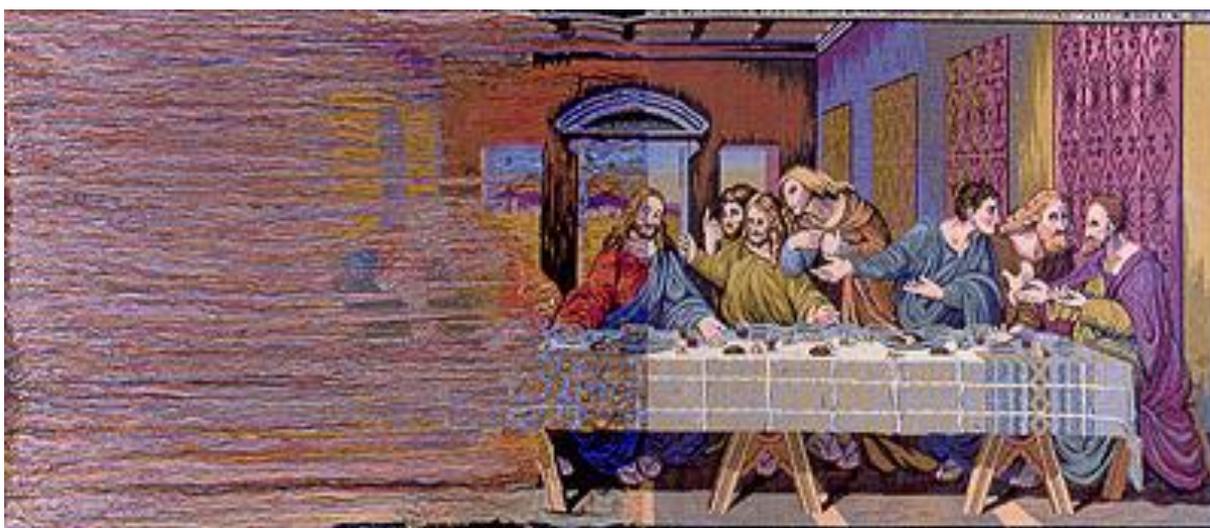


Figura 36: LEIRNER, Nelson. *Santa Ceia*, 1990.

Fonte: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas>

Para realização da obra, o artista se apropria de um tapete, cujo tema remete à história da arte, à obra de Leonardo Da Vinci. Na proposição de Leirner existe uma conformação de novos significados, a partir da relação entre arte e indústria, da reprodução exacerbada de imagens e da utilização kitsch de certas imagens consagradas. As intervenções no suporte inicial (tapete) propõem um jogo de construção de significados ao espectador.

[...] conviria deixar claro ao espectador da obra de Nelson Leirner a compreensão que ele tem da arte como jogo. Jogo cuja regra fundante dispõe sobre a necessidade de mutação sistemática das próprias regras, ou seja, regras que ele cria para em

seguida transgredi-las. Jogo que se faz avaliando seus limites, distendendo a linha divisória que o separa da desordem e da confusão. Jogo de natureza palindrômica: a arte dos limites e os limites da arte. (FARIAS, 1997, s/p)

Mesmo inserido em um território no qual o espectador possa melhor se deslocar, as significâncias constituídas e reverberadas pelo objeto artístico conceitualista dependerão, ainda, de como os sujeitos são afetados pelos objetos. Cada objeto que será interpretado a partir das experiências pessoais dos observadores, levando em conta como estas se inserem e/ou se realizam em relação à coletividade e às circunstâncias.

Assim, ao contemplar a obra de caráter conceitualista uma espécie de mapa do tesouro se oferece para ser investigado e decifrado. Ele não apresenta códigos e signos, mas elementos por vezes cotidianos (pedras, canos, detritos, roupas, móveis e outros objetos de uso).

Muitas vezes, portanto, para que não se rendam ao enigma os espectadores são convocados a observar o contexto em que a obra é proposta – decisão da curadoria, discurso e reflexão sobre a arte, ligação do autor com a militância ou reivindicação política, papel da mídia e das instituições e sua influência no discurso do autor, fatos históricos e sociais.

A sensibilização do receptor para a criação de algo conjecturado na obra, mas não determinado pelos seus elementos – que não são mais que alusão ao assunto a ser buscado externamente à obra – desqualifica a organização formal e de prerrogativa sensorial. Essa sensibilização não se dará na contemporaneidade somente na instância estética que privilegia o formal, mas também naquela que abrange a subjetividade e a experiência do sujeito na fruição do conceito da obra: “a arte como um valioso recurso cultural; promove a comunicação, a transmissão de conhecimentos, a abordagem das relações homem-natureza e a expressão e criação humanas” (RAPOSO, 1998). Implicados aí nesta proposição artística estão a linguagem (escrita/falada), a gestualidade, o mundo dos objetos cotidianos, incluindo os tecnológicos.

Como se viu em Stiegler (STIEGLER *apud* MEDEIROS 2007, pp. 39 e 54), para grande parte dos espectadores, fatores como a transitoriedade da obra, a ausência de reconhecimento da forma, as discontinuidades em relação à criação de uma narrativa, dos artifícios discursivos, e do caráter alegórico, desconstroem a noção de objeto artístico. No caminho de apropriação do objeto como artístico, há de se tomar conhecimento, primeiramente, sobre os parâmetros sobre os quais se julgará esse objeto. Há de se deslocar pelo território estabelecido como campo da arte.

Em muitos casos, infere-se que, para a reconstrução da afirmação e reconhecimento do objeto como artístico, o espectador apela a uma mediação intrusiva no sentido de quebra de relação sujeito espectador/obra. Por mediação entende-se a interposição de discursos e dispositivos, de certa forma hegemônica, que atribuem, configuram ou transformam o sentido/valor do objeto. Essa mediação, por vezes, se constitui uma ameaça à proposta inicial do artista. Supondo estar auxiliando o espectador na construção de sentido, o possível mediador retira a intencionalidade inicial do artista de criar uma obra em que o observador se posicione também como autor, no empreendimento de sentidos. Assim, uma obra que em seu aparecimento geraria relações diretas com o espectador num momento privilegiado de apreensão, sofre distorções de fruição fazendo desaparecer a intencionalidade do artista, pois sobre ela se impõe a figura do mediador e suas explicações sobre a obra. A fruição, então, se estabelece por uma mediação que ocorre de maneira acentuada. A ação de mediação não é inédita.

Porém, atualmente, por muitas vezes a intervenção ocupa o lugar da obra. Relembrando o que aponta Stiegler (2007, p. 54), a obra se

[...] opacificou para o público não especialista – que é o único público que me interessa. Os especialistas não me interessam, o que me interessa é o olho nu, e não simplesmente aquele da criança. [...] Esses olhos nus e essas orelhas nuas não veem e não ouvem arte contemporânea. Fazer de forma que uma experiência do sensível seja possível para aqueles que o marketing condiciona esteticamente torna-se uma prioridade e uma responsabilidade.

O que poderia ser experimentado na instância da fruição fica, por muitas vezes, a cargo da mediação oferecida pelos espaços institucionais da arte (monitorias, guias, folhetos explicativos).

Na obra conceitualista, a experiência artística é mediada pelo conhecimento do campo da arte. Se isso não ocorre, a experiência artística não passa de uma experiência qualquer. Um happening realizado na rua com os transeuntes só passa a ser experiência artística no momento em que os participantes tomam conhecimento do porquê de a arte se realizar dessa forma no tempo atual. Caso contrário, o acontecimento é uma curiosidade como tantas outras ocorridas no caminho de quem por ali passa.

Essa mediação pela qual o sujeito espectador reconhece o objeto artístico como tal depende da designação do objeto dentro do campo da arte. Assim, um objeto que se encontra na prateleira de um supermercado quando oferecido como objeto de arte provoca outro tipo de apreciação

quando se sabe que este objeto é designado como objeto pertencente ao território da arte. Danto (2005, pp. 147-151) assim define:

A verdade é que a distinção entre obras de arte e coisas naturais ou meros artefatos já deve ter sido feita antes de se definir o tipo adequado de reação. [...] Para reagir de modo diferenciado a esta diferença de identidade é preciso que já tenha sido feita a distinção entre o que é arte e o que não é.

De certa maneira uma teoria institucional que incorpora procedimentos, práticas e conceptualizações acabam por nomear e reconhecer os objetos como artísticos. O reconhecimento – que se empreende como uma mediação – norteará a reação do espectador à obra.

O caminho da designação percorrido por vezes pela arte retorna com firmeza para consolidar-se na contemporaneidade. O que se quer dizer com designação? Designar refere-se a indicar, apontar, mostrar dar a conhecer, mas também a ser o *signal*, o *símbolo* de. Assim, na apreciação de objetos artísticos contemporâneos, que por muitas vezes requerem também a interação com o espectador, a designação do objeto como pertencente ao campo da arte, bem como as explicações sobre esta designação, fazem parte da fruição do objeto.

4.2. O OBJETO ARTÍSTICO

Quando não se consegue dar uma definição de alguma coisa por essência (...) para se falar dela para torná-la compreensível, perceptível de alguma maneira, se elencam suas propriedades.

Umberto Eco.

Um olhar sobre o desenrolar dos procedimentos criativos, desenvolvido em capítulo anterior, observa um início bastante anterior à arte contemporânea na contraposição do princípio da positivação do corpo como foco espontâneo das sensações em favor da priorização dos procedimentos mentais.

A arte atual, por repetidas vezes, abdica do sensível em favor de uma formação de significâncias subjetivas – relação do sujeito – e contextuais – sua ação e no mundo - em relação ao percebido (MARTINS, 2008), o que não é novo.

Tompkins aborda a relação de Duchamp com o fazer artístico e o produto deste fazer evidenciando a predileção do artista pela ideia de Mallarmé de “aliciamento do espectador

como participante do processo criativo”: “Ele (Mallarmé) acreditava na singularidade absoluta dos sentimentos pessoais e das sensações, bem como na necessidade de evocar isso indiretamente por meio de símbolos, que o leitor deve interpretar num ato criativo pessoal.” (TOMPKINS, 2004, p. 80)

Para que o fenômeno artístico ocorra, exige-se certa abertura do sujeito espectador/fruidor na sua aproximação do objeto artístico: disponibilidade do olhar, do sentir, do engendrar significações, do maturar e do contestar. “Tudo está lá para ser visto. Nada está escondido, mas temos que lutar e aprender a olhar para ver o que há para ver.” (MARAVALHAS, 2007, p. 24)

Na primeira forma de aproximação do objeto artístico, a relação do espectador com este objeto é de sobrevoo: a obra se apresenta como uma vista a ser contemplada, o sentido é previamente articulado (SERRES, 2004). Mas isso não supõe que o sujeito que observa já não esteja implicado na sua subjetividade, construído de uma maneira particular de apropriação do objeto.

[...] a mão do artista, que tensiona o corpo todo para a ação; essa tensão é também, evidentemente, o espírito, *cosa mentale*, que dirige a mão; corporal é a prática, que provoca o exercício, mas corporais também são a meditação, a inteligência sem a qual nenhuma prática existe. (CAUQUELIN, 2008, p. 56-57)

A distinção sensível (corporal) e mental (espírito) não está em questão no objeto, no fazer e no fruir artísticos. Estas dimensões estão associadamente presentes, cada um em maior ou menor grau, tanto em sua fase de criação como nos desdobramentos causados pela exposição, apreensão, crítica e teorização da obra. A disputa entre a primazia de uma instância e outra é só em razão de uma definição sobre a circunscrição do objeto no território da arte e como esse território é constituído e legitimado em cada época e sociedade.

Na segunda forma, corpo, mente, experiência e memória são convocadas a construir, a partir de um contexto histórico, um sentido para a obra. O objeto artístico segue uma proposição inicial que será desencadeadora de potências de sentido geradas no desenrolar subjetivo de cada sujeito espectador. Tal desenrolar propõe desdobramentos e vinculações próprias, intrínsecas ao continente do indivíduo (político, econômico, histórico, social), mas também daquilo que seja considerado arte em seu tempo, convocando-o a refletir sobre a natureza da arte e sua própria natureza. Mesmo quando o objeto esteja distanciado, sua reminiscência gera novas possibilidades de dobras e relações.

Nas obras do início do século XX, por exemplo, o espectador era convocado a traçar linhas de entendimento a partir da linguagem visual, sem se fundamentar em um tema ou narrativa. Na experiência artística vivida a partir da obra conceitual, o espectador necessita estabelecer construções de sentido, de identidade, de alteridade, de ação com o mundo, as quais possuem o caráter do múltiplo estabelecido por Deleuze (1991, p. 14): “O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”.

O objeto já não segue uma regra de construção para se conformar como meio expressivo. Por conseguinte, sua significação é múltipla a partir do contexto ou ainda da experiência e do ponto de vista de cada espectador. A obra designa uma realidade, mas a realidade também designará a obra. O autor nomeia a obra, assim como os contextos em que ela é apresentada ou está inserida. Sugere possibilidades que se multiplicarão desdobrando e redobrando-se nas singularidades dos indivíduos e nos cenários sociais e históricos em que obra e espectador se apresentam. O espaço em que a obra se localiza e mesmo quem a autoriza como obra de arte (instituição, patrocinador, público, revistas e publicações, a crítica) também pode designar o percurso a ser traçado pelo receptor para que a aproximação se dê.



Figura 37: SILVEIRA, Regina. *Super X*, 1997.

Fonte: <siterg.terra.com.br/news/2009/08/15/regina-silveira-arte-fun-7/>

Ao contemplar a obra *Super X* (1997), de Regina Silveira, (Figura 37) um personagem criado para ser projetado a laser na arquitetura da cidade, os sujeitos passantes, aqueles que jamais vão a um museu ou a uma instituição para apreciar objetos artísticos, são convocados a criar sentidos. A imensidão da cidade, seus prédios, carros, propagandas e sinais luminosos dialogam com o personagem exposto. Para a construção do sentido terá de se considerar o caráter efêmero da experiência de apreciação da obra, vez que sua duração é a da não permanência. Isto é, um objeto artístico temporal, cuja duração é somente a do tempo de exposição da luz na cidade.

As pessoas que passam pela obra (que se desloca pela cidade) não sabem, inicialmente, que se trata de uma proposição artística – a não ser alguns leitores de jornais de cultura nos quais as intervenções da artista são por vezes divulgadas. Buscam reconhecer de que iniciativa o objeto faz parte: se do mundo do marketing, da política ou de algum experimento. Assim, o contexto atual da arte e da investigação sobre sua natureza vem juntar-se à obra, legitimando-a e fazendo refletir os espectadores, mesmo que seja no campo da curiosidade e da novidade.

O uso da tecnologia – que promove o ilusionismo e a interferência como bases do imaginário cotidiano – é outro dado para leitura da obra. Há que se refletir, ainda, sobre a expansão de oportunidades, expectativas, ações, entre outros, que o recurso tecnológico possibilitou, e de como a sua utilização modelou a ação do ser humano e sua percepção de mundo e de realidades. Além disso, transpassam a realidade e a experiência de cada espectador o simbolismo do herói – propagado tanto pela literatura e pelo pensamento mítico, bem como pela propaganda e pelo consumo – e os contextos sócio-políticos nos vários tempos históricos em que o herói vai se apresentar inserindo-se nesses acontecimentos. (Exemplos: Guerra do Golfo, 11 de setembro em Nova York, sequestro do ônibus 176 e seus passageiros no Rio de Janeiro, o bombeiro que salva uma mulher grávida na enchente etc.).

O efêmero é uma questão política, não é para ser posto à venda. Existe para provocar estranhamento nos sujeitos, mudar algo na vida das pessoas. (...) As pessoas olham o *Super X* e de alguma maneira isso intervém na sua percepção, dá um corte, uma mudança. São momentos bastante inesperados, poéticos, procurando sua diferença. (SILVEIRA, 2001)

O objeto artístico conceitualista pode ser constituído de uma ação, de uma experimentação, de um objeto qualquer tomado do cotidiano e reificado como arte. O objeto torna-se uma alusão aos caminhos, dobras e redobras de leitura, de construção de significância. A arte acontece na criação, na proposição, na fruição, nas várias possibilidades de leitura e não no objeto mesmo:

torna ideia, conceito, uma arte fundamentada intelectualmente.

No propósito dos artistas conceitualistas a arte propõe ser o instrumento de evidenciação (e quem sabe de contestação) dos sistemas instituídos, inclusive dos sistemas de reconhecimento do que se constitui como objeto artístico. Passa a integrar o mundo subjetivo da ideia não necessariamente concretizada numa obra perene. A substância do objeto artístico se estilhaça, a linguagem estabelecida anteriormente se arruína. A imaterialidade do gesto efêmero ou a transitoriedade dos materiais escolhidos para a composição dos objetos confirma a ascensão do pensamento, do conceito, da ideia.

Não é possível o estabelecimento de critérios porque a arte não estabelece linguagem: cada obra cria um mundo e esse mundo é singular [...] O conteúdo da arte é sopro e som, voz catastrófica. Ele arranca a totalidade de nosso ser para fora do nosso corpo, para constituir um mundo com a obra. (MEDEIROS, 2005, pp.78-80)

A experiência artística conceitualista está intimamente ligada ao estabelecimento de relações com o mundo social, ou seja, o espectador deve acercar-se do contexto sociopolítico-histórico a fim de constituir sentido a partir de obras caracterizadas por algum distanciamento do que anteriormente se apresentou como arte. Mais que isso, o espectador é ativado numa experiência não constituída a partir de um padrão estético, mas antes, que nega qualquer estética, a não ser, muitas vezes, a da gambiarra.

Na obra de Smithson (Figura 38), quem se aventura a dizer que o cheiro e a visão da terra (vinte caminhões), sua solidez ou falta de resistência ao vento, conforme o passar do tempo, não promovem sensações que são utilizadas na fruição noética e na construção de sentido? A experiência sensível ainda faz parte da obra, apesar de sua estreita relação com o caráter conceitualista e a ligação deste com as questões de reflexão sobre a arte na contemporaneidade, com a abdicação de uma construção primordialmente estética.



Figura 38: SMITHSON, Robert. *Abrigo de lenha parcialmente enterrado*, 1970.
 Fonte: <www.tumblr.com/tagged/robert%20smithson?before=1352116773>

Parece contraditório utilizar a expressão *experiência do sensível* para em seguida negar o caráter estético da obra. A obra conceitualista não destitui a obra do seu caráter sensível. O espectador ativa inclusive seus órgãos sensoriais a fim de compor um sentido.

A tendência conceitual na arte remete à desconstrução do conceito da arte relacionada ao empreendimento de uma linguagem centrada na tradição da pintura/escultura. O Dadaísmo aponta para isso na modernidade, mas essa proposta só se realiza em uma totalidade até então não presenciada e valorizada a partir das décadas de surgimento da contracultura, da geração *beat*, dos militantes *hippies* e do psicodelismo. Formas de invenção de ação social, sem engajamentos políticos que se remetam ao instituído como partidário, mas que querem sugerir a partir e de dentro do próprio sistema uma transformação, uma alternativa. Aquilo que, nos dizeres de Guattari (1990), é contrário à formação de uma subjetividade modular e que não atende ao agenciamento para produção. Aquilo que produz singularidades possibilitando uma *re-singularização* individual e/ou coletiva, no estabelecimento de grupelhos, numa cultura de

resistência e transformação. Os grupelhos, no dizer de Guattari, são grupos que formam as chamadas minorias sociais e que acabam por atingir as formas de agir e ser da sociedade. A essas proposições de transformação somam-se as conceituais, parcialmente psicodélicas, com traços de *beat*, insistindo em promover a chamada *antiarte* dadaísta, da aleatoriedade, do precário, do *anticomércio*.

Na arte atual, o verbete sensível não caducou. Provavelmente apenas tenha, como muitos processos de percepção humanas, se instaurado de outra maneira. Como nos lembra Stiegler, [...] “não quer dizer que experiência do sensível terminou: talvez, ao contrário, ela tenha apenas começado; talvez comece *uma inteiramente outra história da experiência do sensível*” (2007, p 58, grifo do autor).

A fruição do objeto conceitual se faz, como em outras proposições artísticas, por uma espécie de jogo, no qual obra e espectador são sujeitos. “O jogo acontece igualmente em posições possíveis certamente imaginárias, ainda virtuais, por meio das quais o corpo como um todo responde a esquemas efetivos” (SERRES, 2004, p. 72). Para *abrir* a obra, no caminho da construção de sentido, o espectador pode estabelecer relações com o objeto artístico conceitualista, a partir de seu lugar – o corpo e suas incontáveis relações com o espaço físico e o espaço sociológico. Portanto, obra e espectador entram em jogo de significâncias que poderão abrir um para o outro na criação de sentido.

4.3. O CARÁTER DA ARTE

O objeto artístico, como já dito, constitui uma forma de apreensão e elaboração do conhecimento sobre a realidade. Uma ação interpretativa da realidade pode ser vista como uma espécie de representação de mundo e, neste sentido, toda ação, incluindo a arte, pode ser vista como uma forma de representação. Na contemporaneidade, a arte perde, em muitos casos, seu caráter ilustrativo e passa, na obra conceitualista, a caracterizar-se como ação em relação ao mundo. A distância inicial entre autor e a realidade e, ainda, entre obra e espectador, formalizada nas obras que se fundamentam na elaboração formal, compositiva é dissolvida e a experiência artística requer uma intensificação da afinidade arte/vida.

Apesar de essa intensificação ser demandada no campo artístico com a mudança do caráter da

obra, grande parte do público não absorve as significativas transformações e por muitas vezes o objeto conceitual não é compreendido. Nesse caso, não existe, devido à extrema diacronia do discurso e/ou da elaboração da obra, uma identificação do espectador com o objeto artístico a fim de que ocorra a fruição necessária à construção de sentidos. Com frequência, esta fruição é impossibilitada pela ideia que muitos ainda têm de arte como habilidade do artista em representar o mundo por meios figurativos ou em produzir um objeto com alguma possibilidade de permanência.

O espectador necessita de memória para interpretar algo que se apresenta como novo; ele distingue aquilo que conhece daquilo que se apresenta como novidade. No movimento de desvendar o que desconhece, estabelece as ligações com o conhecido, com sua experiência, com o que espera do objeto artístico. Essa expectativa em muito atrapalha, impossibilita ou limita a aproximação, nominando o objeto como experiência, mas não como arte.

Essa experiência não é nova. Já na proposta dadaísta, na neodadaísta (Rauschenberg), na pop arte, no neoconcretismo no Brasil assim como em muitas outras, os artistas proponentes querem eximir a arte de sua pureza (autonomia) e finalidade culta para somar-se aos muitos processos vivenciados cotidianamente.

Essa afinidade arte/vida proposta não deriva somente do tratamento do objeto artístico e da mudança de seu caráter de produção e conceituação, mas de como o objeto se constitui como “uma captação permanente do mais ínfimo movimento do gosto e das ideias de uma época” (FRANCASTEL, 1990, p. 32). E como tal, precisa firmar com os indivíduos certo grau de sincronia para estabelecimento de relações de sentido. O autor pode, portanto, apresentar uma proposição artística ajuizando sobre a realização de uma experiência, que visa “*dilatar as capacidades do sensível, isto é, a intensificar a singularidade dos indivíduos*” (STIEGLER, 2007, grifo do autor), mas não perdendo de vista a necessidade de articulação junto aos receptores. Ou seja, a obra poderá estabelecer relações de entendimento e compreensão, tecendo um fio coerente sobre aquilo que se quer comunicar, mesmo considerando as várias possibilidades de significação que poderão ocorrer (até mesmo as antagônicas).

O que constitui o fenômeno artístico, o entremeio estabelecido na relação dos sujeitos criador-obra-fruidor necessita, portanto, de um grau de legibilidade para que a sensibilização para a arte possa ocorrer. Na maior parte das vezes, nas obras conceitualistas, para que o fenômeno artístico ocorra é necessário o conhecimento sobre os questionamentos sobre arte na

atualidade.

Então, o que esperar da fruição de obras como *Dois minutos de tinta spray aplicada diretamente sobre o chão com uma lata comum de tinta aerosol*, de 1968, realizada por Lawrence Weiner? A obra é uma instrução. O trabalho consiste em um papel com uma instrução escrita: a que está descrita pelo título. É a ação que vai interessar, independente de quem irá executá-lo – o curador, o público ou qualquer um. Então, como o espectador/ator pode entendê-la como proposição artística sem a reflexão direta sobre a arte e seu conceito na atualidade? Como encontrar entendimento somente a partir da provocação efetuada por essa obra processual no momento em que ela ocorre? A obra processual explora aspectos de imaterialidade, efemeridade, bem como de revisão do conceito de autoria e de definição do objeto artístico, uma vez que valoriza o processo no qual se realiza a criação e não faz recair a ênfase apreciativa no produto resultante dessa prática. Portanto, em uma obra processual podem-se observar desdobramentos de fluxos subjetivos imbricados, por exemplo, em instruções iniciais e/ou em explorações da singularidade de ação. O espectador empreenderá significação não só sobre o que trata a proposta artística, mas também sobre os atuais significados da arte e do que é fazer arte. Seu envolvimento não será apenas como apreciador, mas de inquiridor sobre a consistência e natureza daquele objeto. E os trabalhos como o do artista berlinense Timo Kahlen que cria proposições veiculadas na *world wide web*? O navegador da rede as identificará como arte?

Na obra *Fromscratch* (Figura 39), o artista provoca o espectador/participante a pensar sobre fragilidade, uma vez que, ao deslocar o mouse à tela, ouve-se o som de gelo quebrando. A imagem remete-o a uma superfície de água congelada, e a sensação é de que se é caminhante “pisando em gelo fino” que a qualquer momento pode se romper. Porém o ritmo a se desenvolver na obra é dado pelo espectador que ao mover o mouse, clicar ou estabilizá-lo dentro ou fora da imagem causar diferentes texturas de som.



Figura 39: KAHLEN, Timo. *Fromscratch*, 2011.
Fonte: <www.staubrauschen.de/fromscratch>

Ao produzir a obra, o autor se refere à efemeridade e à debilidade da vida. Entende-se que as obras apresentam possibilidades de desdobramentos subjetivos, mas a intencionalidade inicial do artista nem sempre virá à tona claramente. A obra, portanto, oferece, pelo menos, dois campos de reflexão, e o que se evidencia de primeira vista é de que caráter é o objeto, ou seja, a que intenção produtiva atende: pode ser game, marketing, descanso de tela ou objeto artístico? Seu escopo é claro ao participante?

Quais as sincronias que essas obras proporcionam a fim estabelecer conexões de sentido com o espectador? É certo que na apreciação artística são possíveis vários níveis de aproximação e que quanto mais se aprofunda no conhecimento sobre arte, maior a proporção de compreensão do objeto artístico. Também é correto afirmar que na arte (assim como na ciência), a experimentação e o erro são premissas para a edificação das proposições artísticas e a sua atualização com a ação e o entendimento humano no seu percurso histórico. No caso da obra de Lawrence Weiner, uma primeira aproximação faz-se a partir da desconstrução do objeto

artístico tradicional, ou seja, o artista nos aponta para o caráter obsoleto dos meios tradicionais da arte. Considerando o ano de realização da obra e como a arte se consistia de forma contestatória traçamos um entendimento sobre esta proposição.

Na atual condição da cultura admite-se até (por exemplo, nas poéticas dadaístas) que o mesmo objeto possa ser, simultaneamente, arte e não-arte, bastando para qualificá-lo ou desqualificá-lo como arte a intencionalidade ou a atitude de consciência do artista ou, até, do espectador. (ARGAN, 2005, p. 20)

Como expõe Kosuth, já citado anteriormente, o empreendimento da arte na atualidade está em, dentre outras formulações, questionar a natureza da arte a partir da própria proposta e/ou objeto artístico. Gullar (2005, p. 23-24) traz à reflexão interessante questão de que se “a arte não se afirma como obra, [...] a arte é apenas o conceito da arte”, concluindo, ainda que, existem objetos “que, hoje, quando já não contestam nada, perderam toda força expressiva”, pois “expressividade era externa a eles, meramente sintática e conjuntural”.

Os questionamentos sobre a natureza da arte permanecem nas proposições atuais e o aspecto conjuntural que legitima os princípios fundantes nelas contidos também. Muitas obras e propostas contemporâneas na arte repetem o que já foi efetuado dando a impressão de uma ausência de interação em relação ao caminho percorrido pela arte e seus artistas. Um exemplo disto é a refacção de propostas como as de Paulo Bruscky: uma performance na qual o artista caminha pelas ruas da cidade de Recife, durante um tempo não previamente determinado, como um homem-sanduíche carregando as perguntas “o que é arte? Para que serve?” (Figura 40), colocando-se depois, como mostra a figura, em exibição em uma vitrine. Instigar os transeuntes sobre o conceito e a função da arte era a provocação do artista.



Figura 40: BRUSCKY, Paulo. *O que é arte? Pra que serve?*, 1978.
 Fonte: <www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/es/paulo-bruscky>

Tem-se a impressão que existe uma preocupação excessiva pela produção alinhada com as principais mostras de arte, sejam elas nacionais ou internacionais, e com os últimos textos sobre a arte presente, e pouco com o que gerou o que está em voga. Como se relacionar com as proposições daqueles que necessitam da justificativa apresentada pelos teóricos atuais para terem algum eco e reverberação de sentido efetuado pelo público, como Damien Hirst, por exemplo. Sant’Anna (2005, s/p) traz uma reflexão bem curiosa sobre essa arte que se refaz continuamente sobre o mesmo argumento: que ela conteste a contestação já efetuada “Não para que a arte volte a um passado, mas para que ela se possibilite um futuro”.

Pode-se dizer, conforme explicado acima, que a arte conceitualista se apoiou em pesquisas bem anteriores a ela como o próprio Simbolismo (no final do século XIX), que enfatiza a relação individual, subjetiva com o objeto artístico livrando-o do formalismo. A

transformação nos modos de perceber, olhar e elaborar as realidades é um processo (mais ou menos lento, de acordo com a sua aceitação e absorção) e se ancora em formas de elaboração anteriores. É certo que absorção e sedimentação de valores em torno de novas formas de estruturar o conhecimento do mundo, num movimento de construção de novas relações e de possibilidades de ação, não se concretizam de maneira imediata. A arte conceitualista, originada a partir dos pressupostos e cogitações das propostas da arte do início do século XX, confirma a proposta de Duchamp sobre o foco excessivo na conjectura estética e na arte pela arte e cumpre o que esse autor argumentava em torno de uma proposição artística a serviço da mente.

Também a arte contextual apoia-se na tendência conceitual da arte no sentido que a ela deu Kosuth, ou seja, da investigação no próprio objeto/proposição sobre a natureza da arte. A arte contextual se oferece ao espectador como uma forma de enfatizar o processo, a ação, a presença e a experiência e “agrupa as criações que se ancoram nas circunstâncias e se mostram preocupadas de tecer com a realidade” (ARDENNE, 2006, p.15). Ainda segundo o autor, a “obra em verdade é o ‘trabalho’ e o seu tempo real, e não a eternidade possível da sua exposição, mas o momento da sua elaboração”. (idem, p. 48)

A proposição artística constituída em uma vertente da estética contextual (Ardenne, 2006) preocupa-se em atingir o espectador por um viés de ação que o incorpora, uma vez que a obra possui estreita relação com sua condição social cotidiana. Por muitas vezes, um contexto bastante particular é convocado, como na obra de Karina Dias para a exposição *Ser, Paisagem* (Figura 41), realizada na sala Fayga Ostrower do Complexo Cultural Funarte, em Brasília, nos meses de outubro e novembro de 2012. A artista investiga a relação do ser com a paisagem, ou seja, quando caminhos peculiares e corriqueiros se deslocam do cotidiano e se revelam como paisagem. Nesse trabalho, uma projeção de grandes dimensões de uma paisagem de Brasília é acompanhada de caixinhas, como segredos, que contém passagens recortadas da cidade. Brasília, cartão postal do mundo, primeira cidade a cumprir os parâmetros modernos de urbanização previstos no IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Atenas em 1933, é ocupada como qualquer espaço urbano por seus moradores que em seu dia a dia não se espantam, nem se encantam com sua particularidade, com sua beleza, com seu traçado e distinção.



Figura 41: DIAS, Karina. *Souvenirs*, 2011.
Fonte: <www.pipa.org.br/pag/artistas/karina-dias/>

Pode-se entender que as relações entre paisagem e ser propostas pela artista são amplas e abrangem um campo não somente particular. Porém a força da obra para aqueles que habitam a cidade e não a percebem (como no exemplo acima o prédio de quatro andares na SQS 308, quando todos os prédios nas quadras 300 são de seis andares) remetem a peculiaridades enfrentadas no cotidiano urbano específico. Planejamento, ocupação desregada, clima e sua influência, bem como os problemas de tombamento e especulação imobiliária veem à tona pela fruição da obra: questões características contextuais de quem vive e trabalha na cidade.

Sobre a estética contextual é necessário ainda observar que sua intencionalidade não é representacional. A obra é suporte, materialidade que propõe dar início a certo ativismo do indivíduo que dela se aproxima. Ela tece com a realidade, provocando a ampliação de percepções para além da obra, no realizar diário, na maneira própria de apreender o cotidiano.

A preocupação deste estudo ao trazer o termo contexto não é se referir unicamente à arte contextual, mas refletir sobre como, nas obras contemporâneas, por vezes a fruição do objeto se calca mais na leitura de um contexto sócio, histórico, econômico do que no próprio objeto.

A experiência estética funda-se no sentir, no sensível, no prazer ou desprazer (MEDEIROS, 2005). Experimentar não é ficar externo à realização, é introduzir-se, disponibilizar-se ao diálogo. O diálogo pressupõe legibilidades. É imperativo compreender que autor, espectador e obra (mesmo efêmera, mesmo processual) devem possuir elos de entendimento, que precisam firmar algum tipo de relação e reconhecimento, de modo que a sensibilização, mesmo não sendo estética, possa ocorrer. A experiência cognitiva na arte se constitui também na criação de elos.

A experiência artística pode ser convocada visando ampliar os inseparáveis sensível e cognoscível para além dos aparatos de estetização das realidades, que transformam a vida em consumo possibilitando a autonomia do sujeito na *desalienação* do desejo e do sentido dos agenciamentos generalizantes e promovendo a singularidade na construção de ações e significações. É certo que em alguns movimentos e épocas descritos pela história da arte isto não se concretiza. Na obra conceitualista as certezas da linguagem são dissolvidas, e o que se apresenta será uma linguagem de sentidos múltiplos, inclusive, cheia de inseguranças. Como consequência, ampliam-se as possibilidades de autonomia do fruidor, que pode convocar sua experiência singular para a estruturação de sentidos.

Aristóteles afirma a importância da experiência e da relação intrínseca e essencial entre corpo e mente: “não há nada no intelecto que não estivesse antes nos órgãos dos sentidos”. Por conseguinte, a apreciação artística em obras que evoquem a participação de sentidos, seja de maneira sinestésica, seja de forma interativa, constitui-se como estratégia na estruturação de significâncias entre obra/espectador. O interesse dos artistas contemporâneos por práticas artísticas que envolvam o espectador, inclusive na sua dimensão corporal, alinha-se ao pensamento que imbrica sensório e mental.

O caráter conceitual da arte está presente em proposições como a *Body art*, a *Lnd art*, a Instalação, a Arte tecnológica, entre outras. Mas não se pode afirmar que elas tenham exclusivo fundamento no conceitualismo. Muitas delas ainda se apoiam e se afirmam também pela ênfase estética. Na obra *Espelho Diário* (2001), de Rosângela Rennó (Figuras 42 e 43), por exemplo, o espectador se vê diante de duas telas, posicionadas uma em relação à outra num ângulo de 90 graus. Nelas, a artista narra textos sobre fazeres cotidianos, com duração total de 242 minutos.

Convertida em atriz, Rosângela Rennó encarna 133 personagens, num vídeo de duas horas de duração exibido em duas telas dispostas em ângulo, nas quais as imagens se desdobram como em um caleidoscópio. Porém, ao contrário do caleidoscópio, o que se pretende no vídeo-longa é reunir aqueles múltiplos reflexos num único espelho. [...] As personagens foram inspiradas em notícias – de jornais brasileiros – que envolviam alguém cujo nome é ‘Rosângela’. Colecionadas durante oito anos, entre 1992 e 2000, essas notícias foram organizadas num diário-colagem pela artista, e recontadas, sob a forma de monólogos, pela escritora. [...] A escritora evidencia o deslocamento entre objeto e sujeito no jogo de reflexos em que se envolveu(ram) aquela(s) ‘Rosângelas’ do Brasil, inclusive a própria artista personagem de um dos dias. (<http://www.imaginariopoetico.com.br/rosangela-renno-e-alicia-penna-espelho-diario>)

A reflexão e a construção de significâncias é conceitualista, tendo como elementos para edificação do tecido de sentidos a própria narrativa, mas também o meio tecnológico, o tamanho da projeção em relação ao espectador, a duração da narrativa, entre outros.

Sobre a apreciação que se liga à estética, pode-se listar a motivação aos sentidos (a voz da artista, a entonação, sua postura, sua ação, sua expressão facial, os cenários em que se localizam cada cena, os claros e escuros, as cores) que provoca e sensibiliza o espectador.

Em relação à narrativa, os significados possíveis circulam em torno da referência do título ao jornal inglês Daily Mirror, conhecido pelo seu conteúdo sensacionalista, ressaltando a necessidade da interação do espectador com contextos reais. Outra possibilidade de significado se faz, conforme explicitado na citação acima, na reflexão sobre a relação do sujeito, transformado em objeto, seja pela obra, seja nas narrativas cotidianas (jornal). Ainda outra possível ponderação se desenvolve a respeito das proximidades dos fatos da vida de pessoas diferentes. Na obra, o que há, inicialmente, de comum na vida das pessoas apresentadas é o nome (Rosângela), mas as semelhanças não se encerram aí, provocando inferências sobre a relação eu/outro, singularidade/generalização.

A partir da fruição da obra, um campo de interpretações e criações de sentido se estende ante o espectador. A interação entre saberes já adquiridos e a proposição de (re)engendramento de saberes feita pela autora pode resultar na possibilidade de empreendimento de novas significâncias e também de novos questionamentos sobre a realidade.



Figuras 42 e 43: RENNÓ, Rosângela. *Espelho diário*, 2001.
Fonte: <www.imaginario poetico.com.br/rosangela-renno-e-alicia-penna-espelho-diario/>

Na obra, a repetição de rotinas que consiste a normalidade do cotidiano referencia o espectador na análise de sua rotina, mas pode fazê-lo questionar, por exemplo, a sociedade midiática de espetacularização da realidade e também sobre a relevância de fatos na vida de um indivíduo e a percepção ou negação dessa importância pelo outro que está ao seu lado.

Pode-se afirmar que a legibilidade necessária ao entendimento da obra e a atribuição de significados é gerada a partir de certa identificação do espectador à obra, ao grupo ao qual ela pertence (cultura, sociedade), ou ainda, ao contexto tanto ao que a obra se refere como naquele em que ocorre a apreciação artística. A obra conceitualista poderá, então, sempre considerar o tempo histórico, bem como a relação do público com os elementos que compõem a obra. Serres assegura a relevância da imitação no aprendizado: “nosso saber origina-se do saber dos outros que o aprendem a partir do nosso” (2004, p.68). A considerar tal concepção a elaboração dos saberes acontece a partir da memória e da experiência do corpo. A elaboração estabelece uma sincronia primeira que se constituirá como formação de identidade de grupos, a partir dos valores e crenças da cultura. Por conseguinte, “todo indivíduo procede ao reconhecimento permanente dos objetos: toda sociedade, todo grupo identifica uma série de esquemas de representação aos quais atribui um valor comum.” (FRANCASTEL, 1990, p. 226)

A abordagem dos artistas conceitualistas imprime um aspecto de privilégio da ideia sobre o estético. Por essa razão os processos e proposições mentais poderiam ser uma possibilidade para a arte inserida nos processos da vida. Assim, o objeto desmaterializado, no sentido de não constituído pelos meios tradicionais específicos da arte, confunde-se com a vida cotidiana. Ele marca o espaço da experiência singular de cada sujeito. O objeto artístico ocupará espaços expandidos e não diferenciáveis – pode ficar como memória, pode ser documentado, mas pode ser transitório e por vezes precário e sem permanência

Cabe, porém, questionar o acesso dos indivíduos à proposição artística que, no dizer de Gullar, é “uma espécie de vale-tudo, onde a improvisação se sobrepõe a qualquer norma ou princípio” (2002, s/p). Os elementos que compõem a obra deverão ser cognoscíveis e contextualizados. O artista deve, segundo esse autor, dominar seu meio expressivo e tomar cuidado para que sua obra não seja apenas um projeto, um estudo em um processo de busca de expressão.

Algumas obras atualmente nos dão a impressão de ser apenas um caminho de busca do artista

em suas reflexões, mas não ainda sua conclusão sobre determinado assunto. É autêntico afirmar que proposições artísticas contemporâneas que se fundamentam no conceitualismo, como por exemplo, a transmissão on-line e o compartilhamento de ações e reações por meio da internet (*happenings* e performances transmitidos em tempo real) são um objeto artístico ou apenas um passo na reflexão sobre a inserção das novas mídias na conformação de percepções e novos modos de relações? Qual seria a obra, nesse caso? A transmissão, o gesto efetuado em frente à câmera, a divulgação do gesto, a recepção e a reação? A experimentação se constitui obra ou apenas manifestação autônoma que não reflete um conteúdo identificável coletivamente?

O processo de realização da obra, que deve ser cumulativo e aprofundador, é abandonado e substituído pela atividade aleatória de coletar detritos ou adquirir no comércio elementos prontos que serão arranjados de algum modo para constituir a “obra”. [...] A obra, então, não resulta da elaboração e do aprofundamento da experiência, mas de “sacações”. (GULLAR, 2003, p.26, grifo do autor)

É válido acreditar que nas obras atuais a construção do processo se dá no campo teórico, fundamentado na filosofia e sociologia e debatendo por construções artísticas as questões apresentadas por autores desses estudos. O processo a que o autor se refere é o engendramento da expressão artística, centrada em seus próprios meios, ou seja, naqueles que sempre se estabeleceu como pertinentes à arte.

A desconstrução do processo de elaboração da linguagem que produz a obra e sua posterior transformação em parte componente da própria obra se configura atualmente como um dos parâmetros da arte atual. Ao processo sempre foi dada relevância, à medida que era ele que possibilitava a criação do objeto artístico. O que perdeu a valoração é a própria obra como objeto, tornando-se a obra como sujeito, processo. Grande parte das obras trazem em si o processo como parte fundamental de sua composição. Assim, a consistência da fruição de algumas obras só é possível ao se acessar o como e o porquê ela foi produzida, incluindo suas bases teóricas, que podem também estar localizadas em outras disciplinas.

O *Process art* se refere a um termo empregado nas décadas de 1960 e 1970, “numa tentativa de ampliar a definição de uma obra de arte para incluir sua criação propriamente dita.” (DEMPSEY, 2003, p. 294). Tal conceituação inclui atividades diversas (arte performática, instalação, cinema) e considera arte não só o resultado final, mas também a concepção e execução da obra, bem como toda a sua conceituação e intencionalidade. O *Process art* fecundou o fazer artístico de novas tendências não julgáveis pelos parâmetros anteriores. A crítica genética, já abordada anteriormente aqui, se acentua como uma maneira mais

tranquilizadora de teorizar sobre a produção artística. Cabe pensar que a obra se configura como a ponta de um iceberg a partir do qual o receptor pode motivar-se a arquitetar um caminho e embrenhar-se em pesquisa a fim de responder a sua curiosidade e satisfazer seu entendimento.

4.4. ARTE E INTERAÇÃO

O objeto artístico é expressão de uma singularidade que se relaciona com uma coletividade. A apreciação do objeto se conforma como uma troca simbólica e, nesse sentido, radicada no conjunto: a identidade cultural. Apreciador/fruidor e obra fazem parte de determinado contexto que os relaciona. A arbitrariedade na criação provoca uma dissolução das possibilidades de relação entre esses sujeitos. A presença do objeto artístico, mesmo efêmero, pode sensibilizar o espectador na articulação dos elementos que compõem a obra; e esses elementos podem ser organizados a fim de promover certa empatia, o valor comum. A arte é um processo imbricado no coletivo. “A arte, ou aquilo que se usou para designar uma época da experiência do sensível, só tem sentido na medida em que isso afeta a coletividade” (STIEGLER, op. cit, p. 59)

A arte se estabelece, por vezes, como contraposição aos processos de generalização dos sujeitos, gerados pelos agenciamentos efetuados pelos *mass media*, pelo consumo, pelas instituições de controle social (como escolas, religiões, estados políticos e de direito). A arte conceitual propõe o extremo oposto destas generalizações, uma vez que questiona o tradicional, o instituído, propondo a construção de uma nova relação entre o objeto artístico e o observador e, por conseguinte, do próprio caráter da arte na contemporaneidade.

Por essas razões as proposições artísticas provocam a sensibilização dos sujeitos para a construção de novos caminhos de percepção. A construção de novos caminhos também delineará os valores da contemporaneidade. A maneira de produzir a obra revela, igualmente, seu sentido. A ênfase no conceito expõe o modo de estruturar a percepção e, em consequência, o conhecimento sobre as realidades. A ênfase no processo pode decorrer do estabelecimento de outra conformação do fenômeno artístico e a redefinição de papéis dos três sujeitos envolvidos: autor/obra/espectador.

O termo individuação denomina o processo em que o indivíduo toma conhecimento de si,

relacionando-se e agindo de forma singular com/nas realidades a que se expõe. Em relação aos processos de sensibilização, individuação e também da relação da sensibilização na elaboração de significados, Stiegler assim se expressa:

Existe uma função social da arte, ou melhor, uma responsabilidade social da arte. A arte só existe se ela afeta. A obra de arte só existe na medida em que (sic) ela afeta aquele para quem ela faz obra, isto é, aquele que (sic) ela abre porque é isso que quer dizer obra, isto é, *opera*: trabalho, mas também abertura: isso abre, isso opera. Se a obra não abre, ela não é nada. Se a obra abre apenas o artista, ela não abre nada. A obra só pode abrir o outro, e o outro é aquele que está fechado. (STIEGLER, 2007, 55, grifo do autor)

É pelo sentido de abertura do outro que o autor evidencia a necessidade de um sistema de empatias. Um sistema que esteja válido em um dado ponto do tempo histórico e social em que se *presentam*, por um determinado momento, obra e fruidor. Por esse sistema é que se pode provocar a sensibilidade e a compreensão: O espectador *obrando a obra* em sua subjetividade.

Cabe questionar, considerando o pensamento de Gullar anteriormente exposto, se o entendimento da arte pode se estabelecer somente no campo da apreensão da ação gerada pela obra e do contexto em que ela se realiza. Na arte contemporânea, grande parte das obras prescinde de um sistema formal compositivo – como na pintura/escultura – para produção da obra. A construção formal foi descartada em favor de associações, interações, referências contextuais e de memória, bem como da valorização do processo. As referências sensíveis concernentes às questões de apreciação da composição a partir da qual o autor se expressa são descartadas. O espectador pode apelar para outra forma de articulação.

A arte pode, portanto, por meio de seus códigos e do acesso à sensibilização abordar o sujeito espectador de forma íntegra e singular. Essa experiência constitui-se como libertação das formatações preestabelecidas, dos padrões impostos pelas sociedades. Esse processo na arte não é novo, uma vez que artistas de tempo bastante distantes da época atual já estabeleciam certos processos construtivos que privilegiavam a obsolescência das formas anteriores de representação e significação.

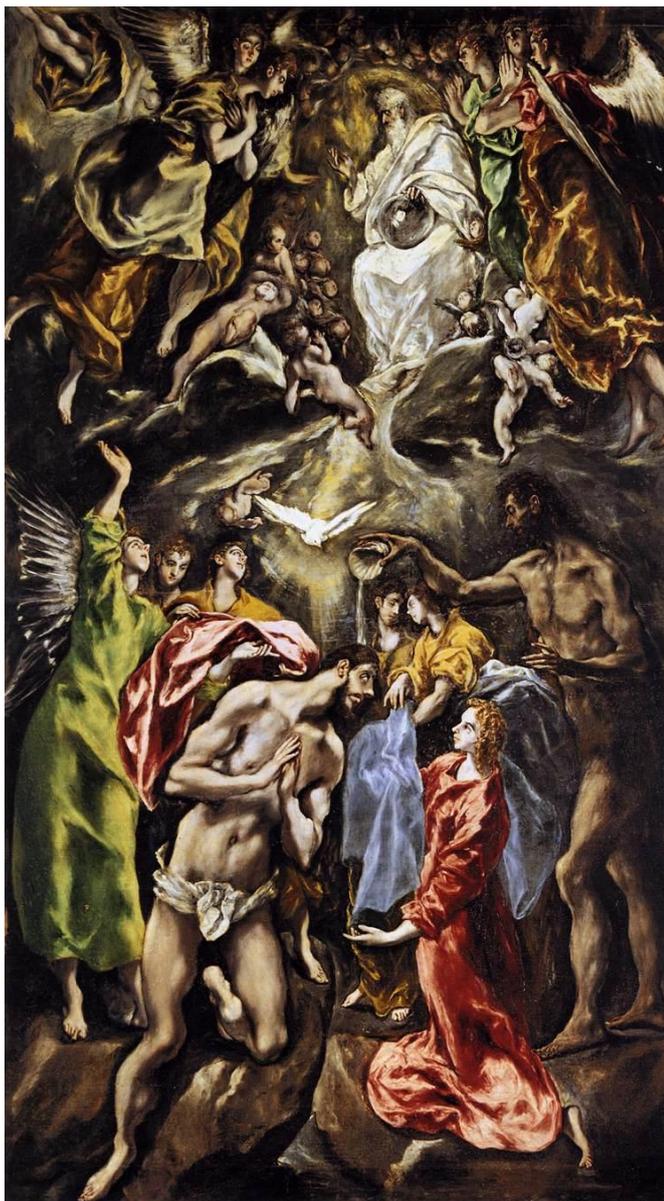


Figura 44: EL GRECO, *O Batismo de Cristo*, 1609
 Fonte: <www.uff.br/revistaabril/revista-03/002_aderaldo%20ferreira.pdf>

El Greco (1541-1614), artista maneirista⁹, por exemplo, expõe sua subjetividade em época de

⁹ Sobre Maneirismo, González assim explica: “[...] Hauser analisa a arte do Maneirismo, que vê não tanto como um produto da alienação, mas como a expressão da angústia perante a alienação; a obra de arte é, segundo esse crítico, a tentativa de escapar da alienação e, por isso mesmo, não é arte alienada.

Dessa maneira, as personagens do Maneirismo são seres que se perguntam quem são porque sofrem uma forte crise de identidade e não sabem o que é autêntico e o que é aparência em si mesmos. A expressão desse conflito é o desengano que domina em todos eles.

[...] A descrição psicológica dos caracteres passa, então, a ser feita por um método moderno, que é uma criação do Maneirismo: não se parte da unidade lógica da personalidade, porém da discrepância de suas manifestações, acentuando-se as irracionalidades e as contradições de um caráter, que tornam impossível a univocidade. Os caracteres maneiristas são modernos, especialmente nesse sentido; são complexos na sua tentativa de evitar que o mundo exterior se imponha; suas contradições residem no fato de retrair seu amor do mundo e dos homens, ao mesmo tempo em que precisam destes como interlocutores, público ou vítimas.” (GONZALEZ, Mario M. Arnold Hauser e a literatura espanhola. *Pandaemonium ger. (Online)* [online]. 2010, n.16, pp. 122-137. ISSN 1982-8837. <http://dx.doi.org/10.1590/S1982-88372010000200006>. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372010000200006&script=sci_arttext. Acesso em 23 fev/2013)

Contrarreforma espanhola, atribuindo às histórias bíblicas significado e caráter particular que em muito se distancia da criação imediatamente anterior e mesmo contemporânea a ele. O autor apresenta um trabalho avesso às formas e cores naturais, apresentando extrema dramaticidade e uma luz que foge das elaborações de seu tempo, trabalhando escorço, dinamismo e composição de maneira bastante simbólica e que leva o espectador a uma interpretação peculiar, como na obra *O Batismo de Cristo* (Figura 44). Nos padrões atuais, verifica-se a coerção ao mundo da produção e das generalizações que o indivíduo sofre diariamente nos processos de adaptação social. A experiência artística, enfim, pode provocar a desconstrução da subjetividade modular que se conforma aos parâmetros exigidos pelo mundo atual.

Interessa, então, uma criação poética que atenda às exigências da contemporaneidade, que se imponha como oposição aos sistemas generalizantes e que se estabeleça como vínculo sensível entre criador e receptor. Uma possibilidade estética e mental que proporcione a abordagem dos entremeios das relações que compõem o sistema da arte e que permaneça na sua proposição de mobilizar sentidos, sensibilidades, memórias, cognições e contextos.

O objeto artístico conceitualista, mais do que qualquer outro dependerá do espaço de contexto, pois é a partir dele que a obra pode ser lida, uma vez que não se referencia nem em uma ilustração (como a arte figurativa) nem na motivação essencialmente estética (como a arte das vanguardas modernas). Devido a isso e por ser frequentemente de caráter efêmero, o objeto conceitual não se sujeita ao arquivamento. O registro de uma ação da *Body art*, por exemplo, não é uma obra: “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.” (DERRIDA, 2001, p. 22). O arquivamento equivaleria para a obra conceitual à retirada de seu contexto original e, portanto, representaria sua ineficiência, sua morte.

O objeto conceitual apesar de sempre relacionado ao seu contexto de criação, assim como ao contexto do espectador, pode também ser posto em relação com os objetos de arte de outras épocas. Assim, ele pode ser entendido em sua proposição inicial de considerar obsoletas as formas anteriores de representação e sensibilização. A obra, portanto, poderá estar sempre aberta a novas conexões e conjunturas que lhe atribuirão novas significações.

A obra aberta se funda precisamente na dialética concreta do mundo real e no caráter aberto da expressão estética que decorre da necessidade que tem o artista de apreender o particular, que é determinado e contraditório. Parece-nos evidente que, quanto mais mediações descobro no fato (num singular), quanto mais o supero, mais o enriqueço,

mais forço as estruturas a se abrirem e se transformarem, e ao mesmo tempo mais determino essas estruturas e mais as aproximo da complexíssima dialética do mundo real. (GULLAR, 2002, s/p)

Contudo Gullar evidencia e reforça, ainda, a necessidade de questionamento constante da linguagem e do objeto artístico a fim de que estes não se institucionalizem e não reflitam mais o pensamento em ação. Esse questionamento deve ser feito mesmo sob o risco de transformar a experiência artística na banalização estética ou até mesmo conceitual. Sobre a ação da contracultura muito dessa banalização foi praticada. Resta a reflexão sobre a condução da produção artística em decorrência da valorização da novidade, do efêmero, da obsolescência, bem como do papel das instituições que hoje custeiam a produção atual. Que desdobramentos se pode esperar do objeto por muitas vezes processual, fluido, etéreo?

Concluimos que muito há para se refletir sobre o objeto artístico conceitual e sua implicação na forma atual de entender a arte. Porém é inegável que no conceitualismo o objeto artístico encontrou um modo especial e ativo de relacionar-se com o público. Por meio do conceitualismo, a arte concretiza de forma efetiva o seu caráter virtual, seus desdobramentos de significâncias, suas potências de dobras e redobras que se desligam da obra da permanência, do instituído na linguagem visual (concebida a partir de princípios acordados e valorados em tempos históricos específicos).

Nos entremeios de leitura, o espectador cola sua própria sensibilidade para o mundo, naquilo que se obra à sua frente. A abertura de um significa a abertura do outro (obra/espectador). A fruição se estabelece no entre da ação da obra e da ação do espectador. O objeto, o gesto, a experimentação, o processo, por muitas vezes, simples da arte conceitualista supera sua proposição inicial engendrando novos e diversos significados. A fluidez da presença encarnar-se-á na memória que se desdobrará na composição do múltiplo, do virtual, do que há de vir.

5. SOBRE A TECNOLOGIA E A ARTE

A obra no ciberespaço atinge uma certa forma de universalidade por presença ubiqüitária na rede, por conexão com outras obras e copresença, por abertura material, e não mais necessariamente pela significação válida ou conservada em todas as partes.

Pierre Lévy

A realidade atual se conforma numa espécie de composição entre o fazer humano e o tecnológico – uma realidade *cíbrida*. Nessa realidade, nem aqueles que se dizem alienados das dinâmicas e procedimentos da tecnologia conseguem fugir de seus efeitos que não sentidos em sua totalidade como quando da obrigação de emprego da tecnologia para realizar ações no mundo que opera no campo virtual (transações bancárias, consultas e pesquisas, cadastramentos etc). Mas podem também implicar de forma mais aguda situações de controle e manipulação de determinadas ‘verdades’ e realidades da mesma forma que lidando com a exclusão do mundo informático e comunicacional, cooperativo e gerenciador de consumo. O que se pode afirmar é que, principalmente na vida das grandes cidades, a tecnologia é o que afeta diretamente o indivíduo em seu poder de interferir no mundo.

Adensando a reflexão sobre a influência das mídias tecnológicas nos processos de ser e estar no mundo, serão consideradas, de início, três questões: a) as novas conformações dos variados tipos de relações (pessoais, de trabalho, de consumo, de inter-relação com o conhecimento e com o mundo); b) a transformação da instância perceptiva humana; e c) a realização do fenômeno artístico a partir das proposições artísticas contemporâneas que envolvem a tecnologia, passando a constituir-se como a *apresentação* de um *ideísmo*.

De certa maneira o mundo atual constitui uma realidade na qual coexistem os indivíduos gerados e criados na concretude das relações e aqueles nos quais a virtualidade já se tornou

uma consistência. A afetividade dos vínculos, a firmeza das palavras, a determinação de territórios, as culturas específicas e características de cada local, a tradição das brincadeiras de roda, a inexistência da necessidade do brinquedo comprado, o médico de família, o compromisso com a existência, entre outras, são lembranças de uma maneira de viver que, no momento, abrem espaço para outros modos de existência. Neles as sensações de contentamento são moldadas pelo consumo e/ou pela extrema individualização do conceito de felicidade e satisfação.

Pelas redes de informação se estimulou o consumo e se conformou o padrão de desejos de sucesso e convivência. Esses padrões passaram a nortear a construção de vínculos sociais. Por exemplo, nos adolescentes, o surgimento de tribos agrupa interesses comuns. Desses grupos também se depreendem os comportamentos a serem repetidos e o que é necessário consumir para estar dentro daquilo que se pretende. As relações se estabelecem, por vezes, temporariamente, até surgir um novo comportamento a ser desenvolvido pelo grupo.

Esses novos tipos de referências de atuação social e de comprometimento com o grupo – que se evidencia temporário – podem ser estendidos ao campo das relações virtuais nos quais as próprias identidades são descartáveis.

Nas relações virtuais, iniciadas ou continuadas na rede, a conexão tem o tempo do interesse, o posicionamento sobre determinado assunto se constrói sobre a fluidez do período das ocorrências e o trato interpessoal sugere uma individualidade calcada no direito de ser e estar de modo próprio que pouco se aproxima do ser e estar com/para o outro. Difícil é a tarefa de inserir-se no lugar ou disponível para o bem-estar do outro.

O que por muito tempo nortearia as relações do ser com o mundo e com os outros seres – a identidade – se apresenta em forma fluida, descontinuada, não há um centro determinante e característico, mas a possibilidade de assumir as várias peculiaridades necessárias a cada momento e cada realidade.

A identificação do ser se conforma em mais do que existir, mais que consistir: Ser significa estar em relação. O Outro me convoca a ser. Mas a virtualidade apresenta um Outro que se constitui no tempo da conexão alimentado por um sistema elétrico. Sua ação é expandida e pode gerar ações e reações no mundo concreto, mas a possibilidade de fluidez, plasticidade e descontinuidade também provocam efeitos.

Empregar um avatar, como um replicante do indivíduo, ou de qualquer outra forma virtual de consistir em possíveis outros, pode corresponder à formação de um hábito de não se responsabilizar por como atua e pelo que causa. As personas criadas nas redes sociais e de comunicação, no endereço eletrônico, na autoria de um blog e até mesmo de um artigo científico em um site livre. A premissa aberta pelo anonimato é de que muitos duplos de diferentes personas sejam produzidos.

[...] a cultura da simulação pode ajudar-nos a alcançar uma visão de identidade múltipla mas integrada, cuja flexibilidade, elasticidade e capacidade de alegrar-se advêm do fato de ter acesso à muitas personalidades que nos constituem. Todavia, se entretanto nos estivermos divorciado da realidade, ficaremos claramente a perder. (TURKLE, 1997, p. 401)

Assim, a potencialidade de desdobramentos do indivíduo a fim de que se alcance uma multiplicidade dentro de sua própria subjetividade pode ser vista como algo favorável na atual cultura digital. Ao pensar essa possibilidade, remete-se às ocorrências semelhantes mesmo em épocas anteriores ao mundo tecnológico informacional, como o caso de poetas que possuíam vários heterônimos. Fernando Pessoa, por exemplo, atribuía a cada desdobramento de si uma biografia e um estilo de escrita próprios.

Porém, ao se tratar da liquidez nas relações e da facilidade de se esquivar e de se eximir de responsabilidades, muito pouco se pode conferir como positivo. Talvez dentre esses poucos estejam o ativismo hacker que empreende ações, dentre outras, de resistência ao poder de instituições financeiras de grande porte, responsáveis pelas hegemonias no controle de informações e consumo. No entanto o que se pode observar é que a irresponsabilidade derivada da perfeita camuflagem implicada nas relações digitais fornece mais razões para uma conjuntura social alienada e individualizada e, nessa óptica, cada vez mais débil e frágil de organização que possa apontar para a criação de uma situação mais confortável e satisfatória ao desenvolvimento do ser.

Da mesma forma que as tecnologias são geradas a partir de fundamentos epistemológicos, nutridos por valores e escolhas sociais, os procedimentos sociais e individuais, bem como a escala de importâncias, também passam a ser provocados a partir do uso e das conformações da tecnologia. Em se tratando da tecnologia de informação e comunicação os efeitos são percebidos em um breve espaço de tempo. As ações no mundo concreto passam a ser engendradas em conformidade às relações estabelecidas no mundo virtual.

No mundo virtual, as mudanças ocorrem em um ritmo de tal forma acelerado que por vezes a percepção humana custa a acompanhar. Mas as habilidades para a adaptação a essas mudanças estão sendo desenvolvidas rapidamente.

Mudanças visíveis são numerosas e compactas, cada vez mais percebidas e sentidas como traços permanentes da condição humana, como eventos comuns e não extraordinários, norma e não anormalidade, regra em vez de exceção – enquanto a descontinuidade da experiência é quase universal e afeta igualmente todas as faixas etárias. (BAUMAN, 2009, p.84-85)

Não é necessário ressaltar que as dinâmicas de relações entre sujeitos e entre sujeito e realidade não se moldaram somente pelas ações desenvolvidas a partir do uso da tecnologia e da rede mundial de computadores. O que se afirma é que a aceleração de tais mudanças e disseminação de certas formas de comportamento e vinculação foram incrementadas por esse meio.

Alguns dos comportamentos antigos de atuação social e política, como a criação de padrões de normalidade e aceitação, também se amplificam. No sistema político e econômico atual a estratificação das sociedades e das culturas sofre igualmente o processo, por vezes antitéticos, de acolhimento e repulsão de todo tipo de diversidades, bem como de permanência das exclusões historicamente realizadas.

A sociedade, conforme a conhecemos na contemporaneidade, é povoada de exclusões, mas se conforma de modo mais inclusivo se a comparamos pelo viés do acesso à informação de sociedades passadas. Considera-se, pois, que a vertente das relações se conformarão de maneira diferenciada. Não se pode reconhecer uma centralização e totalidade na gestão e distribuição do saber, e mesmo uma única realidade política, social e econômica construída e gerenciada por uma instituição de domínio.

No passado, a ausência do desenvolvimento e democratização dos processos de conhecimento, bem como da ação efetiva e contínua de indivíduos de diversos níveis sociais – tanto na reivindicação de direitos como nos modos próprios de gerenciar a atuação no mundo – impossibilitava uma acessibilidade ao conhecimento gerado, à criticidade na apreensão das informações, privando grande parte da sociedade de algum planejamento ou embrionamento de reação. Na época atual, ainda que considerando os agenciamentos dos desejos e costumes exercidos pelos diversos órgãos de poder e aculturação e a carência de significação que os saberes atuais provocam em muitos, é inegável que determinadas dinâmicas de

comunicabilidade e pesquisa provocam mudanças de ação, tornando-as mais próximas da autonomia e da singularidade.

Na rede, os domínios são muitos. Territórios de saber e de informação cotidiana, seja do domínio público ou do privado tornado público, que se caracterizam como híbridos e porosos são criados e mesclam-se, aglomeram-se, inter cruzam-se – e uma infinidade de outras ações – atendendo a interesses e discursos próprios. Ao status de cidadão se justapõem o de usuário que, além de ampliar a ação do indivíduo virtualmente, possibilitou a reflexão e a construção de parâmetros outros para sua interlocução e interrelação com o mundo.

Articulando o desejo do indivíduo em ser singular, mas ao mesmo tempo de pertença a um grupo, da identificação de pares e da comunhão de valores e pensamentos, a rede permitiu a realização da dialética indivíduo/grupo, pois, enquanto o indivíduo projeta-se como quer no ciberespaço, quase de imediato encontra-se com outros tantos que oportunizam conexões e interlocuções.

A ágora grega, espaço destinado ao discurso, onde o cidadão poderia ser ouvido, foi substituída no mundo tecnológico, inicialmente, por um veículo de comunicação unívoco – televisão – em que o sujeito sentia-se representado apenas pelo viés dos personagens e tipos criados.

O que se apresenta divulgado na superfície luminosa do televisor é mais uma grande massa unívoca de informação, presente na hiper-realidade dos telejornais ou na dramatização das telenovelas, do que a interpretação subjetiva de cada emissora. A esta propriedade, soma-se também a submissão do discurso aos padrões de maioria historicamente estabelecidos. (TERRAZA, 2003, p.22)

Na atualidade, a rede mundial de computadores realiza a função da ágora e expande as vozes que podem ser ouvidas ou ignoradas. A exclusão se dá pelos domínios, pelos territórios fluidos e em constante modificação, diretamente pelos sujeitos conectados na rede.

Ao lançar um discurso, uma ideia, um personagem na rede, o número de acessos será a quantidade de interlocutores, que podem ser apenas visitantes curiosos ou determinados buscadores de informação, de entretenimento, de conhecimento e de relacionamento, entre outros. Aí se dá a seleção. Os critérios são pessoais, marcados por tendências sociais ou interesses de grupo. O poder de polícia, que retira do ar ocorrências consideradas inconvenientes, só irá se concretizar, sempre, após milhares de acessos. A informação, então, já se disseminou, e as consequências podem ser imprevisíveis.

Portanto, dá-se ao indivíduo o critério e o poder de escolha e discriminação. Evidente que todas as pessoas são, de início, capazes de julgar e interpretar informações, mas somente aquelas que se disponibilizam a isso é que exercem plenamente a crítica e a autonomia de seleção e discernimento. Nesse processo, não se exclui de todo os que não internalizam e se habitam à prática da crítica ou, ainda, aqueles que estão em formação de criticidade. Para estes, em muitos casos, grupos e modismos nortearão suas escolhas.

De toda forma, alguma seleção será feita. Gerenciado por seres críticos ou não, o acesso ao mundo digital interativo exclui ou deixa de lado uma série de possibilidades de discurso. Mas trata-se de uma exclusão posterior, pois a primeira é a exclusão daquele que não está conectado.

Essas questões fazem pensar sobre uma cultura da conexão, que interferirá direta ou indiretamente sobre a cultura das sociedades.

5.1. CULTURA EM REDE

Pode-se conceituar cultura como os construtos nascidos da relação entre homem e natureza na sua constituição de mundo e sobrevivência, na hipótese de considerarmos o termo de uma forma bem ampla.

A cultura atual é marcada pela coexistência dos seres numa distância espacial aproximada pela conexão virtual. Instância que parece indispensável a uma conexão em rede para que as tarefas usuais sejam executadas.

É a partir das atuais maneiras de perceber e relacionar-se que se produz a recente e híbrida reformulação da cultura. “Culturas são formadas por processos de comunicação. [...] O que caracteriza o novo sistema de comunicação, baseado na integração da rede digitalizada de múltiplos modos de comunicação, é sua capacidade de inclusão e abrangência de todas as expressões culturais.” (CASTELLS, 1999, p. 394-396)

As relações estabelecidas na sociedade atual se realizam a partir da potência de inclusão e desdobramentos. A descontinuidade e autonomia entre culturas de sociedades diferentes, que

podia ser observada em outras épocas, cedem lugar a uma grande trama urdida a partir de um sem número de expressões e ações culturais. Tais expressões/ações dispersam-se continuamente pelo ambiente comunicacional/informacional absorvendo reações e possibilitando a geração de novos procedimentos cuja dinâmica, por sua vez, estabelece-se em variadas ocorrências, seja no sentido de utilizar saberes e técnicas a fim de adaptar-se e fazer parte de um micro ou megassistema, seja na apropriação e contínuo rompimento com os fazeres estabelecidos, apresentando outras diversas possibilidades em que pode acontecer prevalência de valores hegemônicos, mas o que se torna frequente é a diversificação e a versatilidade de elementos num sistema de modularidade.

A possibilidade de conexão entre as diversas ocorrências sociais, os meios de controle, as diversidades culturais, as atuais metanarrativas e as tecnologias de comunicação e imagem. A criação de um enorme mosaico de eventos, costumes e comportamentos, em uma bricolagem de sentidos e significados, possível de ser modulado e remodelado, gerando novas interpretações e novas compreensões. (TERRAZA, 2003, p.74)

Sobre esse novo parâmetro de comunicação cabe a reflexão, inicialmente, sobre a diluição das relações espaço/tempo. Na cultura pré-moderna esses elementos são indissociáveis e se constituem referências à ação e ao pensamento. Período em que a ação/relação/interação social só se dá pela presença concreta e mesmo física. Assim, tempo e espaço compõem um único parâmetro no qual se desenvolvem os processos do campo social e, por conseguinte o engendramento cultural.

Na contemporaneidade, espaço e tempo estão dissociados, pois na maioria das vezes as relações que determinam e conformam o espaço da cultura são estabelecidas sem a condição da presença.

O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros “ausentes”, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. [...] os locais são completamente penetrados em moldados em termo de influências sociais bem distantes dele. [...] a forma visível do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza. (GIDDENS, 1991, p. 27, grifo do autor)

Os valores e saberes determinados a partir de uma relação com um território específico, as crenças geradas a partir de uma tradição distinta agora sofrem adaptações e se moldam em outros contextos desconectados dos originais. Cujas dinâmicas parecem gerar não o entendimento e a ação voltada ao multiculturalismo, mas uma série de improbidades e monstruosidades que servem aos sistemas de consumo e dominação mais que à singularização e à particularização dos eventos e comportamentos.

Falta a essas dinâmicas o lastro da pertença, da construção original, no sentido de alicerçado em coletivos de tradição e concretude. Sobram-lhes adeptos, e mais que isso, novas modelagens e desdobramentos. Exemplo disso são as vivências do mundo oriental em torno do conceito *zen* e que são traduzidas como pequenas práticas cotidianas e operacionalizações de atitudes e moldes a serem utilizados em ocasiões determinadas.

Tomemos um exemplo: existe na rede um sem número de informações sobre o princípio *zen*. Um as traduzem como objetos a serem consumidos, outras como práticas orientadas por entidades e sábios, outras, ainda, como pequenas orientações em torno de como agir em situações próprias, quase sempre em situações em que o conflito e o embate é iminente, sendo utilizadas a fim de não provocar desgastes.

A diversidade de conceitos encontrados na rede geram ações e conduções que se integram de maneira sutil na vida cotidiana. Somando-se e reagindo a outros tantos inseridos nas práticas diárias. Vão tornando-se, paulatinamente, fluidos espécimes de identidades coletivas que já não se mantêm por tempo suficiente para serem julgadas em seus valores e sobre a interferência que causam entre as gerações.

O que se conclui é que o conteúdo de ações e comportamentos importa menos para o mapeamento de uma cultura atual que a própria maneira como essas dinâmicas se realizam e influenciam em outras atividades e nas diferentes maneiras de se relacionar com as realidades.

Refletindo sobre as ações do ser no mundo e amparado na leitura de Heidegger, Sloterdijk (2000) compara os indivíduos a pastores que cuidam de seu rebanho em uma clareira. A clareira é a fronteira entre o construto humano e a natureza. Aquilo que ele pastoreia é, na verdade, a própria humanidade. O ser se torna pastor e é pastoreado na clareira: a sociedade.

Aplicando esses conceitos às realidades hoje vividas, tem-se a noção de que a rede de computadores se estabelece como uma clareira na qual o pastoreamento é efetuado a distância, mas em nada perde para o poder agenciador de certos órgãos de controle em termos de agenciamento de desejos e padrões criados, inclusive para o consumo e o estreitamento da ação no âmbito político-social.

Da mesma maneira, a clareira proporciona aos indivíduos sujeitos de sua ação a possibilidade de ampliação de seus gestos e de sua criticidade, tecendo com/na rede percursos e propostas

singulares, não somente no sentido de particulares, individuais, mas de caráter próprio, mesmo que coletivo.

A preocupação seria em torno de quanto essas singularidades atingirão as realidades de tal forma que possam se tornar caminhos de transformação e humanização da instância macro. Pequenas revoltas e denúncias de instabilidades e fragilidades na fluidez de tempos e ocorrências previstas na rede não chegam a tornar-se, em sua maioria, consistentes a fim de provocar novas realidades. “Numa multiplicidade de descontinuidades dispersas e aparentemente desconexas, são poucas e espaçadas as mudanças capazes de adquirir visibilidade e o poder formativo de uma 'sublevação'.” (BAUMAN, 2009, p. 85, grifo do autor)

A maior parte das mudanças se realiza nos comportamentos e na forma como as realidades são apropriadas. Ocorrem mudanças tecendo novos moldes e espécies de relações do humano com o meio e com seus pares, de forma que a sua constituição de mundo atenda ao ritmo e ao formato dessas relações. Logo, é possível reconhecer uma cultura de complexidades representadas pela interação por meio/com os recursos digitais.

Os instrumentos e periféricos computacionais e seu uso para navegação pelo ciberespaço, por vezes, constituem-se como metáforas de ações e atenções já desenvolvidas a partir de outras ferramentas. No dizer de Johnson (2001) a metáfora da janela, que se apresenta nos monitores de vídeo dos computadores, e que possibilitem uma pluriatuação não representa nada mais que interações e aplicações de habilidades já exercidas, como a multitarefa. Não há uma mudança de consciência. O que o autor referencia é apenas uma aplicação das competências que já se tinha na navegação pela tela.

O *zoom* parece ser outra metáfora de interesse para refletir sobre os comportamentos que se efetuam a partir da apreensão da realidade por meio da tecnologia de informação, no modo *tele*, ou seja, aquele em que o receptor está distante corporalmente. A seleção que se faz a partir da realidade aumentada descontextualiza o objeto exposto. Da mesma forma, a realidade difundida nos telenoticiários e nos expressos veiculados na rede promove um enquadramento, selecionando ocorrências e formando um discurso subjetivo que, certamente, estará engajado em atender a alguns dos processos sociais predeterminados.

O poder de deixar o que não interessa fora da tela, assim como o que deixa parte da realidade fora do noticiário, será interessante na medida em que construirá uma realidade própria, confirmando e reforçando determinados padrões de seleção e de interpretação. Na construção desse padrão próprio, não se pode desconsiderar aquilo que não se é capaz de perceber, seja por incongruência com interesses predeterminados, seja por falta de subsunsores, isto é, de uma estrutura cognitiva e informativa preexistente que se constitui como âncora ou esteio às novas proposições de análise e apreensão.

Ao se debruçar sobre determinada realidade ou ocorrência, o indivíduo deixa longe de sua percepção consciente muita coisa: o que desconhece, o que não chama atenção, o que não está preparado para notar. Essa espécie de seleção, no entanto, possibilita a invenção de discursos próprios, recompostos e realinhados a outros tantos e desmanchados em suas propriedades, tornando-os híbridos e descontínuos, propondo inclusive desdobramentos e redobramentos, assim como ressonâncias de sentidos e novas criações.

Baudrillard (1991) conceitua este efeito *zoom* como a criação de uma hiper-realidade, desvinculando fatos de seus contextos, recortando as ocorrências, reintegrando-as e recontextualizando-as. Assim, essa atuação dos indivíduos na rede provoca o engendramento de vários hiper-reais numa continuidade inventiva infinita e imensurável.

Ainda sobre a formação da cultura e das relações que se estabelecem atualmente, cabe analisar os processos e as metáforas advindas do conceito de arquivamento – representação da memória. Esse conceito pode ser considerado ao revelar novas formas de se gerenciar percepções, conhecimentos e saberes. Assim como a memória pode ser acessada a partir de determinados dados e sensações pessoais que referenciam determinados conteúdos, nos computadores a nomeação de arquivos pode remeter a experiências e lugares.

A inter-relação entre os arquivos e tipos de arquivos dos computadores pessoais encontra referência na criação de sincronismos e anacronismos entre os vestígios do que se reteve, bem como no espelhamento desses processos quando do engendramento de reflexões e conceitos. Assim, os procedimentos apresentados por essa tecnologia assemelham-se aquilo que é, de fato, efetuado na concretude do corpo/mente. Também é pertinente afirmar que a forma como se lida com os arquivos digitais pode moldar maneiras de lembranças e novas edificações das ideias e dos sentidos efetuadas pelos indivíduos.

As antigas técnicas de memorização são substituídas pelo movimento de surfar ou flunar sobre determinadas informações que se recortam e redobram em outras. A construção do sentido é feita a partir de pequenas âncoras de significados. Por elas, apenas o que se mantém de interesse ganha a intenção de permanência. Outras que não se encaixam nessa categoria, ou são descartados peremptoriamente, ou são jogadas no fundo do acervo e podem, um dia, ser retomadas.

Nessas dinâmicas de apropriação de determinados sistemas de operar dos computadores, como o *zoom* e o arquivamento, criam-se paradoxos interessantes como a extrema individualização dos processos de experiência e comportamento em relação às compatibilidades criadas entre documentos, linguagens e procedimentos.

Contradizendo esta individualização, Lévy (1999) expõe que o ciberespaço continuará "progredindo rumo à interação, à interconexão, ao estabelecimento de sistemas cada vez mais interdependentes, universais e transparentes". A transparência, segundo o autor, ocorre no ciberespaço pelo acesso peculiar às informações bem como pela perda da hierarquia entre ocorrências, sejam elas pertencentes ao campo do conhecimento ou ao campo da pura informação.

Da mesma maneira que a rede de computadores tende à transparência e à universalidade (por agregar diferentes componentes, procedimentos, conteúdos) as formas associativas de conhecimento e significação, individuais e também na coletividade, iniciam por formatar-se a partir de engendramentos gerados numa característica universal. A conexão entre as diversas experiências e os novos componentes que se apresentam aos sujeitos é tratada de maneira que aquilo que se apresenta como novidade se reagrupe ao que já possuía alguma consistência e memória.

Esses processos não são novos, mas como a rede tornou possível a ampliação da visibilidade e do acesso, alargaram-se os sistemas de reconhecimento, de instrução, de autonomia e de gerenciamento das informações que não mais se apresentam de forma hierárquica e não possuem referência que as valide como verdadeiras ou não.

Os processos de interpretação das realidades são tecidos a partir dessa visibilidade, desta universalidade que conecta códigos e realidades diferentes. Assim, o caráter de transparência efetuado pelos procedimentos digitais no ciberespaço é sintoma e elemento promotor da perda de hierarquia e contínua refiguração de ações. "A cibercultura expressa o surgimento de um

novo universal, diferente das formas culturais que vieram antes dele no sentido de que ele se constrói sobre a indeterminação de um sentido global qualquer.” (LÉVY, 1999, p. 15)

Torna-se imperioso considerar que essa universalização de processos, devido a uma necessidade de conexão diligenciada pelos indivíduos contemporâneos, não conforma somente os fazeres humanos particulares, como também os sociais. Mesmo assim, não existe o risco de formar com isso uma totalidade de discursos. A possibilidade de universalidade com fins conectivos vem pontuada pela diversidade de acontecimentos, o que impossibilita essa totalidade.

A fluidez, a indeterminação, a reinvenção, a reorganização são procedimentos constituintes da forma atual de ser e estar no mundo. As construções de realidade e significância acontecem não só obedecendo a esses princípios, mas em/pelas consistências de sua existência.

A virtualidade possível nos meios digitais estende os processos de diluição e reorganização constante das realidades às ações dos sujeitos, incluído nisso a criação artística.

5.2. ARTE E VIRTUALIDADE: PREDOMÍNIO DA IDEIA

A arte que utiliza interações promovidas e efetuadas a partir dos procedimentos comunicacionais digitais possibilita aquilo que, anteriormente, artistas propunham em diferentes movimentos artísticos, tanto para a prescrição de valores quanto para o questionamento dos mesmos.

Por virtual entende-se a potência existente em alguma coisa. Para muitos a virtualidade é a não realização de algo que se supõe poder ou vir a ser/existir. Mas a virtualidade é uma instância da realidade, uma latência implicada, que pode vir a se atualizar de diferentes maneiras. São as dobras e desdobras de algo. No meio digital, a virtualidade se apresenta em cada ocorrência desligada da concretude espaço-temporal. Assim, uma pessoa ao empreender ações cotidianas como fazer um depósito pela internet, suprime o estar em um espaço específico (banco) no tempo destinado ao atendimento (no Brasil, de 11 h às 16 h nas grandes capitais e grandes cidades). Mas, segundo Cauquelin (2008, p.189), a relação de virtualidade pode ocorrer também nas ficções nocionais, ou seja, naquilo que é real e não percebido pelos

sentidos, mas que sabemos que existe, por exemplo, as explicações da física sobre a descontinuidade da matéria.

A partir dessa consideração, se pode perceber que os processos de virtualização tanto na vida quanto na arte não são exclusivos dos meios digitais. Um exemplo é observar como Gullar já desenhava essa virtualidade em sua teoria do *não-objeto*, uma pura conformação de potências, de possibilidades. O *não-objeto* de Gullar acena para a ação interativa, de dobras e redobras de significados, pois é um objeto que não se fecha a uma atualidade, a um só conceito. Resgata, portanto, as condições de abertura do sujeito para a obra, pois implica a continuidade de experiências.

O não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.[...] Não-objeto não possui opacidade, e daí o seu nome: o não-objeto é transparente à percepção, no sentido de que se franqueia a ela. [...] O não-objeto é uno, íntegro, franco. A relação que mantém com o sujeito dispensa intermediário. Ele possui uma significação também, mas essa significação é imanente à sua própria forma, que é pura significação. (GULLAR, 1959, s/p)

Assim sendo, as experiências do sujeito frente à obra de arte, chamada não-objeto, projeta a relação de síntese e reorganização de experiências sensoriais e mentais. Essas relações compõem a apropriação noética do fenômeno artístico: a intuição e a subjetividade compõem a aproximação do espectador da obra, tornando-o partícipe da criação de sentidos.

O binômio virtualidade e atualização pode ser observado nas obras de Amílcar de Castro (Figura 45). O artista constrói em grandes chapas de ferro – que se oxidam ao tempo – a atualização de uma ideia ao efetuar o corte no suporte, mas confere ao objeto sua virtualização ao realizar a dobra, possibilidade múltipla imposta ao material.



Figura 40: CASTRO, Amílcar. *Sem título*, c. 1984-1985
Fonte: <www.arevalogallery.com/artists/arte-concreto/arte-concreto-invencion/amilcar-de-castro-2>

A troca simbólica efetuada, baseada no fenômeno artístico, dá-se de maneira que um campo determinado amplia-se na experiência daqueles que, no decorrer da história, podem atribuir aos objetos significados particulares. O objeto, portanto, não se constitui numa especificidade, mas numa abertura em que os outros agentes envolvidos atuam opacificando e descortinando fragmentos de sentido. Assim analisada, a obra se apresenta como possibilidade de virtualidade, na qual a fruição efetuada pelo observador/interator constrói possíveis relações e sentidos. O tempo histórico, bem como a sociedade em que estão inseridos, serão também fatores determinantes do teor da interação.

Vasculhemos um pouco mais essas relações de virtualidade no campo da arte. Esse percurso não tem o objetivo de reconhecer qualquer traço de virtualidade em todos o transcorrer das criações artísticas, mas apenas exemplificar, a partir de duas ou três proposições como é possível perceber a aplicação do conceito de virtual, mesmo longe da tecnologia digital.

No Gótico, as obras atendiam a uma visão de mundo na qual homem e Deus possuíam papéis específicos na construção de realidade. As criações artísticas como as catedrais encarnavam o poder divino em oposição à pequenez humana que nem sempre, pela altura e magnificência das construções, conseguia compreendê-la visual e perceptivamente, impossibilitando o conhecimento de todos os seus detalhes. A virtualidade se apresentava na criação de um mundo, em que a presença divina era materializada sensivelmente na ambientação do interior das igrejas. O fiel, corpo matérico, vida cotidiana, adentrava o mundo sagrado, com sensações promovidas pelos vitrais, pela luminosidade, pela sonoridade própria do ambiente.

O objeto artístico não apenas apresenta temas como aparenta em sua substância a técnica e a invenção/conformação das realidades (virtualidades) a partir dessa técnica, conforme ocorrido no Renascimento, por exemplo, em que o retrato de uma mulher – La Gioconda – apresenta virtualmente o princípio defendido por seu autor de uma arte essencialmente racional. As potências que se atualizam na obra reverberam em sentidos até o presente. Uma das leituras da obra, que é das mais conhecidas no mundo, é sobre a descrição de um plano contínuo ao fundo que interpõe água (um rio), terra (e também um caminho sinuoso que trabalha a ideia de contínuo/descontínuo) e, por fim, o céu. O ambiente descrito pode ser atribuído às questões filosóficas sobre as relações de ser/universo/conhecimento que se expandem e desdobram em visões diferentes como a religiosa (poder divino) e a leiga na ciência (domínio da natureza, construção teórica, incremento técnico, entre outros). A virtualidade consiste nas possibilidades de criação de sentido em referência ao ambiente criado.

Muito da arte tradicional e reconhecida como tal propõe uma arte mental em que o conteúdo científico se revelasse na forma artística (razão áurea, perspectiva, volumetria, aparelhos ópticos), não se faz diferente hoje na arte tecnológica. Tanto a ciência revoluciona o modo de agir e interpretar o mundo na Renascença como a tecnologia, como já dito, conforma o pensar e o agir na contemporaneidade.

Também no Neoclássico as obras traziam a questão do virtual na construção de outra realidade, alicerçada em valores clássicos e na racionalidade. Quando o Iluminismo permitiu ao ser a construção de um mundo a partir de valores implicados na valorização do aspecto racionalista, as obras passam a ter caráter prescritivo, descrevendo e padronizando comportamentos e desejos. Assim, a classe burguesa dominante que necessitava disseminar os princípios objetivando gestar e gerir a estrutura política e social fez uso da arte como meio de expressar os novos parâmetros sociais. A desordem inicial da formação democrática na

sociedade francesa (e também da americana) era, nas obras, substituída, virtualmente pelos princípios de equilíbrio e beleza, disseminando de ideias e ações empreendidas no campo político e intelectual.

Nas obras de Gustav Klimt a imbricação de planos, o excesso de detalhes, as formas que se entrelaçam, as grandes extensões de cores, o uso simbólico da cor dourada, as relações com os mitos, a construção *ideísta* e de deslumbre sobre o feminino e sua sensualidade, promovem potências de desdobramentos. Estes ora se atualizam em discursos ilustrativos (como as fases de vida da mulher), ora se desdobram provocando no espectador uma curiosa sinestesia sedutora que o mobilizam à construção de sentido, considerando memórias particulares sobre as experiências que envolvem o feminino no que a sociedade já prescreveu, mas também sobre as atuais questões e as ações sobre esse tema.



Figura 46: KLIMT, Gustav. *Danae*, 1907.
Fonte: <www.paintinghere.org/painting/danae-5260.html>

No caso específico da obra *Danae* (Figura 46), a composição sugere um estado de êxtase promovido pelo elemento dourado. Simbolicamente, na tradição, o dourado por muitas vezes foi utilizado para conotar o divino, o sobrenatural. O traço, portanto, desta transcendência é virtual, concretizado pelo conhecimento do mito. Na obra de Klimt, ele é atualizado num estado de prazer e entorpecimento da jovem encarnados na posição tomada pelo corpo, cujo semblante, porém, transparece certa tranquilidade e aquiescência.

A virtualidade consiste, portanto, na evocação de sentido a partir das sensações promovidas pela ilustração e se atualiza na construção do espectador sobre o que o artista propõe ou sugere na maneira como engendra a obra.

Em dobras e continuidades pode-se pensar também na ressignificação de temas e criação de novas virtualidades, assim como se pode ver na obra de Thiago Rocha Pitta que possui a mesma referência que a obra de Klimt acima, porém impõe novas vertentes de sentido a partir do procedimento e da técnica utilizada, bem como da apresentação das obras.

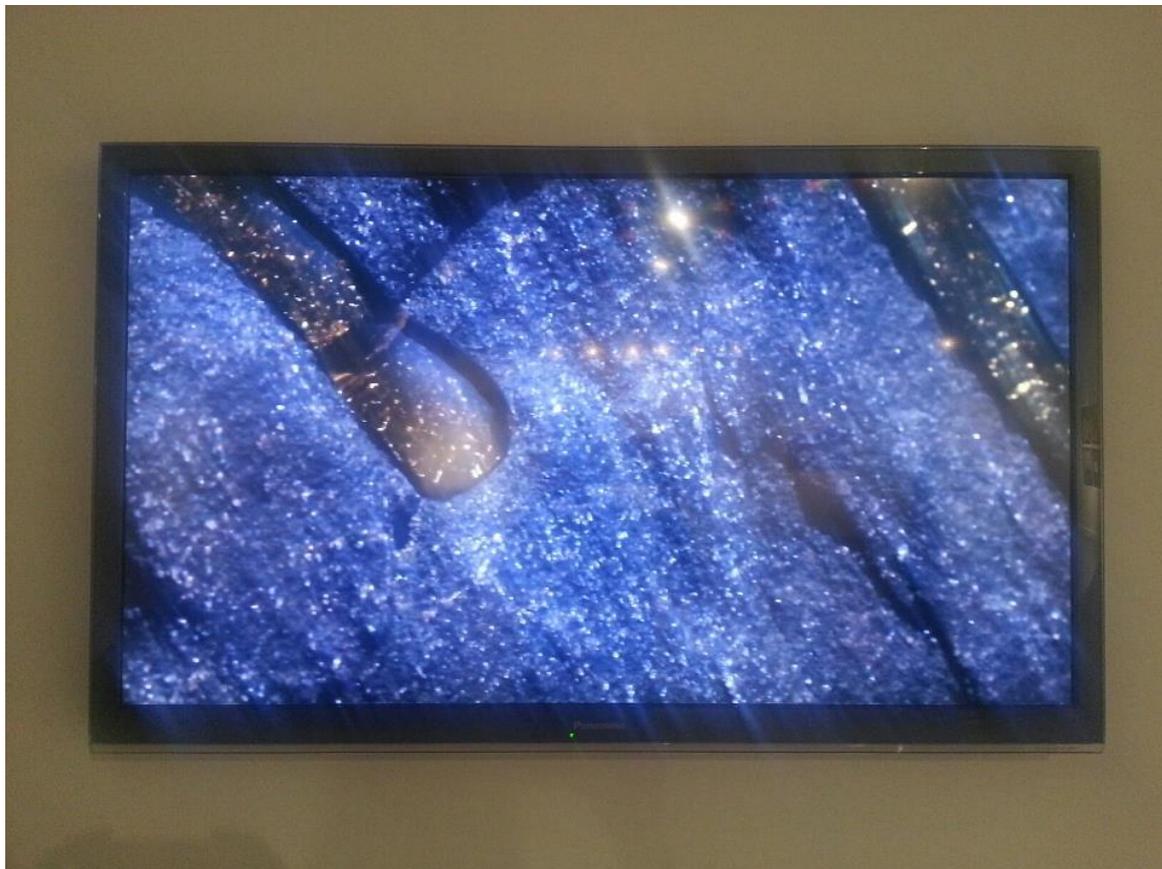


Figura 47: PITTA, Thiago Rocha. *Danae ou Nostalgia da Pangeia*, 2011.
Fonte: Fotografia de acervo pessoal/2012

No MAM do Rio de Janeiro, em 2012, como vencedora do Prêmio Pipa, a obra foi apresentada em um televisor de 42 polegadas (Figura 47).

Já na 30ª Bienal de São Paulo, ainda em 2012, a obra ganhou uma exposição ampla na qual a sala escurecida tornou o ambiente praticamente imersivo (Figura 48). A obra de Pitta é um videoarte em que um líquido viscoso e dourado, parecendo mel, escorre por pedras que possuem um brilho reluzente derivado da exposição ao sol. Acompanha-se a continuidade do líquido que percorre a superfície, não se deixando deter por nenhum obstáculo. O título da obra sugere a transmutação do apaixonado Zeus para chegar a Dânae, aprisionada pelo pai, justamente para que ela não tivesse contato com o pai dos deuses. A chuva dourada fecunda a bela jovem e ela gera Perseu. A videoarte descreve a transmutação e embriaga os sentidos com a cor dourada do líquido que escorre.



Figura 48: PITTA, Thiago Rocha. *Danae ou Nostalgia da Pangeia*, 2011.
Fonte: <www.domusweb.it/en/art/the-imminence-of-poetics/>

Nas duas proposições a virtualidade se apresenta no limite entre o ficcional e o percebido. Na obra de 2011, porém, a sensação promove maior apreensão de sentido quando o espectador toma conhecimento da origem e da conotação do líquido que reluz.

Um terceiro tratamento foi dado à obra por ocasião da exposição coletiva Opinião Latina, realizada de 30 de janeiro a 30 de março de 2013, na Galeria Francesca Minini, em Milão, na Itália. A obra de Pitta é apresentada congelada em fotografias. O título dado a essa outra apresentação – *Sem título: de "Danae no jardim de Gorgona ou Nostalgia da Pangea"* (Figura 49) – parece exigir novo posicionamento reflexivo frente à obra, relacionando-as as demais apresentações.

As diferentes possibilidades de tratamento do tema fazem refletir sobre a fruição da obra por vertentes distintas a partir da técnica empregada pelos artistas.



Figura 49: PITTA, Thiago Rocha. *Sem título: de "Danae no jardim de Gorgona ou Nostalgia da Pangea"*, 2013.
Fonte: gabrieldelamora.files.wordpress.com/2013/02/opinione-latina-9-webd1.jpg

Pela técnica informacional e comunicativa por meio digital, expandida em rede, o conceito de virtualidade apresenta, segundo Cauquelin (2008) não somente as questões advindas da

apreciação das proposições artísticas, mas também do próprio meio veiculador. Os procedimentos e os esquemas que geram as proposições existem em potência até que o contato do visitante as atualiza. E mesmo ao realizar a obra, esses procedimentos continuam sem serem desvendados pelo interator. Nesse sentido, a obra permanece preche de virtualidade, pois não há por parte do visitante o conhecimento dos recursos utilizados: o visível está preche do invisível.

A virtualidade dos recursos digitais faz das proposições contemporâneas, também de certa forma, herdeiras dos não-objetos, sintetizando o mundo sensível (corporeidade) e o mundo mental (sugestão, imaginação, idealização, apreensão) numa atualidade que se multiplica em outras experiências e sentidos. "O múltiplo não é só o que se divide em muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras." (DELEUZE, 1991).

6. SOBRE A ESTÉTICA

Desmaterializando a obra de arte no fim do milênio/ faço um quadro de moléculas de hidrogênio/ fios de pentelho de um velho armênio/ cuspe de mosca pão dormido asa de barata torta/ meu conceito parece a primeira vista/ um barroco figurativo neoexpressionista.

Zeca Baleiro, *Bienal*, 1996.

Segundo o viés dado por Cauquelin (2205) Kant, Hegel e Adorno construíram decisivas considerações sobre a questão estética e, por conseguinte, sobre a arte. Muito dessas considerações não reverberam nas intencionalidades presentes na arte contemporânea. Existem, porém, consonâncias interessantes que se alinhavam, inclusive com o pensamento de Kosuth nas questões conceitualistas da arte.

Para a autora, em Kant existe a procura de uma universalidade que ateste o caráter e a consistência do objeto artístico e que implique uma apreciação artística não subordinada aos humores e aos gostos individualizados. O que conduz à reflexão de que se está diante de um objeto artístico? Essa reflexão se constituirá no entre “uma ordem de razão dos fenômenos” e dos “imperativos categóricos de ordem moral” (CAUQUELIN, 2005, p. 72) e se desdobra em quatro postulados que abordam: 1) a apreciação de um objeto que não se faz prioritariamente necessário à existência prática do indivíduo; 2) a relação com um objeto que se institui em jogo a partir da imaginação e do entendimento, instâncias comuns a todos os indivíduos; 3) a carência interior e inerente ao indivíduo da apreciação estética; e 4) que essa carência seja livre na medida em que não pode ser agenciada por fatores e sujeições externas. Portanto, Kant sinaliza em que medida um objeto será considerado do campo da arte: quando satisfizer os postulados, de forma que o juízo derivado do encontro entre objeto e espectador promova uma experiência que não se situe nem no campo estrito da razão, nem na prescrição de uma

determinada ordem que atenda os parâmetros específicos de uma época e sociedade. Ou seja, que a obra possa atravessar a sua historicidade e que permaneça como objeto pertencente ao território da arte.

Kosuth propõe uma arte que se assente sobre a própria condição artística, independente de técnicas e ilustrações. Como consequência, a arte fundada na necessidade de representação de um credo ou de uma classe social, como as imagens sacras e retratos de aristocracia, é descartada em sua morfologia e ilustração, restando dela apenas o que a consolide atemporalmente como objeto artístico. Portanto, mesmo essas obras serão analisadas em benefício de uma proposição que se funde na própria consistência e natureza da criação artística e que possa promover essa reflexão ao espectador. Tais obras, porém, tendem a desconcentrar o espectador das requeridas reflexões: há nelas mais coisas a serem apreciadas. No entanto, diante da obra conceitualista, o indivíduo vê brotar a discussão sobre a arte em primeiro plano. Não há na obra chamarizes que o distraiam em abordagem inicial: a arte é uma proposição analítica – está assentada no próprio conceito de ser arte e não na investigação baseada na experiência com a fruição desta ou daquela obra. Necessita, portanto, do jogo que se constitui a partir da imaginação e do entendimento do espectador.

Ainda caminhando nos percursos reflexivos propostos por Cauquelin (2005), em Hegel, a arte tem por finalidade a apresentação da verdade. Se existe uma historicidade na arte – uma história de objetos de manifestação sensível – é devido a essa historicidade retratar a humanidade na busca da verdade. Ressalta-se, portanto, que na concepção da arte a realização de um objeto material que se constitui de técnicas e métodos específicos apresenta, antes de tudo, uma ideia: o próprio conceito de busca de verdade. Para entendimento de suas afirmações o autor expõe a ideia de dois tempos: um estético, que se caracteriza pela consciência do todo em detrimento da imediata percepção das partes, e um conceitual no qual as partes são percebidas inicialmente em relação à totalidade.

No tempo estético ao se vislumbrar a história não se consegue apreender um instante somente visto ele compor um mar de acontecimentos e fatos em um corpo único, consistente. O conceito de história (e, por conseguinte, de verdade) impregna o olhar, aglutinando cada fato numa totalidade. No tempo conceitual a história é concebida como uma adição de partes e é para cada parte que a atenção se volta.

Em relação a essas considerações a proposição de Kosuth encontra pontos de aproximação quando expressa que o objeto artístico histórico não se constitui em si como arte a não ser no próprio universo artístico. Também ressalta que a importância do objeto está em como e no que ele contribui para o reconhecimento do que seja arte, bem como nas inovações que podem constituir e expandir-se. Portanto, a sequência de proposições artísticas importa menos que o universo e a natureza da arte. O objeto artístico se constitui como expressão em cada época. Não é, porém, sua consistência particular – técnica e morfológica – que o determina como artístico, mas o que contribui para a concepção de arte. “Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte.” (KOSUTH, 2006, p. 218) Se assim não for, o objeto fica restrito a estar em museu como curiosidade histórica. O objeto artístico trata, portanto, de buscar a verdade da arte, mesmo em sua historicidade.

Cauquelin (2005) afirma ainda que para Adorno, a estética – e, portanto, a arte – sustenta-se na prescrição kantiana de independência de um julgamento estético da razão pura e da razão prática. A arte se constitui numa razão crítica que se opõe a todos os sistemas de dominação e que, devido a isso, está sempre inacabada, sempre afirmando sua consistência e seu direito de existência. A arte se institui na negação de teorias prescritivas e condicionais, nesse sentido ela não se realiza de forma a confirmar o que é evidente, pois ali está o discurso de forças dominantes. A arte intervém na realidade e em si mesma a todo o tempo a fim de manter seu caráter crítico:

[...] a soberania da arte, tem mais a ver com um retorno da arte sobre si mesma, com uma crítica ou negação contínua de seus próprios objetivos, de suas próprias realizações, negação da qual a arte vive, e que, por um movimento crítico permanente, retoma para si, para os ‘expor’, os conflitos latentes da sociedade. (CAUQUELIN, 2005, p. 85, grifo do autor)

A imaterialidade do objeto artístico, proposta em Kosuth, contribui infinitamente para as questões de crítica em relação aos sistemas sociais dominantes na economia (consumo), bem como sobre os valores determinados na contemporaneidade em termos de desejos agenciados e padrões estabelecidos. Entretanto, mais do que isso, essa característica aponta para o questionamento, ou seja, o pensamento crítico a propósito da necessidade da existência da arte, de sua legitimidade e soberania. Kosuth afirma que toda a arte é conceitual, em maior ou menor grau, uma vez que mesmo as proposições que se centram na sensibilização e na informação visual tratam de uma investigação sobre o domínio e o caráter da arte.

A estética construída na contemporaneidade é a da modulação, da transformação, do movimento, da multiplicidade, da relação, da pós-produção. Significa dizer que, mesmo uma estética da recepção tal qual se conhece – em que o observador se coloca frente a um objeto que por sua vez possui sua construção de sentido dada pelo autor –, é rearranjada em novas maneiras de se fundar a relação sujeito espectador/objeto artístico.

Dufrenne (1972, p. 81) ao abordar a relação efetuada no momento da fruição estética entre espectador e objeto, discorre sobre a ocorrência momentânea e fugaz de uma certa suspensão do real bem como dos interesse (razão) prático. Isso pode ser exemplificado pela experiência do teatro, na qual o espectador no instante da cena pode ver atores, cenário, palco (reais) atuarem em um jogo cênico que o envolve e chega a comovê-lo, mas é apenas uma ficção. O espectador une essas duas instâncias e realiza o objeto artístico. Assim, o espectador não é simplesmente o observador que aprecia, mas aquele cuja sensibilidade é atingida a fim de que a execução da obra possa acontecer, uma vez que a matéria apresentada descortina outra coisa que não ela mesma: “A percepção estética [...] expande a aparência para tornar idênticos o aparecer e o ser: o ser do objeto estético é aparecer – graças ao espectador” (idem, p. 82).

Ao afetar-se pela realização da fruição, o espectador realiza uma conexão intelectual com ela: “Conhecer (*connaître*), aqui, é verdadeiramente conascer (*co-naître*)” (ibidem, p. 85). Ao decodificar a obra, aprofundando-se em seus métodos, proposições, técnicas e desdobramentos o espectador a descortina, fazendo-a existir. Dufrenne, por esse mecanismo, convoca a teoria de Merleau-Ponty para afirmar que é pelo sensível que o sujeito se conectará ao mundo, e a partir dessa conexão é que o apreende. Assim, da mesma forma acontece com o objeto artístico, que se dá a revelar, conhecer e consistir pela percepção embrenhada no próprio existir. O ser existe e consiste na sua corporeidade e é por meio da sensibilização desta que a conexão intelectual frui. Não há uma sem a outra.

Então, na fruição estética, conforme propagado por Dufrenne, a suspensão do sujeito no objeto – uma combinação que aproxima e funde os dois numa experiência – só é possível uma vez que o espectador ofereça ao objeto toda sua consistência de memória, “toda sua substância”, enfim, para que o objeto nele repercuta.

Para Kosuth, os objetos artísticos são conceitualmente irrelevantes, em sua morfologia. Eles incidem em sua aparência apenas para apresentar a ideia do artista. Por esse viés, o artista apresenta uma série de trabalhos em cópias fotostáticas pra que elas fossem descartadas

depois da exposição e refeitas quando necessário, enfatizando não a materialidade, mas a “Arte como ideia, como ideia”. Ora, ao se retomar o exemplo de Dufrenne sobre a montagem de uma peça, ou ainda na referência a uma música em suas interpretações por diferentes artistas, estas também consistirão em instruções, cuja materialidade é transformada em possibilidades diversas, assentando-se na criação. No entanto a provocação do espectador permanece e a realização da obra fruirá da relação real/irreal que se constitui neste momento.



Figura 50: KOSUTH, Joseph. *Uma cadeira, três cadeiras*, 1965.
 Fonte: <aboutmyfashion.wordpress.com/category/arte/>

No exemplo da obra realizada em 1965, *Uma cadeira, três cadeiras* (Figura 50), em que uma cadeira, uma ampliação fotográfica da cadeira (um pouco menor) e a definição da palavra cadeira, retirada do dicionário, também executada como cópia fotostática, o espectador estará de frente com as coisas percebidas (real) e que se instituem como obra pela intenção do artista em fazer arte (natureza e caráter da arte). A obra de Kosuth apresenta apenas uma ideia sobre cadeira, sobre linguagem, sobre representação. Mas o espectador oferecerá sua substância para que o objeto nele repercuta. Seu passado e sua memória, tanto quanto seu presente, se

integram à proposição do artista para imprimir-lhe sentido. Contudo é relevante lembrar que a intencionalidade do artista está em provocar o espectador sobre as próprias questões da arte, seu sentido, sua legitimidade de existência, sua função, sua natureza.

Ponderando sobre toda subjetividade presente na fruição artística, Tagliaferri (1978, p. 66) convoca o pensamento de Lévi-Strauss para atestar sobre a objetividade do momento estético – encontro entre obra (ou proposição artística) e espectador. “A emoção estética depende dessa união (entre a ordem da estrutura e a ordem do evento) instituída no âmago de uma coisa criada pelo homem e também, virtualmente, pelo espectador, que através da obra de arte descobre suas possibilidades.” (LÉVI-STRAUSS apud TAGLIAFERRI, op. cit)

O momento estético acontece, portanto, na simultaneidade da ocorrência do evento (obra) e da estrutura (ser), considerando o evento como contingência e o ser como necessidade. Assim, a permanência do objeto também não se faz necessária, pois o momento estético ocorre em um encontro, um momento precário e fluido entre essas duas instâncias. Entretanto tal experiência pode fundar-se tanto na morfologia da obra e nas impressões que sua materialidade constrói como também na “significação única que atravessa toda a arte atemporal do mundo. [...]da arte-como-arte e uma convicção da arte-como-arte e um espírito artístico imutável e um ponto de vista abstrato” (REINHARDT, 2006, p. 73). Ou seja, nas relações estéticas constituídas na contemporaneidade é imprescindível que se acredite no objeto proposto como arte, não condicionando o reconhecimento a algum parâmetro que surja da técnica ou materialidade do objeto, mas da abstração, no pensamento que a arte provém da própria arte e não de outra coisa, como da vontade de se fazer crítica das ocorrências sociais, o que à primeira vista parece contradizer o pensamento de Adorno.

A proposição contemporânea se compõe a partir de uma estética caótica (Bourriaud, 2009b, p. 26) de pós-produção, na qual os objetos fazem referência à estrutura política e social atual em torno das questões de consumo. Não apenas de um consumo em torno de produções mercadológicas, mas como referência às relações que se estabelecem: “utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção.” (idem, p. 21) O objeto produzido sofre, no momento de seu consumo, algum procedimento, ou seja, uma prática particular que atualiza seu uso. Esta atualização é semelhante, diz ainda Bourriaud, ao momento de enunciação, quando a língua se atualiza em uma situação de discurso. Assim se pode observar a proposição artística contemporânea na

qual o gesto, o objeto retirado de seu uso e trazido para a esfera da arte corrompe-o, atribuindo-lhe outras relações. “Cada obra [...] é habitável como um apartamento alugado.” (ibidem, p. 21).

Para Bourriaud, a estética contemporânea possui como referência um mercado ou uma feira livre, uma vez que apresentam “uma forma coletiva, a aglomeração caótica, borbulhante e sempre renovada que não depende de uma autoria individual” (2009b, p. 27). Na arte contemporânea, conforme Gullar (2005), não existe um percurso organizado pelo artista com a finalidade de desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal. Por muitas vezes o artista trabalha com elementos muito presentes na cultura de consumo: a novidade como motivação, a obsolescência acelerada, a apropriação como expediente. E também se podem identificar as considerações adornianas de crítica que nasce no entremeio da razão pura e da razão prática: o objeto artístico faz referência ao pragmatismo das práticas atuais de produção, informação e técnica, encarnando, porém, um discurso que se constitui de maneira múltipla – caótica e borbulhante – e que remete às questões humanas sobre seu próprio status e sobre a arte.

A tarefa da arte não é mais propor uma síntese artificial entre elementos heterogêneos, e sim gerar “massas críticas” formais, por meio das quais a estrutura familiar do mercado se transforma num imenso entreposto de linhas de venda, e, na verdade, numa monstruosa cidade de refugio. (Bourriaud, 2009b, p. 28, grifo do autor)

Essa conformação da experiência estética que se empreende para o indivíduo tanto de maneira receptiva (mais afeita à passividade) quanto colaborativa (envolvendo o espectador numa espécie de co-autoria) evidencia alguma referência na característica de modularidade da cultura atual, na qual se desenrola a possibilidade associativa de diferentes ocorrências e eventos – sejam elas de que natureza forem –, dos meios de agenciamentos individuais e sociais, das diversidades de toda espécie, das recentes micro/macrometanarrativas, bem como das tecnologias de produção, mercado, informação, comunicação e imagem. “A sociedade ‘lego’. A alegoria de quebra-cabeça rege nossas vidas, as subsociedades se encaixam de diferentes maneiras na grande cultura.” (DUQUE, 2002, s/p, grifo do autor) Sobre isso, argumenta, ainda, Bourriaud:

Em termos mais gerais, tornou-se difícil considerarmos o corpo social como uma totalidade orgânica. Nós o percebemos como um conjunto de estruturas destacáveis entre si, à semelhança dos corpos contemporâneos que ganham volume com próteses que podem ser modificados à vontade. Para os artistas do final do século XX, a sociedade tornou-se um corpo dividido em lobbies, cotas ou comunidades, e ao mesmo tempo um imenso catálogo de tramas narrativas. (BOURRIAUD, 2009b, p.83)

Observa-se ainda o caráter interdisciplinar que as manifestações de toda ordem adquirem na contemporaneidade. A crise da ciência, dos valores, das relações pode ser teorizada a partir de vários aspectos e olhares. Na arte, a interdisciplinaridade já ocorre há muito, porém sua revelação fica evidente e é expressa inclusive nos métodos, investigações e teorizações no âmbito da arte.

Mais frequentemente a arte, a partir do desenvolvimento digital e informacional, lança-se sobre as experimentações e análises sobre processos biológicos, incluindo a neurociência e as potencializações das atividades cerebrais em virtude do uso sistemático das tecnologias, bem como sobre as experimentações e reflexões a respeito das próprias ações tecnológicas e seus desdobramentos na atual conformação individual e social, apresentando irrefutáveis relações interdisciplinares. Mesmo dentro do território da arte, mesclam-se e hibridizam-se procedimentos anteriormente bem delimitados em suas produções e manifestações. O artista encarna um ser polissêmico que perpassa campos diferentes do saber, dos quais derivam ponderações e produções capazes de transitar pelas especificidades disciplinares, possibilitando coautorias com a ciência, com a filosofia e com aportes técnicos dos mais precários aos mais requintados.

O caráter experimental, em parte causado pela ação interdisciplinar, também norteia a produção artística contemporânea e o espectador passa a lidar com uma estética da precariedade na qual reconhece um objeto que não lhe parece estar acabado, nem definido. O caráter experimental da arte não advém da tentativa de explicação de algo, mas de assimilação de possibilidades derivando numa abertura de percepções para a assimilação e entendimento das ocorrências, dos procedimentos, dos pensamentos, ou seja, do mundo que se apresenta.

A obra experimental pode avançar sobre o caráter interdisciplinar da arte, evidenciando processos e criando potencialidades de avanço de determinados pensamentos, como por exemplo, nas obras de Eduardo Kac, que tratam de manipulações genéticas. Seus trabalhos não visam à explicação do processo e à busca de soluções para determinados problemas atuais, mas evidencia a potência da ciência na atualidade, fazendo ajuizar sobre seu uso e destino.

As experimentações, ainda, trabalham no próprio âmbito da arte como que testando os limites do que se pode chamar expressão artística. Como exemplo, podem ser citadas as manifestações que empreendem gestos e ações de certa forma acolhidas pelo espaço

expandido da arte. Já nos anos 70, Adrian Piper realizava intervenções nas práticas cotidianas como sair andando pelas ruas com uma toalha inserida na boca ou andar em transporte público com roupas sujas e com mau cheiro. Para os transeuntes a artista poderia não passar de uma mulher com certo desequilíbrio mental ou com problemas de higiene.

Quem acolhe essas práticas como artísticas e quem as reconhece? Em muitas oportunidades podem ser vistas pessoas no espaço público agindo de forma não convencional e que nada têm a ver com a arte. Práticas experimentais como essas, com a intenção de se fazer arte, fazem refletir sobre o caráter da arte como de desejo de Kosuth ao tratar do aspecto conceitual na arte. Essas manifestações encontram ressonância em muitos trabalhos de artistas para quem os limites entre arte e vida se apaga, expandindo o conceito de arte. Para [John] Cage, arte era tudo e tudo era arte, não havendo mais distinção entre o ato artístico e o ato banal. Interessava fundir, relacionar, contagiar, em ato de síntese, todas as artes “especializadas” e “autônomas”. (CANONGIA, 2005, p. 25, grifo do autor)

Assim, Cage é representante de uma estética que reúne em si a modularidade, a interdisciplinaridade, a precariedade e a experimentação, isto evidenciado em sua prática artística, inclusive por reunir várias habilidades em seu currículo – compositor, teórico musical, escritor e artista, pioneiro da música aleatória e da música eletroacústica. São os parâmetros que o espectador deve lidar nas proposições artísticas atuais e que se reúnem, ainda, ao conceito de bricolagem.

A bricolagem remete ao conceito de Lévy-Strauss, que conceitua o trabalho como improviso, empregando o que se tem à mão, à disposição, seja pelo achado, seja pelo recolhido e/ou guardado. No campo do conhecimento, pode-se dizer que são bricolagens as práticas efetuadas sem um projeto e método prévio. Elas se habilitam a partir do já vivido, daquilo que ocorreu e que se tem em memória como experiência e que pode vir a ser utilizado em algum caso ou ocorrência que se assemelhe ou que, de alguma forma, se refira à situação que se tem a frente. “[...] O conjunto de meios de um bricoleur não se pode definir por um projeto; define-se só por sua instrumentalidade [...] os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio que isto sempre pode servir.” (CRUZ, 2008, p. 1023)

Muitos objetos da arte contemporânea constituem-se na atualização do conceito de bricolagem conformando-se em uma estética. Por esse viés, é pertinente pensar na estrutura experimental lançada pelos artistas que não definem, inicialmente, um projeto, deixando que

as ocorrências e o próprio trabalho em si lhe abram percursos a serem seguidos. Uma já conformada linha histórica de tal criação pode ser efetuada a partir das colagens cubistas, passando pelas colagens *merz* de Schwitters, pelo *ready-made* duchampiano, pelo *objet trouvé* surrealista, pelas *assemblages* dos anos de 1950, chegando às apropriações derivadas das proposições que se iniciaram nesses mesmos anos e que perduram até a época atual. Nas proposições experimentais, evidentemente, incluem-se não somente as criações objetuais, mas também aquelas que se constituem a partir de gestos, ações, instruções e que mobilizam o corpo e o espaço.

As experimentações propostas por Cage e por um sem número de artistas na contemporaneidade constitui uma estética de estreita ligação com as proposições situacionistas, uma vez que nas várias propostas que empregam o banal como “matéria” da arte, propõe uma relação de afetabilidade do sujeito espectador que visa, também, uma consciência sobre seu estado de ser na atualidade. Essas proposições são alinhadas ao conceito de psicogeografia pelo qual se mapeia o espaço urbano por meio dos comportamentos afetivos: o psicogeográfico seria “o que manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade.” (JACQUES, 2003, s/p) O artista contemporâneo é aquele cuja obra afeta o indivíduo sobre as relações conformadas e efetuadas e no contexto social atual. Pode-se identificar a intencionalidade conceitualista nesse fluxo, exatamente, no pensamento sobre a arte na atualidade e nos modos que ela se interpõe a fim de afetar os sujeitos.

O conceito de movimento traz uma ideia específica sobre a mobilidade na arte. Para Deleuze (1991, p. 98), a mobilidade possui mais relação com o estado interno da substância, numa “dupla espontaneidade, do movimento como acontecimento e da mudança como predicado”. Assim, entende-se que o movimento, ou seja, a percepção sobre alteração de algo ou de seu estado, está em sua própria consistência, uma vez que, segundo Deleuze, o predicado, aquilo que qualifica e diz respeito a algo, faz parte de sua identidade: “[...] a substância não é o sujeito de um atributo, mas é a unidade interior a um acontecimento, é a unidade ativa de uma mudança” (DELEUZE, idem).

Aplicando esse pensamento na análise da mobilidade das proposições artísticas, observa-se que é peculiar à arte e advém de seu interior o caráter de mudança. Pode-se constatar em falas de diversos críticos e mesmo de artistas – Kosuth (2006), Gullar (2005) – que a arte como manifesto de relações e apreensões do mundo ocorre de diversas maneiras, sem, no entanto, perder sua natureza. Assim, se para Kosuth as diferentes morfologias que a obra pode obter

ressalta exatamente o caráter da arte e resulta em alguma contribuição para que amplie as possibilidades do fazer artístico, em Gullar, a mobilidade existe, uma vez que a manifestação precisa atender a uma liberdade interior e a uma afecção ao mundo.

Retomando Deleuze (1991, p. 45ss), dobra e desdobra, inclusão e inflexão, a arte é prenehe do que é manifesto, mas também de outras possibilidades que só vão se constituir a partir da “alma que opera desdobras interiores pelas quais ela dá a si própria uma representação do mundo incluída”.

A estética do movimento não é novidade ao estudo da arte, mas, como dito, quase sempre dirigiu-se a um estudo de alternâncias das proposições e das intencionalidades artísticas. Na atualidade, porém, a mobilidade apresenta-se dentro da elasticidade, da descontinuidade, da ambiguidade e do hibridismo, entre outros aspectos, que caracterizam as manifestações.

Essa mobilidade pode ser percebida em muitos artistas e proposições, mas especialmente naquelas que se assentam na questão tecnológica, uma vez que o objeto tecnológico é postulado por “uma variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma”, ou seja, o objeto “torna-se um acontecimento.” (DELEUZE, 1991, p. 38-39) Nessa perspectiva, o objeto tecnológico tanto pode ser compreendido como algo a ser localizado num tempo e espaço (o ciberespaço em um tempo individualizado) quanto pode ser entendido como um fato cujo reconhecimento depende dos conceitos e pontos de vista que dele se apropriam. Tal pensamento pode ser elucidado pela apreciação do trabalho de Cícero Inácio da Silva, *Platô On-line Nothing, Science and Technology* (<www.cicerosilva.com/plato/port.html>), em que podem ser lidos textos acadêmicos, como num periódico institucional, mas seu conteúdo é gerado por algoritmos, por isso, não possui conteúdo autoral, uma vez que a cada instrução do autor o sistema o transforma gerando outro conteúdo. O trabalho, um objeto tecnológico, passa a ser um acontecimento no momento em que o espectador o frui e interpreta como mais uma revista científica a divulgar investigações e elaborações técnicas e teóricas. O trabalho passa a ser visto de outra forma a partir da informação sobre sua execução e intencionalidade.

Os fluxos de experimentalismo, de movimento e de modulação na criação artística contemporânea aliam-se, também, a outro conceito elaborado pela Internacional Situacionista: o da *construção de situações* – “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos”. (I.S. nº 1 apud JACQUES, 2003, s/p). A arte contemporânea resulta das relações estabelecidas no

espaço urbano e se conforma de modo a evidenciar e refletir sobre essas relações que fogem em muito aos parâmetros estabelecidos anteriormente, incluindo a modernidade do início do século XX abordada pelas vanguardas. A organização coletiva e caótica dos sistemas em que se estabelecem a experiência cotidiana, que se consiste em um jogo cujos participantes são os habitantes das cidades, modela as proposições artísticas transformadas em acontecimentos. (DELEUZE, op. cit).

Para refletir, ainda, sobre a arte atual produzida na/pela tecnologia, bem como aquelas lançadas na rede, outro aspecto conceitual a ser considerado é o da *interestética*, de Arantes (2005). Tal conceito reverbera 1) as reflexões de Lévy-Strauss sobre o momento estético; 2) o postulado kantiano de relação com o objeto que se processa em jogo a partir da imaginação e do entendimento; 3) o pensamento de Dufrenne em que o objeto estético só aparece na fruição do espectador; e 4) a afirmação adorniana da estética como uma forma de aparição dos conflitos latentes na sociedade. Assim, a relação ser/máquina é vista como um fluxo, uma vez que ambos fazem parte de um mesmo sistema que redefine as relações e a forma de estar no mundo. A percepção é realizada a partir de uma série de camadas que se constituem como

[...] uma via de comunicação entre domínios [...], é um processo de adição de camadas que potencializa a comunicação, a conexão e as trocas. A interface, neste contexto, é vista como uma espécie de membrana que, ao invés de promover o afastamento entre dois ou mais domínios, os aproxima, permitindo uma osmose, uma influência recíproca entre as partes dentro de uma visão sistêmica. (ARANTES, 2005, s/p)

Transitando entre todos os teóricos acima expostos e refletindo sobre como cada um deles contribui para a construção de um pensamento sobre a contemporaneidade na arte e suas vertentes conceitualistas, é necessário expor que esse trabalho alia-se, ainda, às investigações de Bourriaud (2009a) sobre os interesses e funções da arte contemporânea que resultam no conceito de estética relacional: a prática artística em sua essência se estabelece no estatuto da intersubjetividade, não só em sua instância de recepção, mas desde sua criação. Assim, a função da arte na contemporaneidade é possibilitar, pela forma que os objetos artísticos adquirem, a vivência de modos possíveis de mundo.

Os objetos, portanto, possuem um modo de aglutinação própria da/na experiência atual que não somente as formalizações firmadas na história da criação artística, mas outras, enfim que se apresentem como possíveis em um estado de mundo em que o visual é “a informação em circuito fechado”: a forma deve ser “uma dinâmica que se inscreve no tempo e/ou no espaço”

(BOURRIAUD, 2009a, p. 33) de modo que atenda as condições de troca que devem se estabelecer no âmbito da arte.

A busca de uma forma na contemporaneidade, segundo Bourriaud (op. cit, p. 29), acolhe o princípio de que uma obra de arte empreende fluxo “que se desenrola através de signos, objetos, formas e gestos” e, portanto, a “obra de arte é um ponto sobre uma linha”: aberta a efetuar composições e associações diversas. Nesse sentido, o autor apregoa que seria mais adequado se falar em formações do que em formas.

Diante da proposição relacional implicada na criação contemporânea, a arte empreende-se a partir de uma estética que

disponibiliza, em si, a compreensão do presente, o conhecimento das ações empreendidas pelo consumo e pelo tecnológico, a percepção do ajustamento sofrido pelo sujeito a partir da organização de sua experiência pelos dispositivos midiáticos e a competência do ser em tornar-se singular, não obstante o inevitável atravessamento de sua subjetividade pelas diversas subjetividades presentes no político, no social, no cultural e no econômico. (TERRAZA, 2003, p. 121)

De nenhuma forma se vê o afastamento dessas intencionalidades das proposições conceituais, uma vez que aqui as abordamos a partir da consciência sobre a legitimação da existência da arte de maneira tautológica, independente de parâmetros formais e/ou de funções estabelecidas em épocas e sociedades diversas.

6.1. EM OBRAS

Desde meados do século XX, proposições artísticas como a *Land Art* apresentam a efemeridade e a circunstância como agentes da obra. A impermanência, a manipulação e a recombinação (TURKLE, 1997) são elementos norteadores da criação artística atual, dos quais decorre o caráter de multiplicidade inerente aos objetos artísticos: “O múltiplo não é só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras.” (DELEUZE, 1991, p. 14).

Na arte tecnológica e digital a impermanência e a recombinação se expandem, ainda, para as questões de obsolescência de técnicas e aparatos pela sucessão de tecnologias devido à evolução técnico-científica. Porém a multiplicidade também é composta pelas proposições na

rede, bem como das várias ocorrências dos contextos de cada um dos espectadores – que em muitas destas propostas podem ou tendem a tornarem-se coautores.

Retomando o princípio do conceitualista aplicado na criação e fruição artística, a matéria que compõe a obra é apenas o meio para a realização da arte. Porém nessa proposição não se pretende afirmar que a tecnologia é um meio neutro. Em absoluto. Nas obras tecnológicas, muitas vezes, o que propõe ao espectador são ações que refletem e põem em jogo as relações que se firmam entre mundo e sujeitos a partir da interação com a máquina.

O meio também é a mensagem, como há muito já afirmou Marshall McLuhan, e estimula as produções e apreensões que se constituem no mundo contemporâneo de maneira diversa ao que se apresentava antes nas sociedades sem a presença das mídias informacionais digitais.

Nesses meios, conformam-se a tradição – afirmada em gestos e percepções ligadas a outros processos de memória, comunicação e documentação – recomposta pelos novos processos de composição de conhecimentos e apreensão, interpretação e representação do mundo. A continuidade das ocorrências, que não se restringem ao mundo virtual, passa a compor-se nas ações e reações do mundo individual e coletivo, seja na concretude cotidiana, seja na tessitura de valores e procedimentos.

O meio é a mensagem, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas [...] A mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas. (MARSHALL, 2001, p.22-23)

Sem pretender esgotar todas as possíveis criações efetuadas em Arte e Tecnologia, na sequência serão apresentados trabalhos que propõem uma prática *bricoleur*, múltipla e relacional que inclui as diversas possibilidades de modelos de inserção no tecido social, assim como de discursos e de formação de percepção, refletindo, também sobre o agrupamento e desdobramento do próprio aparato tecnológico e os modos de vida possíveis a partir de sua introdução. Ressalta-se que, em todos os trabalhos abordados, pela diversidade de suas proposições, tem-se como chão a reflexão sobre a consistência da arte atual derivada da interpretação das formas (ou formações) propostas pelos artistas. Outrossim, o rol de trabalhos elencados não visa abordar a totalidade dos tipos de trabalhos a serem realizados pela/na prática tecnológica, limitando-se a alguns exemplos, uma vez que a gama de trabalhos, artistas e coletivos é bem extensa. Além disso, a tarefa de criar categorias para as

manifestações da arte tecnológica parece ser infinita em virtude do entendimento de que ela possibilita multiplicidade e desdobramentos de proposições de criação.

6.1.1. Obras impressas:

Existem obras que são realizadas pelos computadores utilizando seus diversos códigos linguísticos e que se finalizam na materialidade da impressão. Remetendo ao início deste trabalho no Brasil pode citar-se a obra de Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati: *Derivadas de uma imagem*, realizada em 1969 (Figura 46).

O trabalho consiste em digitalizar uma imagem que será processada e impressa a partir da geração de programa próprio, baseado no conceito matemático de derivada. As imagens geradas pelo programa *derivam* da imagem primeira, porém quanto mais alto o nível de derivação, mais irreconhecível ficava a imagem.

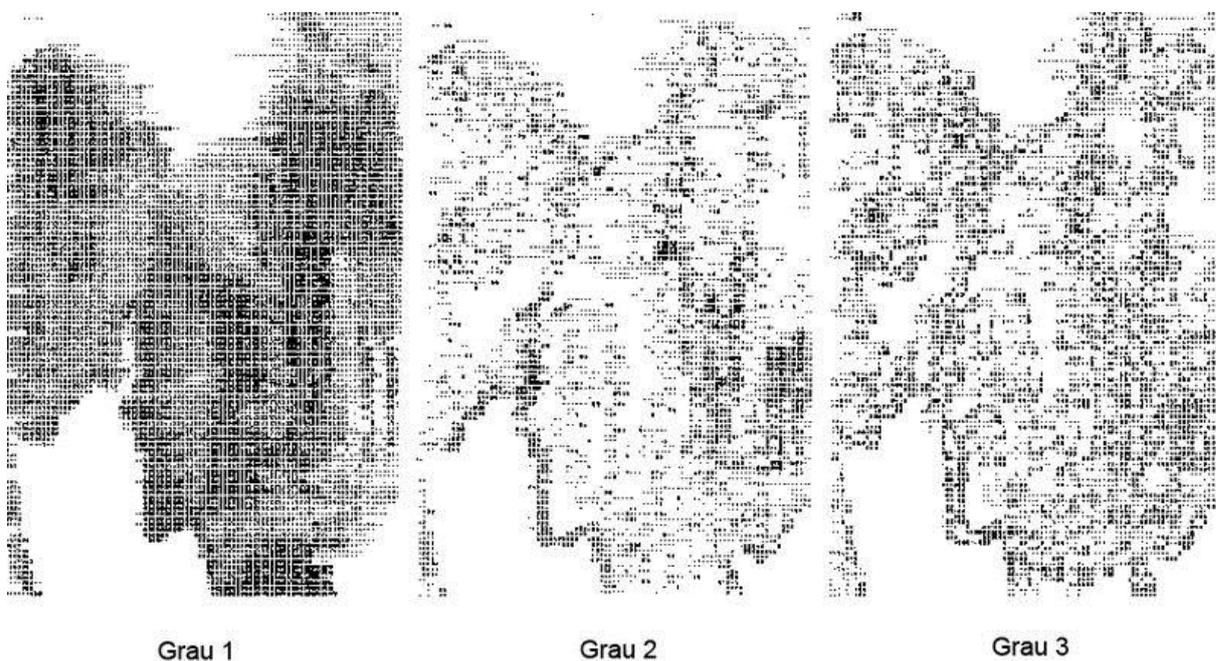


Figura 51: CORDEIRO, Waldemar e MOSCATI, Giorgio, *Derivadas de uma imagem*, 1969.
Fonte: <commons.wikimedia.org/wiki/File:Derivadas_de_uma_imagem_2.jpg>

A obra aponta para as dobras de uma realidade e o distanciamento de sua ligação com a realidade inicial, isso por meio da mediação de uma abstração racional – matemática – constituída em um axioma (um consenso inicial necessário para a construção ou aceitação de

uma teoria). A proposição de Cordeiro e Moscati alinha-se à reflexão sobre as mediações da realidade pelos processos e construtos tecnológicos, compondo uma imagem que se apoia num sistema numérico, uma imagem-síntese.

Ao contrário do que dizia Klee – “a arte não reproduz o visível, mas torna visível” –, Cordeiro e Moscati opacificam os processos pelos quais imagem é composta. O numérico não é aparente, a linguagem máquina não é clara, mas específica de um determinado domínio de saber que na obra se funde ao princípio artístico: interdisciplinaridades. A proposição constitui-se em um interstício, “um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema.” (BOURRIAUD, 2009a, p.22-23). A obra propicia experiência crítica sobre as relações com o mundo geradas a partir da tecnologia, incluindo as questões perceptivas e interpretativas sobre esse mundo. O uso da máquina aponta para uma crítica, sendo desvirtuada de sua finalidade inicial dentro de um sistema produtivo. A apropriação da imagem também pode sugerir a transferência da importância da ilustração para a técnica, uma vez que é de pouca relevância para o trabalho o conteúdo da imagem que poderia, nesse caso, não ser um casal, mas qualquer outra como uma paisagem, um animal ou mesmo uma natureza morta. Os criadores geram em cada particularidade do trabalho, possibilidades de ressignificação simbólica e de modos de operar dentro da trama contemporânea.

A artista Lygia Saboia também propõe a recriação de formas a partir do uso de computador, que serão impressas na finalização do trabalho. A artista produz imagens relacionadas à arte islâmica de tradição árabe empregando a junção dos léxicos da arte e da matemática, por meio de linguagens como a programação *PostScript*, levando em conta a estruturação de pesquisa baseada em curvas planas e em simetria.

Um dos aspectos mais interessantes dessas interfaces corresponde à possibilidade que ambas, matemática e arte, têm de poderem ser analisadas como forma icônica, pois tanto a arte como a matemática se preocupam em estabelecer relações entre as abstrações e a presença do real, seja na elaboração de obras, seja na materialização das pesquisas. (SABOIA, 2001, p. 26)

A pesquisa empreendida pela autora emprega a linguagem que possibilita ao programador trabalhar com comandos específicos para o desenho de figuras, incluindo comandos de traçado e formas de representação de imagens.

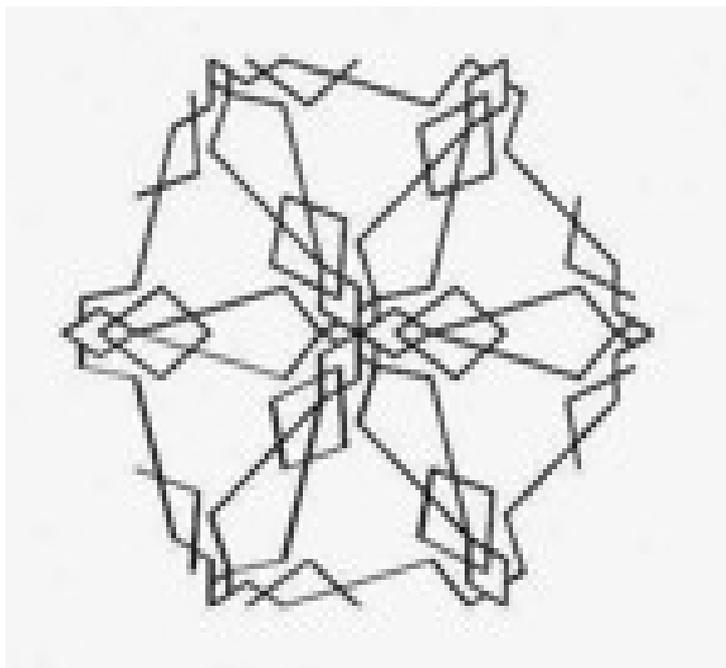


Figura 52: SABOIA, Lygia. Célula unitária padrão da proposta *Muxarabi*, 2001.
Fonte: <www.iar.unicamp.br/galeria/saboia.html>

Assim, a partir de um comando matemático¹⁰, a artista cria imagens que se referem aos muxarabis (ou muxarabiê) – formas da arte islâmica (Figura 47). Estes, segundo a autora, possuem aplicações práticas diversas (utilizados no chão, como cobertura de paredes e ainda, no teto, sendo vistos também em utensílios domésticos) sendo, porém, implicadas por propósitos religiosos. Os desenhos formados lembram as diversas possibilidades de criação de treliças que recobriam as janelas e que propiciam a privacidade de moradores, que podem ver sem ser vistos.

As dezessete peças que compõem este trabalho e fizeram parte da pesquisa de doutoramento da artista

correspondem aos dezessete grupos de simetrias ou simetrias cristalográficas planas, sendo que cada uma possui uma célula unitária, apresentada em placas gravadas em acrílico. Cada painel mede 90 cm de largura por 3,60m de comprimento impresso em computador sobre transparência.
(<www.iar.unicamp.br/galeria/galerianamidia/2001/LygiaSaboia-sem>)

Em seu texto intitulado “Arte e matemática - algumas considerações”, a autora cita Read para explicar como se posiciona em relação às questões da arte em interação com a matemática:

A construção criativa que o artista apresenta ao mundo não é científica, mas poética. Ela é poesia no espaço, poesia no tempo, de harmonia universal ou unidade física. A Arte, e esta é sua maior função, aceita também o múltiplo universal, que a Ciência

¹⁰ As obras de Lygia Saboia aproximam-se também das obras de Waldemar Cordeiro pelo uso da linguagem matemática.

investiga e revela, reduzindo-o à concretude do símbolo plástico. (READ, 1995, p. 240 apud SABOIA, 2001, s/p)

A apresentação da questão de permanência e de existência se concretiza na impressão dos trabalhos elaborados a partir de uma linguagem em que a abstração e a criação de códigos são o elemento norteador. A beleza da simetria e do equilíbrio proposta por meio da ligação com a tradição histórica pode ser admirada nos enormes painéis. A distância entre espectador e obra, levando em conta o tamanho da obra, faz com que alguma distorção ocorra no olhar do sujeito em relação à parte mais alta da obra e, portanto, a repetição de padrão sofre a interferência da corporeidade.

Os trabalhos propostos por Saboia fazem referência a sua própria atuação como artista da gravura, na qual as linhas assumem papéis determinantes na forma. Agregando, portanto, a essa experiência a pesquisa da tradição histórica dos objetos e da matemática, que também tem certa relação com essa tradição, a artista se ancora na possibilidade de efemeridade do mundo digital, construindo uma única atualidade da proposição em cada um dos painéis.

O aspecto sensível é convocado pelas simetrias das imagens que se apresentam. Porém o campo conceitual do trabalho – memória, tecnologia, matemática, abstração, linguagem de programação, imaterialidade/materialidade – amplia a fruição estabelecendo outras relações do sujeito espectador com a proposta da artista, para além da superfície imagética.

O caráter interdisciplinar da criação alinha-se aos aspectos da arte contemporânea e dilatam os limites do território da arte, uma vez que as experiências que tomam por base as simetrias cristalográficas podem ser efetuadas com fins, essencialmente, matemáticos. Conceitualmente, portanto, a proposição reafirma a natureza da arte, cunhada a partir do uso de elementos cotidianos da atualidade, bem como retomando a tradição da abstração matemática, operando uma lógica específica ao trabalho artístico.

6.1.2. Obras programadas para remeterem às questões de linguagem

Alguns trabalhos tratam das relações entre a constituição de singularidades e a formação do sujeito, colocando em jogo questões como alienação e identidade a partir do uso da linguagem.

Fredric Jameson escreveu que, num mundo pós-moderno, o sujeito não é alienado, mas sim fragmentado. E explicou que a ideia de alienação pressupõe um eu centralizado, unitário, que poderia perder-se de si próprio. Mas se, adotando a perspectiva pós-modernista, partimos do princípio que o eu é descentrado e

múltiplo, o conceito de alienação deixa de fazer sentido. Tudo o que resta é a ânsia pela identidade. (TURKLE, 1997)

Em 1968, Cordeiro e Moscati apresentaram a obra¹¹ *Beabá* (Figura 53), produzida no início da Arte Computacional no Brasil e também do uso da informática nos procedimentos de ciência e de armazenagem de dados. Sua intenção é a ação de palavras de modo aleatório, a partir da ação do espectador.



Figura 53: Cordeiro, Waldemar e Moscati, Giorgio. *Beabá*, 1968.
Fonte: <organismo.art.br/blog/?p=263>

Os autores apresentam uma proposição que tem por base as questões da tecnologia e da sua interferência e influência nos fazeres cotidianos, operações de informação e comunicação, bem como nas relações de tempo inerentes a essas operações, das relações de produção e de possibilidades a serem desenvolvidas por meio da tecnologia digital (mesmo em 1968). Nessa criação, o aspecto estético parece não estar em primeiro plano e prevalece a reflexão sobre a linguagem. As questões são apresentadas aos receptores de maneira interativa, de modo que cada um pode agir e refletir a partir de sua ação. Os espectadores levam da ação empreendida junto ao objeto um documento que faz com que a experiência artística se prolongue para fora

¹¹ O anexo 1 traz a descrição feita pelos autores da obra analisada.

do lugar da exposição.

A obra aponta para a particularidade de uma língua (sonoridades, modos de escrita, possibilidades) e para o raciocínio lógico no tema da probabilidade abordado na ação programada da máquina.

Quanto mais informações externas à obra se agregarem nesse momento, mais conexões de sentido podem ser feitas no gesto de interagir e fruir a obra. Ou seja, ao pensar no contexto social, científico e tecnológico, bem como nas preocupações humanas levantadas em torno do uso da tecnologia, é provável que um sem número de significados referentes ao campo do tema abordado seja construído pelos espectadores. Dentre os significados pode-se pensar na agilidade da máquina em relação ao fazer humano e na incapacidade de reconhecimento de determinados valores da linguagem em torno de denotações/conotações.



Figura 54: MATUCK, Artur. *Literaterra/Landscript*, 2002.
Fonte: <www.fabiofon.com/webartenobrasil/site_litera.html>

A obra de Artur Matuck, ilustrada acima (Figura 54), apresenta muitas interseções com a obra de Cordeiro e Moscati. Nela, uma máquina de escrever re-escreve textos, criando neologismos. A (des)organização dos textos é realizada a partir de um sistema semirrandômico que insere de certa parte o acaso na construção da obra. Os espectadores são convidados a tornarem-se coautores, exercendo um papel de desescritor.

A fragmentação proposta pelo rearranjo dos textos, bem como a interferência do espectador sugere uma reflexão sobre singularidade e individualidade. Segundo Jameson, a fragmentação é uma característica das personalidades contemporâneas. O texto autoral se perde do sujeito, uma vez que o processo da obra desorganiza aquilo que foi elaborado. A tela se torna, metaforicamente, um espelho, no qual o espectador pode se reconhecer peça de um processo no qual o acaso é fragmento da constituição do todo. Uma palavra sugerida se recompõe em sentido e em forma, caracterizando as possíveis dobras e desdobras de ocorrências, mas também dos próprios sujeitos (ânsia da identidade).

Nessa obra, o campo conceitualista é mais amplo que o campo estético, uma vez que o relacionar-se com a obra parte da interação cognoscitiva. Os sentidos são gerados a partir dessa interação, que na verdade, também se constitui parte da obra, pois observar-se *em relação a*, constituído *em conjunto com*, mesmo que no campo somente linguístico e, mais estritamente, de signos, gere a significância da fragmentação. A constituição do indivíduo se dá nos desdobramentos, nas transformações e reconformações das ocorrências contextuais, bem como, segundo o artista, nos caminhos dados ao acaso.

Interessante pensar que entre a obra de Cordeiro e de Matuck se passaram 34 anos. Em tempos de contemporaneidade, os avanços e desenvolvimentos da área tecnológica foram muitos, mas os questionamentos sobre esses avanços e seus reflexos na constituição das realidades e procedimentos humanos produzem proposições artísticas semelhantes.

6.1.3. Obras que utilizam graus diferentes de aparato tecnológico

A criação artística pode se desenvolver em torno da perspectiva de percepção do próprio aparato tecnológico. Esses trabalhos podem ir da montagem quase artesanal, fazendo uma referência à gambiarra até aos que fazem uso do recurso mais avançado como a nanotecnologia.

Na obra *Fluid Bodies* (Figura 55), de Victoria Vesna e James Gimzewski, textos sobre nanotecnologia, formados por partículas são projetados na parede externa de *Zerowave*, outra instalação dos autores, e reagem com a presença e os movimentos dos visitantes. A obra reflete sobre o caráter computacional, ou seja, se interessa pelos próprios sistemas tecnológicos, nesse caso, a pesquisa da ciência em torno de objetos formados a partir de um arranjo definido de partículas primárias, pequenas, na escala de nanômetros (bilionésima parte do metro).

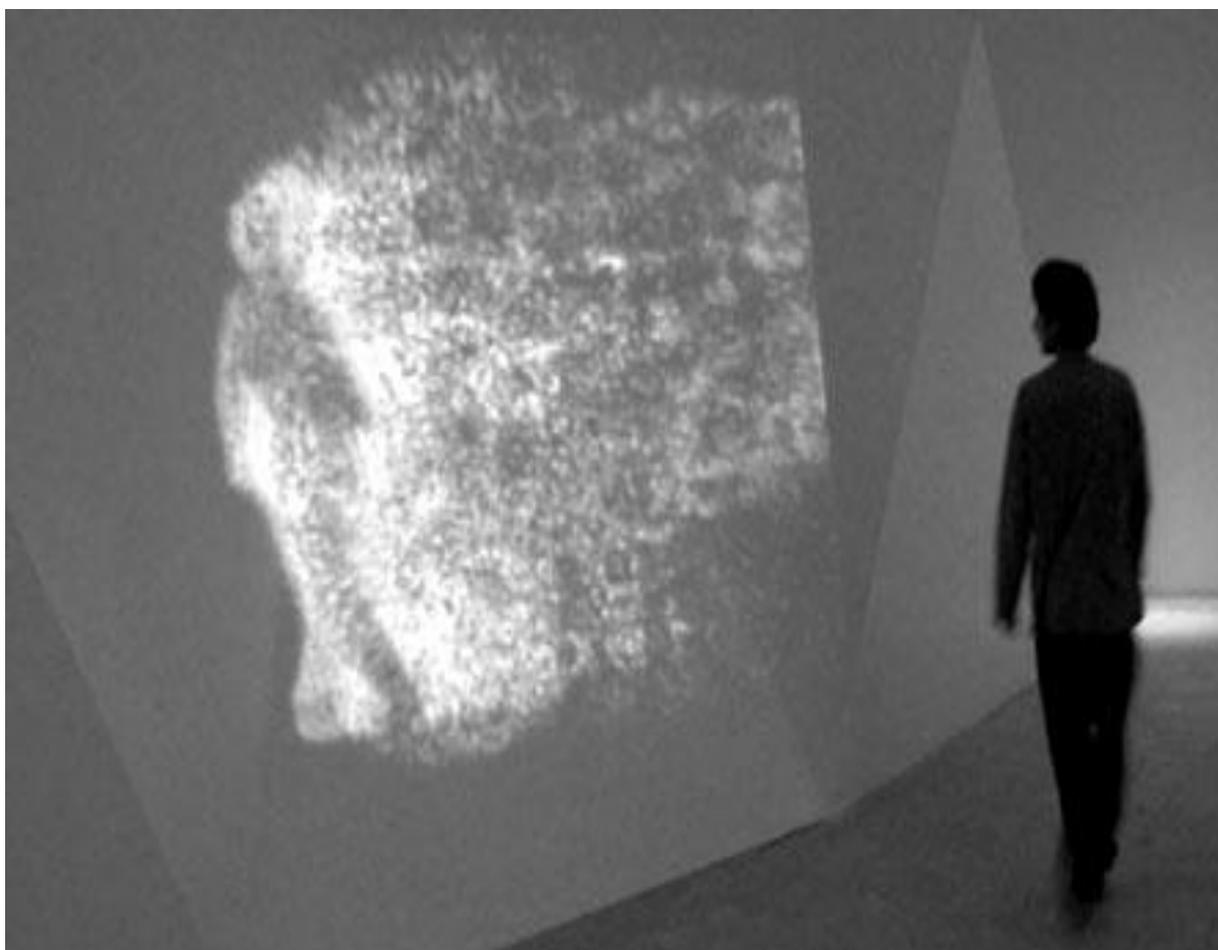


Figura 55: VESNA, Victoria e GIMZEWSKI, James. *Fluid Bodies*, 2003.
Fonte: <glenmurphy.com/#fluidbodies>

O Nano é utilizado nas diversas áreas da ciência, incluindo a robótica e os equipamentos informáticos. Na interação com os sujeitos espectadores a obra se consolida com uma preocupação de caráter comunicacional. A proposição é efetuada com interesse na inter-relação dos sujeitos e do objeto artístico que pode ser inicialmente percebida pela reação à

corporeidade do espectador. A fruição da obra estende-se ao campo conceitual aludindo à reflexão sobre os processos tecnológicos, seu uso no campo da criação artística, bem como na vivência cotidiana atual dos indivíduos. Pode ser levado em consideração o quanto cada um dos espectadores se imbrica em maior ou menor grau a esses processos, uma variação que proporciona diferentes aproximações à obra.

Há motivação estética em torno dessa obra, uma vez que ela apresenta uma textura luminosa e uma configuração construída a partir de modelações propostas pelo espectador. Porém o apelo conceitualista se enfatiza ao retirar a obra do hermetismo estético e referenciá-la nos procedimentos atuais de presença tecnológica e das possibilidades de ação dos sujeitos sociais.

Já em sua proposição artística, Milton Marques ressignifica a tecnologia, muitas vezes adquirida de segunda mão, tornando-a objeto de sentido próprio, ressaltando uma espécie de metodologia intuitiva que pode surgir dos processos de bricolagem e de recontextualização da própria tecnologia.



Figura 56: MARQUES, Milton. *Euro Instável*, 2007.
Fonte: <www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=31>

Os aparatos criados por Marques subvertem o teor produtivo da tecnologia e inibem sua função inicial gerando imagens que possuem consistência a partir da observação do sujeito espectador e da sensibilização estética por enquadramentos curiosos dos objetos expostos inicialmente. Em *Euro Instável* (Figura 56), o autor utiliza Câmera, tela LCD de 10,5 polegadas, agulha, medalha, alumínio, aço em dimensões variáveis para produzir um jogo de equilíbrios que reage às circunstâncias do espaço em que a obra está localizada. Um recorte da realidade é efetuado, de início, pelo artista e depois pelo acaso provocado pelos pêndulos ligados à moeda.

Conceitualmente, além da figura provocativa que surge no aparelho reprodutor da imagem (monitor LCD) que remete à seleção, ao entrecorte da realidade a partir de um ponto de vista, o pêndulo sensível às circunstâncias externas à obra aponta para a reflexão sobre os sistemas que se almejam autônomos e fechados e que estão completamente sujeitos a todo tipo de variações. O próprio meio (*low-tech*) utilizado para a proposição da ideia sensibiliza para a construção de sistemas e para o encantamento provocado pelos discursos e ações gerados pela vida contemporânea tecnológica e as transgressões que podem surgir quando são construídas e utilizadas formas alternativas às quais se podem chamar de gambiarras.

A sensibilização conflui para um modo noético de compreensão da obra, atravessando a experiência sensória pela atividade intuitiva e mental. A questão estética não deixa de existir, uma vez que temos uma corporeidade a atuar em relação ao objeto criado. Porém, o campo conceitualista da obra amplifica suas relações com a realidade e com os sujeitos espectadores.

6.1.4. Obras de simulação

Proposições artísticas presentes no mundo tecnológico empreendem a discussão sobre a simulação do mundo virtual e os desdobramentos perceptivos, o que atinge o campo sensível, provocando a experiência estética, ainda que esta não pareça ser a busca primeira.

A simulação propõe a negação da mimese, uma vez que não se apresenta como cópia do mundo exterior, mas propõe novas abordagens perceptivas. Aqui, o espectador necessita colocar-se como jogador, ou seja, travar com a obra e seu propositor certa disponibilidade de interlocução, firmar parceria. Na ação, ele terá de descuidar-se de concepções perceptivas anteriores e mergulhar nas possibilidades propostas pela obra.

O contexto perceptivo do sujeito é deslocado pela simulação, retirando-o de uma estrutura simbólica arranjada a partir da realidade contextual e concreta e inserindo-o num contexto virtual em que sua ação se atualiza em determinados comportamentos e procedimentos, nem sempre alcançáveis na concretude cotidiana.

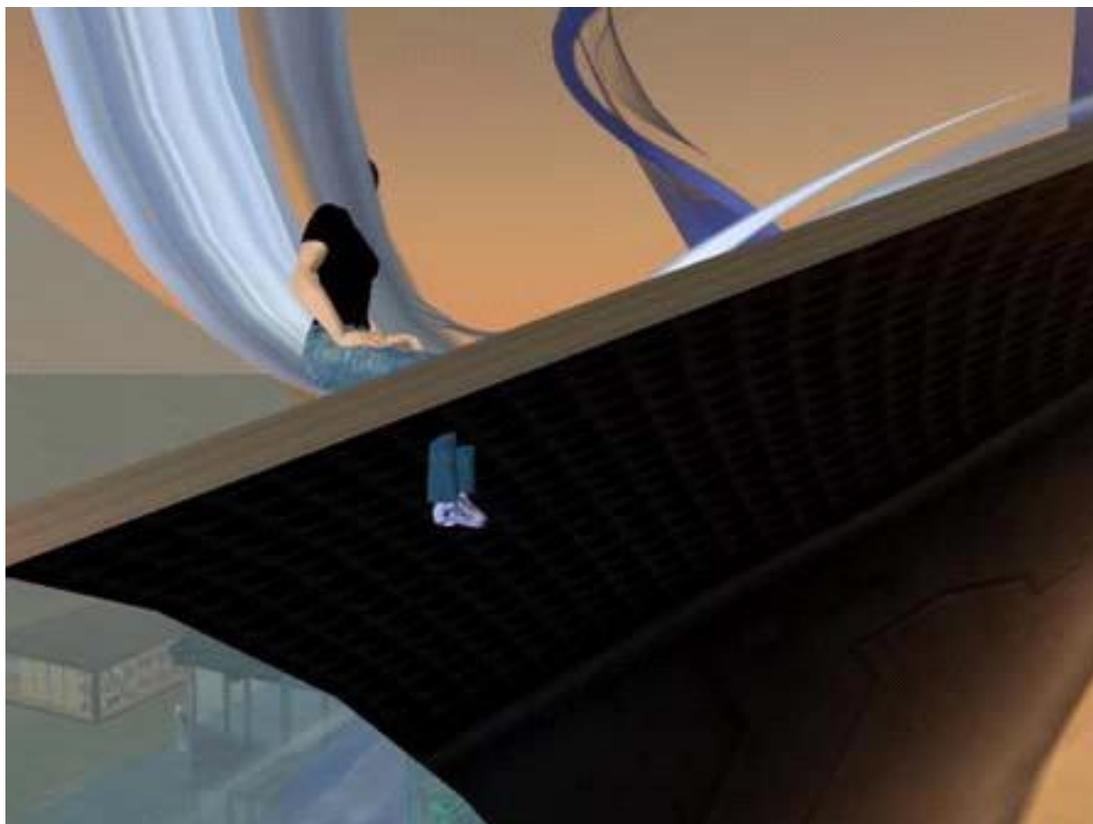
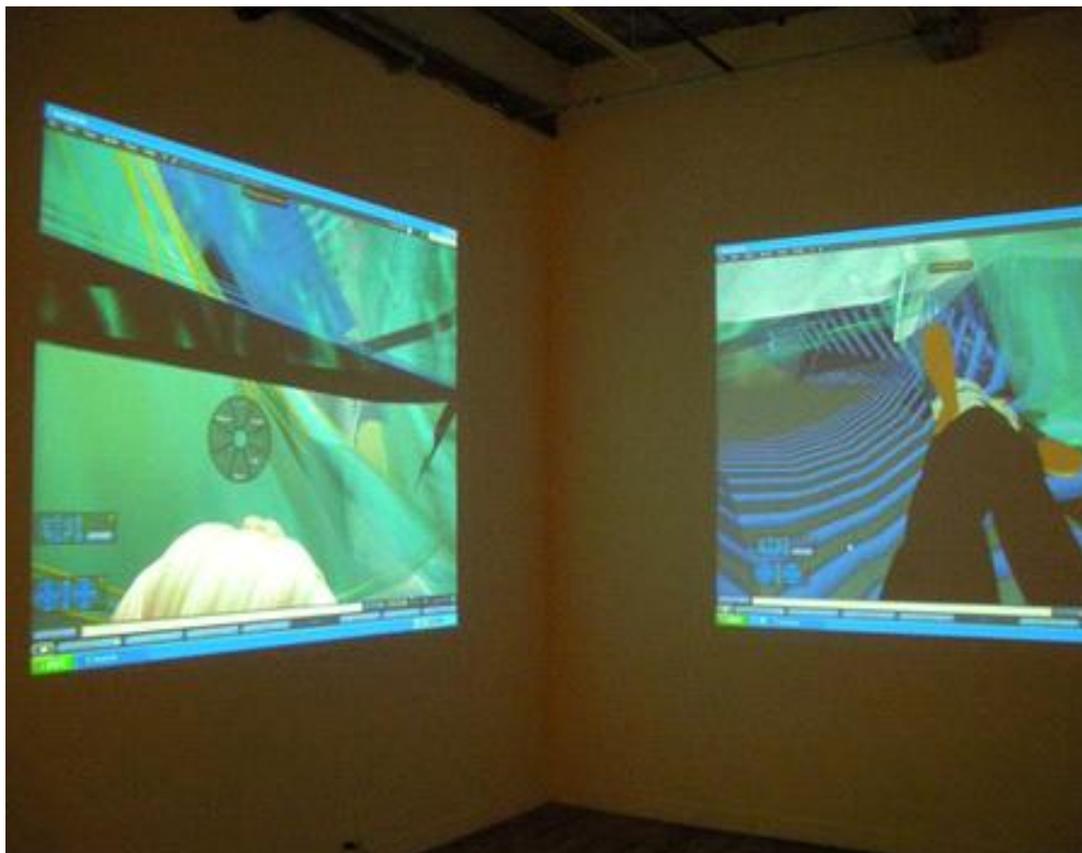
Discorrer sobre os procedimentos necessários à fruição da obra, simplificaria dizer que, para que haja a fruição, é necessário que o espectador convoque alguns de seus arranjos interpretativos e interativos com a realidade arquivados em uma memória próxima ou distante.

Assim, a bricolagem efetuada pelo indivíduo de suas experiências efetivamente vividas como também daquelas adquiridas pela literatura ou por muitos outros modos, como o próprio cinema, subverte o caráter de simulação provocado pelas obras de *second life* ou aquelas que necessitam de interação do espectador num campo virtual sensível.

A obra de Giselle Beiguelman e de Vera Bighetti, realizada em Toronto (Canadá) em 2008 (Figuras 57 e 58), propõe ao espectador a construção de espaços inverossímeis a partir da presença de interatores a distância, no litoral fluminense (Búzios).

O espaço virtual se apresenta em formação e transformação constante, constituindo-se por meio de estruturas de matéria líquida e gasosa, sendo remodelado e sofrendo mutações estruturais quando visitado e percorrido.

Estamos a construir arquiteturas improváveis em terrenos diferentes: em suspensão, transparente, sem colunas, usando apenas as fontes de líquidos e aéreos, em formas originais que permitem que qualquer pessoa possa navegar em seus espaços interiores e exteriores, atravessando as paredes e fundindo-se com suas estruturas. Partimos de conceitos sobre endofísica de Otto Röessler, e seu desdobramento na Teoria do Caos, a fim de produzir um espaço que desafia a nossa percepção e que reage à presença de interatores, mudando-se e reformatando-se pela ação de seus visitantes. [tradução nossa]
(<http://picasaweb.google.com.br/iarchitectures/ImprobableArchitecturesArquiteturasImprováveis#>)



Figuras 57 e 58: BEIGUELMAN, Giselle e BIGHETTI, Vera. *Arquiteturas Improváveis*, 2008
Fonte: <picasaweb.google.com.br/iarchitectures/ImprobableArchitecturesArquiteturasImprovVeis#>

Arquiteturas Improváveis, um espaço constituído a distância, é referendado pelo conjunto de ações dos indivíduos em um espaço concreto, em uma galeria em Búzios, cidade no litoral do Rio de Janeiro. As performances dos sujeitos interatores são construídas a partir da bagagem sensorial e experiencial de cada um. É neste sentido que o conceito de bricolagem é aqui aplicado. Os sujeitos criam no mundo virtual a partir das ocorrências e memórias realizadas pela corporeidade.

A proposição artística das autoras lida com os conceitos de virtualidade, de atualidade, de ampliação de percepções e de ações, de próteses extensivas, de composição de novas estruturas de representação espacial, de possibilidades de interação, entre outras. Todos esses conceitos são trabalhados a partir de uma experiência sensorial e relacional, que mesmo simulada imbrica-se com as experiências corporais. Desse modo, a inter-relação entre os aspectos conceitualistas e estéticos se valida na obra à medida que o espectador assume a posição de jogador, ou seja, se torne acessível.

A inclusão de tal proposição no território da arte também é traço de seu aspecto conceitual, uma vez que a mesma ação pode ser promovida por games. A obra discute o espaço ampliado da galeria bem como o aspecto da fruição e do papel do espectador na proposição contemporânea de arte. Discute também novos arranjos perceptivos, e modos próprios de ocupação espacial, ainda que virtual, imbricando-se no aspecto relacional da atualidade da arte.

Em *What a Loving, and Beautiful World* (Figura 59), obra participante da FILE 2012, em São Paulo, elaborada com a caligrafia efetuada pela artista japonesa Sisyu e composta pelo *teamLab* coordenado por Toshiyuki Inoko (Japão), visualiza-se uma paisagem etérea de formas orgânicas e suaves, remetendo à cultura zen, da qual surgem os *sho* – caracteres da escrita japonesa.

A proposição é de interação com o espectador, cuja sombra suga os caracteres que aparecem flutuando na tela. Essa ação em relação à presença do indivíduo altera a paisagem, uma vez que os outros elementos que a compõem reagem produzindo movimentos diversos, permitindo a criação de conformações infinitas. O trabalho possui, além da imagem projetada na tela, sensores de infravermelho que captam a presença e a ação dos observadores/interatores.

Não se pode negar o encantamento visual proporcionado pela paisagem bem como pela forma caligráfica. Além disso, a instalação possui sonorização efetuada por Hideaki Takahashi (ver www.team-lab.net/en/portfolio-exhibition/loving-exhibition/livescope.html). A experiência é estética pela abordagem corpórea do sujeito. A penumbra da sala, a música e as formas que remetem à cultura zen, o envolvimento do espectador em um ambiente imersivo, cujas formas proporcionam uma percepção peculiar de realidade.

Conceitualmente, o trabalho impõe-se como arte ao sensibilizar o sujeito, propondo o caráter relacional presente na arte contemporânea. Ao mobilizar o espectador em uma visualidade e temporalidade que remete à suavidade e à delicadeza, a obra sugere uma reflexão sobre o estado do ser na cotidianidade.



Figura 59: SISYU e TEAMLAB, *What loving and beautiful word*, 2011.
Fonte: <www.team-lab.net/en/portfolio-exhibition/loving-exhibition/livescope.html>

Por muitas vezes brutalizado, estressado e vítima de sua própria ação, o indivíduo assume na instalação um papel de produtor de efeitos, condutor da paisagem, criador de ritmos e possibilidades numa cadência outra que não a que está habitualmente condicionado. As formas da instalação são sugadas pela sombra do espectador, mas é este que, após algum

tempo, é sugado para uma realidade de encantamento, qualidade que falta e que pouco se vivencia no dia a dia e mesmo em muita experiência artística.

6.1.5. Obras que propõem a realidade aumentada:

A realidade aumentada se constitui partindo da realidade concreta e utilizando-a para produção de uma realidade virtual, utilizando aparatos tecnológicos, e pode ser interpretativa ou generativa, podendo produzir a partir de um cabedal finito uma infinidade de reações e composições, bem como uma introdução do sujeito em uma realidade concreta a partir de modos diversos daqueles inicialmente efetuados.



Figura 60: FARGAS, Joaquín. *Principio Estocástico: Espaço/Tempo/Probabilidade*, 2012.
 Fonte: <www.arsomnibus.com/web/muestras/inauguran/fecha:2012-11-15/page:1>

Na obra de Joaquin Fargas, *Principio Estocástico: Espaço/Tempo/Probabilidade* (Figura 60), encontros em um mesmo bairro de pessoas conhecidas são simulados. O espectador, além de testemunha virtual, é o acionador dos encontros que escolhe e pode deles ouvir o som e saber em que local aconteceram a partir de um mapa projetado do bairro de Recoleta, em Buenos Aires.



Figura 61: FARGAS, Joaquín. *Princípio Estocástico: Espaço/Tempo/Probabilidade*, 2012.
 Fonte: Fotografia de acervo pessoal/2013.

No entanto a obra oferece ao espectador outras possibilidades de experimentação da realidade. Além de escutar os diálogos dentro do espaço expositivo, existe a possibilidade de visualizar os encontros em vídeos com o uso de mídias a partir de códigos bidimensionais (códigos QR/ Figura 61), que estão disponíveis também na sala de exposição.

Outra forma oferecida pelo artista de experimentação da obra é por meio de celulares inteligentes, pelo serviço do aplicativo Layar. Uma vez instalado no celular, busca-se por *principioestocastico* e se pode visitar os pontos do bairro revivendo os encontros nos lugares

em que ocorreu. Para facilitar essa última opção, visitas guiadas são oferecidas aos espectadores em vários horários.

Segundo o autor, a obra busca refletir sobre a complexidade dos encontros casuais que devem coincidir espaço e tempo para que estes ocorram. A obra é

um exercício de reflexão sobre o ato de coincidir, o qual se gera a partir de uma série de distintos caminhos, encruzilhadas e encontros que definem o acontecer em nossas vidas. Enquanto nós temos a possibilidade de presenciar aqueles momentos ali expostos, microssegundos ou milímetros giram sobre nossas vidas e podem desempenhar um papel decisivo, como acontece também com as novas tecnologias que têm expandido as possibilidades e formatos de vida. (FARGAS, 2012)

As reflexões derivadas da apreciação e experimentação da obra estão imbricadas nas proposições iniciais do artista. Porém, ao percorrer os caminhos e chegar aos lugares em que os encontros ocorreram novos sentidos se constroem, uma vez que a ocupação e apropriação do espaço se dão de forma peculiar e a paisagem visual e sonora proporciona outras sensações.

A inserção do recurso tecnológico no espaço, compreendendo seu uso para orientar a rota a ser percorrida, promove uma interação com o espaço diferente da habitual, principalmente ao indivíduo não local. Anda-se pelas ruas de Recoleta com precisão ao utilizar aplicativos de localização. Vive-se em loco uma ocorrência passada que interliga os sons do passado que ambientavam as conversas com os atualmente presenciados. Somam-se à visita cheiros e sensações térmicas: uma estética contextual que permite ao indivíduo relacionar-se em diversos graus com a obra: “Uma arte chamada contextual agrupa todas as criações que se ancoram nas circunstâncias e se mostram desejosas de ‘tecer’ com a realidade.” (Ardenne, 2006, p.15)

A proposição de produzir uma obra que esteja em contexto, que se imbrica com a realidade e não simplesmente a representa em grau ilustrativo remete a um ponto conceitual na arte de questionamento sobre sua natureza. Além disso, não é requerida do apreciador apenas uma experimentação sensível da obra. Objetiva-se o desdobramento de pensamento sobre a simplicidade e complexidade das ocorrências derivadas da sincronicidade entre espaço, tempo e eventos e o que as circunstâncias e as probabilidades acarretam na vida de cada indivíduo.

Outra obra presente na mesma exposição – Recorridos: arte,ciencia y tecnologia – também aponta para a realidade aumentada. Na obra *Invasión instantânea 2.0* (Figura 62), de Marta

Minujín, o espectador é convidado a inserir seu nome e sua foto (efetuada na hora) em um programa de busca instalado em um computador fora da instalação.



Figura 62: MINUJÍN, Marta. *Invasión instantânea 2.0*, 2012.
Fonte: Folder da exposição RECORRIDOS: arte, ciencia y tecnologia

Ao entrar na instalação o espectador vê em uma grande tela projetadas as ocorrências relativas a ele que estão contidas na internet, bem como seu nome pronunciado em um aparelho de rádio e de telefone. Em outra tela, está a foto registrada fora da instalação, que também é estampada junto com a assinatura da artista por uma impressora¹².

A obra trata da identidade que o sujeito adquire no âmbito social a partir do uso do aparato informacional e de comunicação. O registro desse sujeito em vários suportes, incluído o da alcunha pela qual é identificado, remete à fragmentação e liquidez da identidade contemporânea, abordadas pela filosofia atual.

¹² Algumas dessas imagens compõem o anexo 2 deste trabalho.

O espectador opera, curioso, as possibilidades limitadas oferecidas pela instalação e pode refletir sobre sua presença. O objeto artístico estende-se a partir da apropriação de ocorrências cotidianas, modeladas pelas mídias, desde a mais popular, o rádio, até o que se tornou o oráculo atual: os sites de busca.

A programação feita pela artista remete à realidade aumentada uma vez que são realizadas ações pré-definidas a partir dos dados oferecidos pelo espectador, ou seja, as respostas à presença do sujeito já estão todas programadas. Embora haja um grau de interação, uma vez que os dados são peculiares a cada espectador e, portanto, o site de busca demonstrará pegadas virtuais deixadas por ele, todos os espectadores gerarão as mesmas ações da obra.

No que se relaciona à apreensão conceitual da obra se pode notar que as ações efetuadas na instalação são cotidianas. A maior parte dos espectadores já passou por eventos desse mesmo molde, incluindo a audição de seu nome pronunciado por uma voz mecanizada, seja nos novos aplicativos de celulares que anunciam o nome da pessoa que está ligando, seja em alguns serviços prestados via telefonia ou internet de bancos, lojas e similares. Assim, a transformação de atos e procedimentos cotidianos atende aos parâmetros conceituais na arte, tratando não só da ênfase no caráter cognitivo, como também a natureza da arte na contemporaneidade.

6.1.6. Obras da Web Arte

Partindo do princípio de compartilhamento e empregando as possibilidades de participação nele engendradas a Web Arte desenvolve seus trabalhos ativando diferentes graus de coautoria e autonomia. São proposições que se firmam na distribuição livre pela web e ampliam ainda mais o espaço da arte. A realização das obras desdobra-se em muitas possibilidades, dentre elas a partilha da vida pessoal e privada, a corrupção de esquemas institucionalizados e de propriedade, a reflexão sobre os mecanismos, aparatos e usos do sistema tecnológico etc.

A proposição do coletivo de criação JODI, formado pelos artistas Joan Heemskerk e Dirk Paesmans, propõe uma reflexão a partir da estetização dos códigos computacionais. Esse coletivo tornou-se referência para estudos e produções da Web Arte e é aqui mencionado exatamente por essa distinção.

Recursos como códigos de programação, erros de sistema, de periféricos, em alguns casos assemelhando-se às ocorrências de vírus, são utilizados por esse coletivo de forma a provocar reflexão conceitual sobre os processos e procedimentos introduzidos pela mídia informacional e digital. Abordam não só as questões comunicacionais como também tratam de questões de linguagem debatidos anteriormente pelas pesquisas estruturalistas e que na atualidade absorvem as pesquisas de diversas áreas de conhecimento.

Os trabalhos de JODI são quase sempre em contínua criação, passam por processos interativos e modulam-se a partir de cada interação dos internautas.

Os artistas utilizam frequentemente a simulação ou imitação de ocorrências aleatórias e de procedimentos que remetem à infestação de computadores a fim de apresentar um padrão de constante transformação, ou seja, um não-padrão, que se realiza na fluidez e nas potências de reagrupamento e ressignificação próprias da virtualidade do mundo digital.

As obras são criadas, essencialmente, para existir no mundo virtual, geradas pelo/para estar em computadores conectados. Portanto, nenhum registro ou materialidade o legitima, uma vez que é objeto elaborado para ser efêmero e consistir a partir do acesso de interatores. A proposição virtual, preñe de possibilidades e potências, realizadas em boa parte nas dobras de ação e de significado se atualiza a cada experiência compartilhada. Uma atualidade refeita em um sem número de abordagens e sentidos. A questão da efemeridade perpassa a da existência no momento em que a cada acesso o espectador constitui a presentidade da obra.

Na proposição ilustrada (Figura 63), o espectador observa a *des*-organização contínua da tela. Na obra, os elementos na tela se movimentam de modo caótico. Cascatas de comando são agrupadas como cachos de uva e ao se passar o mouse pelas formas a impressão do espectador é que esse movimento comanda de alguma maneira a composição. Porém os comandos não resultam em nada a não ser em uma repetição de mensagem de voz – quase aos berros – e sons que indicam erro ou movimentação. A impressão que se tem é de que alguém estabelece irracionalmente os resultados de comando.

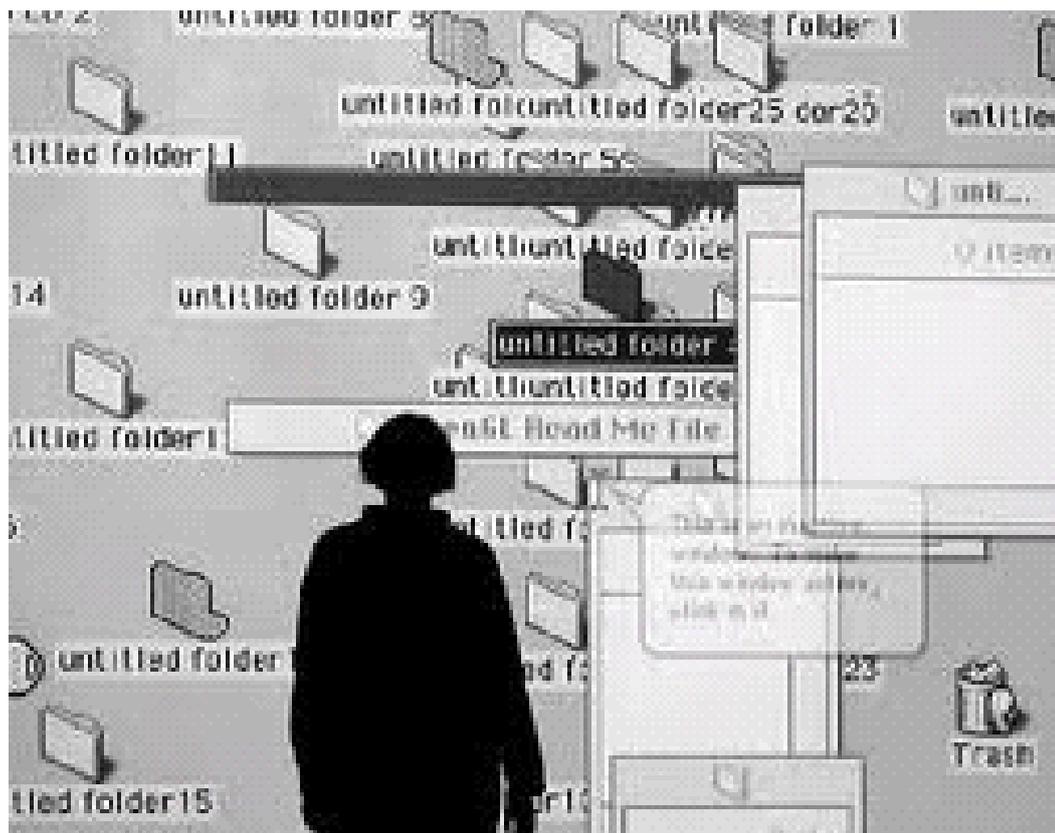


Figura 63: JODI. My%Desktop, 2004. Obra exposta no Villette Numérique, (Festival de arte digital, Paris).
Fonte: <www.pycs.net/users/0000299/>

A mobilização do espectador em torno da obra se faz pela ênfase conceitualista em detrimento da sensibilização estética. Mesmo o intuito da estetização dos padrões computacionais se realiza em prol da argumentação conceitual em torno das questões comunicacionais e de como as relações transversalizadas pela tecnologia acontecem atualmente. Assim, o espectador pode mover-se pelo contexto tecnológico atual e suas consequências e extensões em relação aos procedimentos mentais e cognoscitivos, a fim de compreender o campo conceitualista proposto pelos artistas.

Outra produção que questiona os parâmetros estabelecidos e reconhecíveis na Web é a obra de Fabio Oliveira Nunes (Fabio FON) e Edgar Franco, *Freakpedia* (Figura 64), iniciada em 2007, “uma resposta artística à *Wikipédia* e suas restrições (censuras?) quanto à pertinência e à relevância dos temas abrangidos pela enciclopédia colaborativa” (GODOY, 2010)¹³.

¹³ Curioso pensar como esta resposta se encontra em consonância com o pensamento crítico, evidenciado por alguns como apocalíptico, sobre a quebra de protocolo de reconhecimento de construção de saber, como no texto *Intelectuais e cibercultura: além de apocalípticos e integrados*: “A cibercultura, resultado da hibridização entre os avanços da ciência e os métodos, práticas e procedimentos das culturas populares, parece apontar para um reencontro – real e ‘prático’ – entre as duas tradições da Modernidade que, por longo tempo, mantiveram-se separadas, salvo em situações ou contextos considerados ‘periféricos’ ou no âmbito do discurso e/ou da crítica.



Figura 64: FON, Fabio e FRANCO, Edgar. *Freakpedia*, 2007
 Fonte: <www.freakpedia.org>

Segundo os próprios autores, esse trabalho pertence a um grupo de produções peculiares que durante a história da arte se caracterizou por voltar-se para aquilo que de menor importância se constituía para a sociedade. Assim, a obra contemporânea está em consonância com o que defendeu Schwitters, no início do século XX, com seus *merz* (figura 25) e a relevância em tudo que a sociedade classificava como dejetos.

Para a composição do site emprega um software livre, que não prevê restrições de direitos autorais. Além disso, as contribuições dos internautas para a formulação da enciclopédia não

A interação e a produção descentralizada do conhecimento, característica da cibercultura, fazem com que se embaralhem os centros e as periferias, uma vez que o conhecimento não está em lugar nenhum – instituição, pessoa –, mas numa rede; não está pronto para ser consumido ou assimilado, mas em construção. Por fim, a autoridade da rede não é dada pela condição intelectual ou de classe de cada um(a) nem por sua posição social como pesquisador(a) ou professor(a) numa estrutura hierárquica determinada, como um centro de pesquisa ou uma universidade. Não há rito de passagem ou de autorização para o ‘lado de lá’, o da verdade-autoridade.” (LEMONS, Maria A. B. e outros. *Intelectuais e cibercultura: além de apocalípticos e integrados*. Disponível em: www.lead.org.br/filemanager/.../165/Intelectuais_e_cibercultura.pdf. Acesso em: 23 fev 2013)

possuem parâmetros para inclusão nem hierarquia de assuntos, possibilitando que qualquer um trate sobre qualquer coisa, as mais insignificantes, caracterizando-se como um veículo de informação sem reprimendas.

No entanto a obra e seu autor obtêm certa reflexão que diz respeito à autoria e à participação do internauta.

É um autor procedimental aquele que age como condutor que escreve as regras através das quais todos irão agir e também preveem como poderemos agir. Esses condutores são os verdadeiros e permanentes autores nos espaços em que os demais colaboram. (NUNES, 2007, p.217)

A obra avança a discussão sobre autoria a partir da observação de seu autor, no sentido de evidenciar as ressalvas ao adotar o termo coautoria em uma proposição. Mesmo que a fruição da obra exija dos espectadores um conhecimento anterior sobre as dinâmicas das enciclopédias virtuais, como aquelas consideradas de livre autoria, as regras são estabelecidas pelo artista, seu autor procedimental.

O trabalho se debruça sobre a oportunidade de liberdade e desconstrução dos paradigmas que norteiam a elaboração das enciclopédias tradicionais. O repertório proposto não leva em conta os conceitos de segregação e eleição, possibilitando aos proponentes construtores da enciclopédia incluir tudo que seja de sua vontade, até as coisas mais absurdas e sem interesse coletivo real. Entretanto o autor da obra alerta que, como também acontece na Wikipédia, os colaboradores “devem abster-se de um sentimento de posse em torno dos verbetes” (NUNES, op. cit), como que adiantando que a obra, mesmo que participativa, ainda possui um condutor, um autor que possa ser identificado como tal.

As reflexões dos internautas perpassam tanto o ideário de arquivamento e memória quanto os valores atribuídos por uma corrente hegemônica de construção de conhecimento que elege os saberes a serem desenvolvidos e perpetuados. Por essa proposição artística, portanto, também são analisados a rede, o raio de sua ação bem como sua utilização quanto meio propulsor de outras formas de se relacionar com a informação, com o conhecimento e com a autonomia do sujeito na construção de percursos e realidades.

Ainda no percurso da Web Arte, Timo Kahlen proporciona aos internautas uma experimentação sonora, cuja programação oferece um campo de ação restrito.

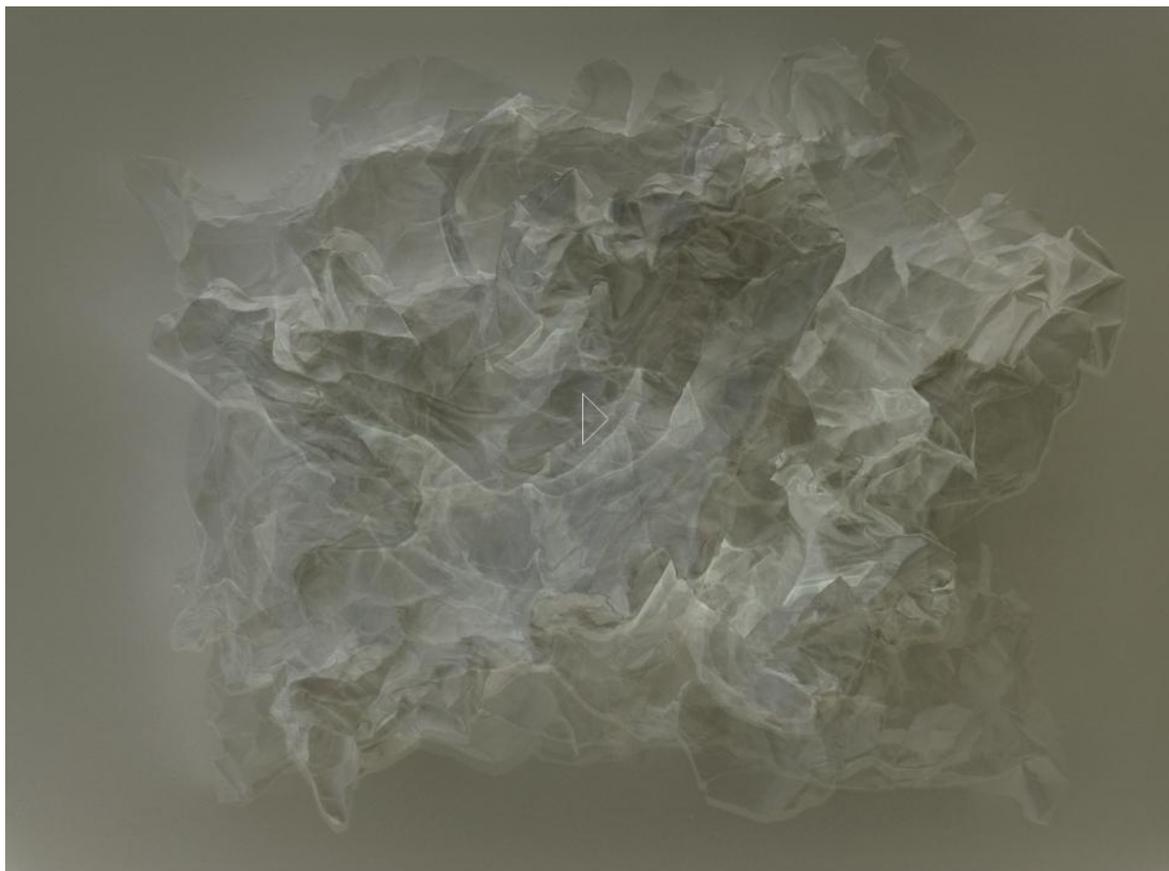


Figura 65: KAHLEN, Timo. *Undo/Delete*, 2011.
Fonte: <www.timo-kahlen.de/soundsc4.htm>

Em *Undo/Delete* (Figura 65), de 2011, o espectador “liga e desliga” a intervenção que consiste em, por meio do mouse, provocar sons identificados como folhas de papel sendo amassadas, conforme sugere a imagem inicial. A obra é uma escultura sonora e integra a lista de obras da Web Arte uma vez que seu autor disponibilizou-a na rede para ser constituída e oferecida à fruição do espectador. Apesar do grau de coautoria ser pequeno, considera-se que por ser uma escultura sonora, sua forma dá lugar a diversas formações produzidas na ação do espectador. Durante a produção dos sons, no entanto, imagem não aparece, o que resulta numa imagem mental do processo vivenciado pelo espectador. Como expõe Bourriaud (op. cit, p. 29) a “obra de arte é um ponto sobre uma linha”; o que é forma na escultura tradicional, passa a ser possibilidade de formações na escultura sonora de Kahlen.

A obra proporciona uma motivação sensível no que tange à produção e identificação de ruídos, mas ao estabelecer o vínculo com o observador pela exposição na rede, possibilita desdobramentos reflexivos sobre a atualidade da arte.

O computador conectado à internet não consiste apenas em meio, mas imanência de um novo estado de ser e agir do indivíduo e da sociedade transformando os modos da experiência. Na Web Arte, autores e suas criações são absorvidos pelo/no espaço virtual. A arte se constitui para o espaço digital, permite sua consistência e a realização de multiplicidades. Mas também há de se ressaltar, quando da inexistência de interesse ou da incapacidade ao acesso, o desaparecimento ou opacidade das obras. Nesse caso, se pode falar da impermanência, da efemeridade característica destas obras.

6.1.7. Obras de arte/ciência

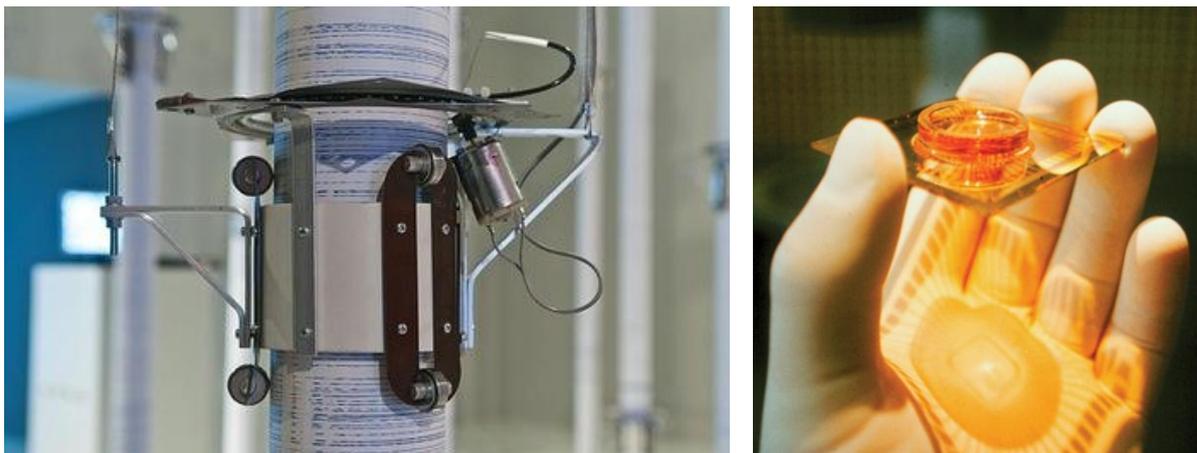
É notório que o saber utilizado na composição de obras de Arte Tecnológica caracteriza-se de forma interdisciplinar, convocando não só as ciências humanas que refletem sobre o indivíduo, a sociedade, a história, o espaço, mas também as ciências positivas que visam inteirar-se acerca dos fenômenos e das múltiplas possibilidades oferecidas pelos elementos que constituem o mundo, trabalhando, assim, no desenvolvimento teórico/técnico/tecnológico.

Porém percebe-se nas propostas tecnológicas da arte uma aproximação curiosa aos campos biológicos, assim como pensando a relação organicidade/máquina/poder de ação. O interesse dos artistas vai desde a genética até o desenvolvimento e cultivo de biomas, com obras que se empregam o aporte de imagens a próteses que estendem a ação humana.

Na obra *Silent Barrage* (Figuras 66, 67, 68), 2008-2009, o coletivo SymbioticA envolve o espectador em uma experiência múltipla realizada em lugares diferentes gerando processos simultâneos e dependentes.

A obra, porém, faz parte de uma pesquisa científica sobre composições neurais, suas atuações/reações e possíveis desenvolvimentos patológicos ou não.

Silent Barrage investiga a natureza dos pensamentos, a vontade livre e disfunção neural. O trabalho se concentra nas explosões de atividade descontrolada do tecido nervoso, uma característica típica de epilepsia e células nervosas em cultura. *Silent Barrage* utiliza movimentos de audiência e as respostas à atividade neuronal do espaço arquitetônico amplificado para alimentar as células nervosas em cultura, em uma tentativa de silenciar a barragem de impulsos elétricos. Os cientistas esperam que isso possa ajudá-los a compreender melhor como para acalmar a atividade na placa de cultura, e esta, por sua vez, ajudar no tratamento da epilepsia. (we-make-money-not-art.com/archives/2010/09/emocao-artificial.php#.UPAg-XeM6J0)



Figuras 66, 67, 68: SymbioticA, *Silent Barrage*, 2008-2009

Photo credit Edouard Fraipont

Fonte: <we-make-money-not-art.com/archives/2010/09/emocao-artificial.php#.UPAg-XeM6J0>

O espectador percorre um ambiente formado por postes, com câmeras instaladas no teto. Imagens geradas pelas câmeras monitoram todo o espaço. Os sinais são enviados ao Potter Neuro-Engineering Lab, laboratório que faz parte do Georgia Institute of Technology, Atlanta, EUA, e estimulam uma cultura de neurônios de cobaias, conectadas a sessenta eletrodos. Segundo a explicação dada na exposição (*Emoção Art.ficial 5.0 – Autonomia Cibernética*, São Paulo, 2010), este é o *computador* da obra.

Os neurônios controlam 32 robôs, que sobem e descem pelos postes e registram, com desenhos a caneta, traços ao redor deles. Informações sobre os processos são projetadas em duas telas. A demonstração da obra, dos estudos e pesquisas e de sua composição pode ser

vista em vídeo, disponível em <www.youtube.com/watch?v=h-AWaRnRcSE&feature=player_embedded#!>

Os desenhos gerados pelos robôs instalados nos postes não passam de linhas feitas com canetas esferográficas. Não são realizadas com o intuito estético expressivo, mas atuam como registros da ação/reação autônoma do sistema à presença dos espectadores.

Nos telões, as informações sobre os processos permitem ao espectador a aproximação do teor reflexivo da obra, mas a explicação veiculada em uma pequena tela por meio de desenhos e textos é que, definitivamente, esclarece a audiência sobre a proposição e as ocorrências, permitindo a fruição e o entendimento da obra, o que possibilita a atribuição de significâncias e as conexões com a vida. Trata-se do processo de engendramento de conhecimento: Ele é composto a partir da vivência dos conceitos e explicações dadas sobre o objeto artístico, bem como sobre as conexões efetuadas pelo observador com a atualidade no que se refere à ciência e aos processos informacionais e tecnológicos.

Observa-se que o encantamento do espectador em relação à obra pode acontecer por diversos caminhos, porém ressalta-se que aquele que diz respeito aos procedimentos concretizados por meio da tecnologia não seria próprio da instância artística, mas da científica. O espanto que deriva da obra necessita em parte do conhecimento sobre o que ali se realiza, em termos científicos e tecnológicos e o que isso significa para o avanço da ciência. Com isso, não se quer defender uma autonomia do objeto artístico de outros procedimentos, mas questionar o que na obra se pronuncia ao espectador como artístico? O que diferencia o objeto de um projeto a ser apresentado em uma exposição sobre genética, sistemas neurais e tecnologia?

Ressalta-se, então, a necessidade do reconhecimento de uma particularidade que relacione o objeto ao mundo da arte, pois o encantamento e o espanto não podem advir somente dos procedimentos tornados possíveis pela tecnologia, antes, como aponta Bourriaud:

A função da arte diante de tal fenômeno, consiste em apropriar-se dos hábitos perceptivos e comportamentais criados pelo complexo tecnoindustrial e transformá-los em *possibilidades de vida*, na expressão de Nietzsche. Em outros termos, consiste em subverter a autoridade da técnica e torna-la capaz de criar maneiras de pensar, ver e viver. (BOURRIAUD, 2009a, p. 96)

Outras proposições artísticas acercam-se das teorias científicas apropriando-se de modos orgânicos/biológicos de desenvolvimento para empreendimento de obras, como é o exemplo de *Generation 244* (Figura 69), uma criação cooperativa entre Scott Draves e Electric Sheep, em 2011. A obra se reporta à evolução darwiniana, gerando uma imagem a partir da mente cibernética possível pela composição de milhares de computadores que se localizam em diversos lugares no mundo. O software é construído de forma a gerar uma equação com um sem numero de parâmetros e variáveis, resultando em sequências infinitas e não repetitivas.

Scott Draves é artista de “software art” e inventor de trabalhos baseados em código livre, como *Flame*, *Fuse* e *Bomb*. Fundou o Electric Sheep, projeto de computação distribuída, baseado em fractais exibidos na forma de um protetor de tela de computador. (www.emocaoartificial.org.br/pt/artistas-e-obras/emocao-art-ficial-6-0/)

Para o criador, a concepção da obra possui um destaque em sua característica de aporte técnico e interdisciplinaridade. A sugestão ao espectador é a reflexão sobre como esse aporte pode se instituir em seus procedimentos cotidianos de modo a gerar infinitas possibilidades de conexão e apreensão na relação sistema/natureza/indivíduo/aparato tecnológico.

A imagem gerada, tendo como fonte a interconexão de centenas de milhares de computadores, longe de querer representar uma ligação sistêmica entre várias unidades/elementos que compõem o sistema, perfaz um caminho filosófico. O empreendimento de pensamentos – acerca dos fenômenos naturais, sociais e sua reverberação no mundo atual – está presente em obras como esta e em muitos outros exemplos fora da arte tecnológica informacional, como por exemplo, no cinema com filmes como *Babel* (INÁRRITU, 2007) e *360* (MEIRELLES, 2012).



Figura 69: DRAVES, Scott e Electric Sheep. *Generation 244*, 2011
Fonte: <www.emocaoartificial.org.br/pt/artistas-e-obras/emocao-art-ficial-6-0/>

O que ocorre com obras como *Generation 244* é que o modo de produção é, por si, um elemento de reflexão de ação. A tecnologia (aparato e uso) provoca o pensamento sobre as ocorrências e os fenômenos de modo que a imagem resultante presente no trabalho se torna um indício e não um produto final. A imagem provoca o espectador não por sua composição visual. A motivação não visa à sensibilização sensorial.

Comparando as proposições e veiculações dos trabalhos acima expostos, reflete-se sobre os procedimentos efetuados pelos artistas na utilização de computadores em cada uma das propostas. Fazer arte com o computador promove reações e construções de significâncias muito diversas que, ao se fazer arte para o computador, ou melhor, para ser exposta, acessada e modificada nesta mídia. Entender o uso do aparato tecnológico para ampliar a reflexão sobre os modos possíveis de vida e de empreendimento de dinâmicas, dentro do conceito lançado por Bourriaud (2009a) em sua *Estética Relacional*, assim como dos questionamentos sobre o próprio caráter da arte na atualidade, no pensamento de Kosuth (2006), pode ser um viés a ser apontado dentro das proposições da arte que se produz imbricado à tecnologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na verdade, o dilema do determinismo tecnológico é, provavelmente, um problema infundado, dado que a tecnologia é a sociedade, e a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas.

Manuel Castells

Os esforços teóricos na arte, já há algum tempo, concentram-se em discutir a desconstrução de parâmetros e a reorganização de um território que possa consistir a natureza da arte na atualidade. Este trabalho não tem a pretensão de se colocar como novidade nesse percurso discursivo, mas ambiciona encampar um aspecto dessa conjuntura que diz respeito ao espectador. Cabe lembrar que, conforme explicitado na introdução, a pesquisa foi efetuada muito em função de uma prática pedagógica, no ensino da arte, que se destina a adolescentes, jovens e adultos de classes sociais e intencionalidades de aprendizagens diversas: Ensino médio (público e privado) e ensino técnico e tecnológico (público). A essa prática pedagógica aplica-se as reflexões de Stiegler, também anteriormente citadas, sobre um público não-especialista (STIEGLER *apud* MEDEIROS 2007, p. 54).

As reflexões partiram do princípio da constituição da arte como expressão e comunicação dos indivíduos de uma mesma situação histórica e cultural, bem como de uma reverberação do objeto ou da criação artística através de outros tempos e sociedades. Por esse ponto vista, é relevante que a arte e seus criadores preocupem-se com a maneira de veiculação da ideia, de

forma que o público se integre à interlocução¹⁴. Ou seja, as expectativas em relação ao fenômeno artístico é que ele possa ocorrer de maneira que crie significações a partir de certo campo de sincronia criado com o espectador, aproximando-se de aspectos da vida, mas ainda assim compondo um campo peculiar, mesmo imbricado a outros campos.

A fruição relacionada à percepção e apreciação dos próprios elementos que compõem a obra concede espaço a uma apreciação mais contextual que examine as questões cotidianas e a problemática da vida hiperindustrial-tecnológica e a própria arte. Mas essa fruição, prazerosa ou não, apoia-se na apreensão e no entendimento no que tange aos possíveis significados de cada proposição artística. Dessa forma, pode se considerar a necessidade de uma empatia ou de uma afecção ou ainda de certa sincronia em termos comunicativos do espectador em relação ao modo como a proposição é composta a fim que possa ocorrer uma troca simbólica.

Cordeiro (2006) dispõe sobre novos campos de sentido que podem vir a atuar sobre as obras, mesmo as criadas em tempos passados, estabelecidos a partir da realização de uma análise problematizada que considere, por exemplo, as relações que a arte estabelece em cada época. “A colocação da problemática artística em termos relativos possibilita notar que o aparecimento de novas ideias desloca o equilíbrio geral da arte, provocando um câmbio de sentido em todas as formas de criação existentes.” (CORDEIRO, 2006, p. 107) O caminho aqui trilhado é pela aproximação do espectador da obra, de tal forma que se realize o que foi prescrito por Gullar: um “enlace do particular com o universal.” (GULLAR, 1993, p.95)

A necessidade de envolver o espectador deslocou a produção artística a um fazer que se tornasse menos apreciação e mais colaboração. Uma estética da recepção relativizou-se a fim de que a arte propiciasse ao indivíduo uma possibilidade de apreensão, reflexão e engendramento de sentidos que pudessem funcionar como interstícios: transcendendo as regras vigentes no cotidiano e transportando os espectadores a um tempo/lugar em que se possa alçar percepções autênticas e peculiares sobre a realidade.

Assim, muitas das obras de criação artística se propõem a examinar os vários aspectos que norteiam a experiência humana, incluindo a própria arte. Nesse percurso, o objeto artístico distanciou-se das regras tradicionais comuns à arte e incorporou modos diversos de expressão.

¹⁴ Sobre isso, assim se posiciona, ainda, Stiegler: “A arte, ou aquilo que se usou para designar uma época da experiência do sensível, só tem sentido na medida em que isso afeta a coletividade e, isso a priori, em totalidade, dirigida a todos, endereçada a esse ‘todos’. [...] Então, os artistas [...] eles devem ser afetuosos, isto é, eles devem ser afetados pelas massas dessingularizadas.” (STIEGLER *apud* MEDEIROS 2007, p. 59-61)

Porém essa ação mesmo logrando êxito no próprio meio artístico, incluindo a instância institucional, provocou estranhamento em muitos espectadores.

Vivencia-se atualmente, uma arte que se perfaz em parte considerável como de alto teor conceitual no sentido da consistência e natureza do objeto artístico. A provocação, inicialmente feita por Duchamp em seus *ready mades*, acompanha o espectador em muitas das visitas às galerias e museus, bem como às observações dos espaços ampliados da arte. É evidente que essa provocação desdobrou-se em outras tantas, e que o caminho efetuado por Duchamp – a apropriação museológica do objeto cotidiano – fez surgir uma multiplicidade de ações artísticas que subverteram o conceito de apropriação.

Ao público não-especializado, objetos cuja intencionalidade é questionar o caráter da criação artística são insuficientes para o espanto e encantamento que por muito nortearam a fruição. Para a arte, esses objetos foram necessários a um empreendimento de um fazer mais adequado ao seu tempo e que respondesse às necessidades do indivíduo em sua ação atual.

Entretanto, derivado desses desdobramentos, há de se cultivar um pensamento crítico sobre as novas criações a fim de que o campo artístico não seja um vale tudo ocasional. Seguindo o que dispõe Reinhardt:

Quando os estágios finais removem todas as linhas de demarcação, estrutura e fabricação, com “qualquer coisa pode ser arte”, “qualquer um pode ser artista”, “é a vida”, “nós lutamos contra isso”, “qualquer coisa vale”, e “não faz nenhuma diferença se a arte é abstrata ou representativa”, o mundo do artista é um comércio de arte maneirista e primitivista e um *vaudeville*-suicida, venal, agradável, desprezível e frívolo. (2006, p. 76, grifo do autor)

A experiência artística pode se conformar como um acontecimento humanista no sentido de trazer aos sujeitos espectadores reflexões sobre percepções e modos de vida atuais, colocando-o como possível agente de sua realidade. Distante das utopias que permearam a modernidade, a arte atual se coloca com uma inclinação de produzir “o sentido da existência humana (de indicar trajetórias possíveis) dentro desse caos que é a realidade” (BOURRIAUD, 2009a, p. 74). Mas o ‘como fazer a obra’ não pode fugir ao encantamento e ao espanto que acompanham a arte em sua trajetória. A banalização do objeto artístico, bem como de sua proposição, acaba por provocar exatamente o contrário disso e, por conseguinte, a arte se junta a um sem-número de manifestações que não provocam mais do que a adaptação do indivíduo ao cotidiano que o sufoca. A construção artística, mesmo originada nas

problemáticas de vida deve transcendê-la. A simples denúncia ou manifestação que registra a vida faz com que a arte se torne uma espécie de subjornalismo.

Cabe ressaltar a necessidade de uma construção artística que vise suprir a carência, postulada por Kant, da apreciação estética que se constitui particular e intrínseca ao indivíduo e que, pelo entendimento deste trabalho bem como de autores como Deleuze, Guattari e Stiegler se apresente como alternativa à alienação do indivíduo e ao condicionamento de seus desejos, formulada e efetuada nas expressões da mídia e do consumo.

A criação estética pode atender, conforme o exposto, à busca da verdade evidenciada por Hegel, no momento em que oferece a possibilidade de uma compreensão do todo, de modo complexo e rizomático, uma vez que a estética, segundo o autor – conforme expõe Cauquelin (2005, p.78) –, se caracteriza pela percepção do todo, em detrimento das partes: os fatos aglutinam-se numa totalidade.

O objeto contemporâneo pede a construção de sentido a partir de questões relacionais, contextuais, mas também de experimentação para abertura de percepções. Esta pode ser causada pelo deslocamento do objeto de seu contexto original, provocando o espectador numa reformulação da construção pragmática do pensamento. A provocação da reformulação, porém, não acontece de maneira homogênea a todos os espectadores, uma vez que cada fruição ancora-se em uma subjetividade. Entretanto as possibilidades de análise e de reconstrução de percepções e práticas reflexivas serão ocasionadas tanto mais o objeto artístico se construa de modo a provocar no espectador algo característico da natureza da arte: encantamento e/ou espanto.

O encantamento do espectador advindo da fruição artística remete-se à possibilidade de reconhecer na poética realizada algo peculiar a ele ou a sua condição desejante, que encontra ressonância em sua consistência, em seu modo de ser e estar no mundo. O espanto acontece na surpresa do achado, na fascinação pelo construto, na revelação de uma *veridicidade*, no reconhecimento de sua capacidade em realizar.

Assim, por todas as ponderações, e considerando Cauquelin (2005, p. 85), sustenta-se o encantamento também na razão crítica kantiana que atribui ao objeto artístico a capacidade de contestação dos sistemas de dominação, incluindo os da própria arte. Dessa forma, se possibilita a crítica não só às questões concernentes ao tempo histórico e social, mas também

aos objetivos e aos modos de apresentação da arte, inserindo-se aí a apropriação do elemento cotidiano e usual.

No trabalho de Cordeiro e Moscatti (Figura 53), ainda nos idos de 1968, a característica de apropriação de elemento cotidiano se encontra bastante clara, uma vez que os espectadores, não sem certo espanto, se deparam com uma obra cuja produção constitui-se por um elemento maquínico, pertencente em muitos casos ao mundo produtivo do trabalho e da informação. Ora, o jogo oferecido na obra *Beabá* recorre ao caráter contextual, ancorando-se nas formas de produção de seu tempo e tecendo uma abordagem da realidade de forma que os observadores transformados em interatores possam fruir tanto sobre o aspecto de introdução da tecnologia na sintaxe cotidiana, como no grau de sua participação nesse processo e na sociedade pós-industrial em sua peculiaridade.

A fruição contextual do objeto artístico empreende associações com o espectador em sua ação cotidiana, incorporando sua condição social e sua forma de pertencer e integrar à realidade. A produção artística conceitual conforma-se considerando como urdidura a própria natureza da arte, mas ampara-se nas questões cotidianas e no binômio simplicidade/complexidade que se verifica nos desdobramentos dessas questões. Sua poética trama com o tecido social, proporcionando modos de reflexão, ação e conformação da realidade.

A estética contextual figura no interior do conceitualismo, uma vez que, como observa Kosuth (2006, p. 219), as diversas formas apresentadas na criação artística reafirmam o caráter da arte. Para o autor, mesmo a linguagem artística por muitos evocada não é mais do que a reafirmação da natureza da arte. O objeto só é artístico porque está contido no território, no contexto da arte. Assim, usando os exemplos acima, Albuquerque (Figura 3), Dias (Figura 41), Fon (Figura 64) e Draves (Figura 69) produziram objetos chamados contextuais que pertencem ao campo artístico pela intenção de cada um em fazer não outra coisa que arte.

Ainda considerando a teoria traçada por Kosuth, os objetos descritos requerem do espectador mais que uma apreciação sensível, visual. Requerem uma elaboração cognoscitiva, tanto para afirmá-los como objetos pertencentes ao território artístico como para atribuir-lhes sentidos contextualizados e relacionados ao estado do sujeito em sua cotidianidade. Dessa forma, relacional e enfatizando a reflexão mental, aproximam-se do caráter conceitualista.

Analisando ocorrências artísticas anteriores ainda a 1960, rememora-se a proposição de montagem de Duchamp da exposição surrealista *Fist Papers of Surrealism*, realizada em

Nova York, em 1942, na Mansão Reid, no número 451 da Av. Madison. A intervenção no espaço convocava o espectador a certa presença e atuação corporal para além da apreciação e fruição das obras de arte expostas. Com 1.500 metros de barbante, Duchamp criou uma teia que passava por todo o espaço expositivo, inclusive ao redor das obras. Além disso, na abertura da exposição foram contratadas crianças com bolas para brincar e correr no espaço todo envolvido por fios de barbante. A convocação do exercício mental sobre o sensível se faz notar, pois o observador deve refletir sobre a proposta de Duchamp que desconstrói o conceito de apreciação num espaço reservado à arte e envolve os participantes em uma série de atos e preocupações que vão para além das próprias obras. As crianças por não serem ensaiadas nem controladas atribuem certo aspecto de acaso à proposição, ou seja, a iniciativa foi pontuada por ações autônomas, desligadas das propostas iniciais – obras – dos autores que estavam expondo, bem como da audiência presente. Porém há de se concluir que o automatismo psíquico e o *non sense* apregoado pelos surrealistas estavam contemplados nessas ações.

Nos anos 60 os happenings também se conformaram como propostas de autonomia da produção artística de seu produtor inicial. Lygia Clark, artista do Neoconcretismo brasileiro, apresentava ao espectador obras com o objetivo de interagir e compartilhar a criação artística – mesmo sendo um autor procedimental, pelo pensamento de Nunes¹⁵ acima exposto – e que possibilitavam a fruição de subjetividade e a reflexão sobre o caráter do objeto artístico.

Em todas essas propostas, porém, a obra se caracterizava como veículo somente no sentido de promover ações e reflexões. Contudo o empreendimento de ações e as possibilidades da obra, nos casos citados, dependiam de seus autores e interatores. A mostra Emoção Artificial 5.0, autonomia cibernética, apresentou trabalhos diferentes destes exemplos, cujo arranjo cibernético possibilitava a apresentação de comportamentos e de ações imprevisíveis, mesmo aos seus criadores. Na obra do coletivo Symbiótica, figuras 66, 67 e 68, apresentada na mostra, este resultado é bastante claro. A autonomia deriva da ação do próprio objeto artístico que efetua ações a partir das reações aos sujeitos que percorrem a obra.

Interessante comparar o conceito de autonomia vivenciado na obra descrita e aquele apregoado por Greenberg na arte moderna, no qual se conjecturava sobre o desejo da arte em ser presentidade, ou seja, pura fruição de/por ela mesma, desligada dos processos históricos, sociais e culturais. Em *Silent Barrage*, todas as conexões com a atualidade são convocadas a fim de significar a obra: desde o que há algum tempo já é tema de preocupação da ficção

¹⁵ Ver citação na p. 203.

científica e dos filmes de ação – o domínio das máquinas a partir da criação de uma inteligência – até as relações entre máquinas e humanos nas próteses e órteses que auxiliam, readaptam e ampliam a ação humana.

Bauman (1997, p. 164) cita Heidegger para entender a formação de conhecimento a partir da manipulação ou do contato com objetos, mesmo os objetos artísticos. O objeto que não causa estranheza, que está adaptado à rotina, que é incorporado ao fazer humano (como as obras figurativas que se aproximam no presente das imagens de revistas e publicidades) é o objeto que está no modo *vorhanden* (disponível). Não aponta para composição de conhecimento, pois está em sintonia com o uso e a atitude dada como natural ou simplificada. Porém o objeto cuja mediação e contato exige e, mais que isso, provoca um segundo pensamento para o uso ou apreensão é o que consiste no modo *zuhanden* (atento). Esse objeto não concerne à atitude qualificada como natural: desloca o indivíduo de seu lugar em busca de orientações; está fora do alcance e precisa ser captado, entendido antes de ser acessado e significado. É esse objeto que se presta ao engendramento de conhecimento, pois estimula à busca de compreensão e significação outra que não uma previamente atribuída.

Nessa perspectiva, os objetos artísticos se tornam questionamentos dos modos de vida assentados no habitual, na prática rotineira. Essas ações e esses procedimentos, devido a sua pertença ao cotidiano, não são apreciados, questionados ou interpretados a não ser que causem algum desconforto. Logo, os objetos artísticos nos quais esses aspectos são abordados apresentam-se como prováveis formas de visibilidade, descortinando, incitando e propondo reflexões e possíveis engendramentos de conhecimento. A problematização das relações entre homem e máquina, na sua pregnância tecnológica, é atualizada na arte tecnológica como em vários dos artistas das proposições acima descritas.

Trata-se, ainda, de obras que ressaltam a corporeidade como presença, mas que não toma o campo sensível como fundamental para o entendimento da obra. Todo o processo citado será conduzido pela experiência conceitual, ou seja, o desenvolvimento a partir da ideia, dos elementos cognoscitivos abordados na obra, inclusive nas relações próximas entre objeto artístico e pesquisa científica.

Uma possível reflexão sintoniza-se às teorias heideggerianas acima expostas, uma vez que grande parte do aparato tecnológico introduz-se imperceptivelmente no dia a dia moderno, apresentando-se no modo *vorhanden* (disponível). Porém, ao se tratar das potências e

virtualidades da tecnologia, esta estabelecida como objeto, apresenta-se no modo *zuhanden* (atento), causando determinadas estranhezas e necessitando de encaminhamentos de aproximação. Nesse sentido, trata-se, ainda, de travar sintonias entre as experiências dos sujeitos envolvidos, tanto no cotidiano, como na fruição da obra, remetendo a exemplos que podem consistir numa forma de conexão com a proposição artística.

Em algumas obras invocam-se, ainda, os preceitos dadaístas e surrealistas da importância de valorar o acaso como fenômeno integrante da criação bem como do desenvolvimento de conexões e saberes. A autonomia construída pelos autores na formação da obra imbrica-se com a sugestão do acaso e todo o incremento à realidade que ele possa proporcionar, mesmo nos casos de autoria procedimental, fazendo com que os espectadores acompanhem suas operações de modo particular. Em muitos desses objetos, a criação é dada pelo artista, compartilhada com o espectador, na sua interação e participação na obra e desenvolvida pelo próprio artefato/sistema criado. Assim, a continuidade do fenômeno artístico depende de quais reações serão geradas pelo conjunto de equipamentos e não só pela significação que o fruidor irá lhe atribuir. O mesmo modo que algumas ações e situações são vivenciadas pelos indivíduos.

Não possuímos nem um corpo, nem uma verdade – nem sequer uma ilusão. Somos fantasmas de mentiras, de sombras de ilusões, e a nossa vida é oca por fora e por dentro.

Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer – eu sou eu?

Mas sei o que sinto, sinto-o eu.

Quando outrem possui esse corpo, possui nele o mesmo que eu? Não. Possui outra sensação.

Possuímos nós alguma coisa? Se nós não sabemos o que somos, como sabemos o que nós possuímos? (PESSOA, 2006, p. 51)

Como Pessoa, os espectadores das obras podem se perguntar sobre sua consistência, sobre sua pregnância, sobre sua existência a partir dos processos de autonomia, bem como dos acontecimentos e ocorrências geradas ao acaso e que conformam ações, pensamentos e experiências. A partir desse exame da realidade/atualidade refletir sobre a consciência de si nestes e por esses processos.

Na contemporaneidade, desde as propostas neodadaístas, passando pela Pop Art e pelas manifestações contemporâneas como Performances e Land Art, um dos princípios norteadores do fazer artístico é a religação arte/ vida. A arte tecnológica, em propostas como as descritas neste trabalho cumpre com essa orientação convocando os sujeitos espectadores a introjetar aquilo que está sendo abordado pelo objeto em sua experiência cotidiana.

As orientações artísticas tecnológicas, apesar de, por muito, serem reservadas a um público específico e possuem reflexões distintas, almejam, cada obra a seu modo, voltar-se às questões da vida, da ação e do pensamento humano, da singularidade em oposição à totalidade no processo de formação do indivíduo, às realidades históricas atuais, incluída aqui a própria tecnologia, partilhando a criação artística com técnicos específicos de suas áreas e os espectadores atentos às suas proposições.

Seguindo nessa direção, as proposições ancoram-se na estética relacional, uma vez que visam ser interstício, ou seja, lugar de discussão. Os trabalhos derivados de pesquisas interdisciplinares e que são produzidos empregando aparatos pertencentes à lógica de existência contemporânea possibilitam à reflexão do espectador sobre modos de vida a serem propostos e viabilizados na teia atual. Este tecido social oferece uma urdidura por muitas vezes conformada pelas questões hegemônicas, mas as tramas que se desenvolverão a partir das reflexões sobre a atualidade podem oferecer modos de vida alternativos de forma a atender mais convenientemente o indivíduo. É isso que propõe Bourriaud, teórico da estética relacional.

Muitos objetos artísticos atuais atendem essa postulação que também, como a estética contextual, não se faz representacional, mas possui como referência a esfera das relações humanas.

[...] assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. (BOURRIAUD, 2009a, p. 40)

Desta forma, os objetos tecnológicos que propõem interações e preocupam-se em agir em torno das relações humanas são apropriados à estética relacional. Certamente, pode se afirmar que a estética proposta por Bourriaud arranja-se no contexto conceitualista da arte por atentar-se para a ênfase à elaboração cognitiva, uma vez que a questão sensível ocorre em favor das reflexões advindas da experiência proporcionada pela obra. As reflexões são o objetivo primeiro da obra.

Entretanto a estética relacional aplicada à arte tecnológica pode proporcionar uma investigação sobre a natureza da arte na atualidade abarcando o que foi expresso por Kosuth em sua teorização sobre arte: a necessidade, a priori, da informação do que seja arte e do que seja artista na contemporaneidade, reflexão indispensável como consequência da perda da distinção entre artista e cientista, que pode ocorrer na produção da arte tecnológica. O que faz

de obras como *Silent Barrage* (Figuras 66, 67 e 68) ou *Princípio Estocástico: Espaço/Tempo/Probabilidade* (Figuras 60 e 61) ou, ainda, *Derivadas de uma imagem* (Figura 53) e *Muxarabi* (Figura 52) objetos artísticos, uma vez que seus autores tiveram que realizar pesquisas dentro de áreas específicas como matemática, neurociência, informática e sistemas de codificação e comunicação?

Assim, a reafirmação do objeto como arte depende da informação prevista por Kosuth, o que reitera a estética relacional como pertencente ao âmbito conceitual da arte.

Porém Bourriaud chama atenção para o fato de que muitos artistas tecnológicos

[...] caem na armadilha da ilustração: seus trabalhos, na melhor das hipóteses, não passam de sintomas ou engenhocas, ou, pior ainda, são mera representação de uma alienação simbólica diante do meio informático e de sua própria alienação perante os modos de produção impostos. (BOURRIAUD, 2009a, p. 94-95)

No idos dos anos de 60, Marshall McLuhan já anunciava que “o meio é a mensagem”. Segundo ele “[...] as consequências sociais e pessoais de qualquer meio [...] constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos”. Em muita parte a arte tecnológica parece caminhar para aquilo que já se constituía teoricamente em meados do século XX, fazendo com que as obras se justifiquem apenas pelo uso do aparato tecnológico e propondo assim sua relação com o espectador. Porém uma linha tênue se configura entre um trabalho que utiliza o aparato tecnológico a fim de empreender abertura de percepções sobre fenômenos e ocorrências atuais, visando à autonomia do sujeito em um tempo de hipersincronizações, e o puro encantamento com as possibilidades desenvolvidas por meio da tecnologia. Somam-se a essa consideração toda prática artística vinculada à lógica do consumo e a uma série de dispositivos que possuem certa adequação a um sistema que se quer hegemônico.

O encantamento e o espanto próprios da tecnologia não devem se configurar como aquilo que norteia uma proposição artística tecnológica. Eles devem estar relacionados à intencionalidade artística e aos desdobramentos possíveis evidenciados pelo espectador. A obra *What loving and beautiful word*, figura 59, emprega os recursos informáticos de sensores de presença interligados ao desenvolvimento de comportamentos autônomos das formas, configurando uma paisagem que é sempre nova e infinitamente refeita. A inteiração sobre as possibilidades de autonomia e realização de novas e infinitas formas a partir da programação pode causar certo espanto quanto à performance da máquina. Porém o que causa verdadeiro encantamento

é a ação poética dos elementos e sua ligação com a tradição nos mitos de formação dos *sho* (escrita japonesa). O interator cumpre o papel de reator de experiências entre mundo orgânico e natural com a criação simbólica (os *sho*), uma vez que, segundo os autores da proposição artística, “o mundo do kanji [caracteres da língua japonesa], os pensamentos e os sentimentos do calígrafo, suas ações, e aqueles de pessoas ao seu redor, todos se sobrepõem em um mundo.” (www.team-lab.net/en/portfolio/loving/whatloving.html).

Na obra podem se intercalar experiências prontamente reconhecíveis com elementos que remetem ao mundo orgânico e natural, bem como com aqueles que fazem parte de uma realidade estruturada e existente somente no mundo digital/virtual. A composição de elementos apresentada propõe um jogo de significações.

A obra de Oscar Muñoz (Figuras 7 e 8) possui requinte e adequação técnica. Seus trabalhos utilizam a fotografia como base. É no uso de recursos de animação, porém, que muitas de suas obras causam espanto no espectador. Imagens que aparecem e desaparecem levadas pela água são apreendidas não como um truque tecnológico, mas como possibilidade de encantamento. O encanto acontece no momento em que se percebe como o recurso tecnológico realizou a intencionalidade do artista em tratar assuntos humanos tão universais quanto a existência, a memória, a atuação social e o desmoronamento da representação.

Trabalhos como *Biografias*, figuras 7 e 8 e *What loving and beautiful word*, figura 59, mesmo com o caráter de sensibilização estética, apresentam forte vínculo conceitual uma vez que são coerentes aos princípios da estética relacional bem como à contextual, lançando ao observador/interator reflexões que o motivem acerca da ação sobre os modos de vida possíveis ao comentar e discutir questões de tradição, memória e ação social e política.

Para Kosuth, arte é ideia, ideia da própria arte. A apresentação do objeto artístico é secundária, pode ser efetuada de qualquer forma. E a forma só remete à arte no instante em que se propõe a ser arte. “É necessário separar a estética da arte”. (KOSUTH, 2006, p. 214). Para Bourriaud, “arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (BOURRIAUD, op. cit, p. 147). Para Nietzsche, “normalmente, começam a arte pelo fim, penduram-se à sua cauda e pensam que a arte das obras de arte é a arte propriamente dita.” (NIETZSCHE, 1983, p. 135).

Para o fruidor, por muitas vezes longe das teorias, a arte pode proporcionar uma ligação com o mundo sendo outra coisa que não a própria realidade. A questão que se vislumbra é sobre a

possibilidade do indivíduo sentir-se pertencente ao percurso que se desenrola nas proposições artísticas. A valoração do objeto artístico na sociedade diz respeito ao quanto ele consegue chegar ao indivíduo.

A acessibilidade aos espaços da arte, sejam eles instituídos ou expandidos, se deu de maneira surpreendente do final do século passado até agora. Todavia, o acesso à obra e a sua fruição se apresenta problemático devido à perda da segurança em se tomar um objeto como artístico. A vida e a arte encontram-se embrenhadas, mas uma não substitui a outra. O objeto, a produção artística devem ter caráter próprio, convocados a criar possibilidades de ampliação daquilo que se experimenta no cotidiano. A repetição pura do cotidiano esvazia a poder da arte: há de se ter poesia a fim de que a percepção seja ampliada.

O conceitualismo, genericamente torna a obra de arte hermética ao indivíduo. Uma pergunta percuciente: isso ocorre com toda obra ligada ao parâmetro conceitual? Não. Como analisado acima, a fruição da obra exigirá do espectador disponibilidade e formação do gesto de olhar, do experimentar e do atribuir sentido. Como toda atividade de conhecimento humano, isso não se constitui de forma inata, espontânea. Demanda certo exercício e reflexão. Entretanto, o que se conclui das reflexões efetuadas nesse trabalho é que o objeto artístico pode provocar o espectador – dentro de seu contexto, firmando relações, convocando-o cognitivamente –, de maneira que o encantamento e o espanto estejam instituídos no que tange à poética e não à indefinição de reconhecimento do objeto como artístico, nem aos arranjos tecnológicos e suas possibilidades.

Mesmo que se verifique que na arte atual “a forma predomina sobre a coisa, os fluxos, sobre as categorias: a produção de gestos prevalece sobre a produção das coisas materiais” (BOURRIAUD, op. cit, 145), não cessam as demandas por uma arte que igualmente sensibilize, que também aponte referências para fruição advindas de sua própria consistência e produção e que permita uma leitura sem que o texto explicativo da autoria ou da curadoria seja imprescindível.

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá
mas não pode medir seus encantos.

Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare.

Os sabiás divinam. (BARROS, 1996, p. 53-68)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubens. *Variações sobre o prazer: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

AMARAL, Aracy. (Org.) *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um acervo*. São Paulo: MAC/USP/TECHNIT 19, 1988.

ARANTES, Priscila. *Arte e mídia no Brasil: perspectivas da estética digital*. São Paulo: ARS, vol.3 nº6, 2005. Disponível em: < www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202005000200004&script=sci_arttext&tlng=es#top18>. Acesso em: 22 nov 2012.

ARAÚJO, Olívio T. O prazer da arte. In: *Olhares plásticos*. São Paulo: Lazuli, SESC, 2005, pp. 67 a 72.

ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: creación artística em médio urbano, em situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006. Disponível em: <books.google.es/books?id=G-GkffoPcfAC&printsec=frontcover&dq=un+arte+contextual&hl=en&sa=X&ei=P6KPULeuGuft0QXn44C4BQ&ved=0CC0Q6AEwAA>. Acesso em: 22 dez 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARENDT, Hanna. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARISTÓTELES, *Poética/ Aristóteles*; tradução, textos complementares e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

BADIOU, Alan. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre o nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas - São Paulo: Papirus, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. Disponível em <pt.scribd.com/doc/41903716/O-narrador-Walter-Benjamin>. Acesso em: 21 nov 2012.

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

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós- Produção*. São Paulo: Martins, 2009.

BOUYER, Gilberto Cardoso. *As potências do pensar e refletir por imagens: Gilles Deleuze e o indizível do cinema na educação continuada, 2008*. Disponível em <xa.yimg.com/kq/groups/29442522/1593902358/name/Articles-GCBouyer-Art-Philos.pdf.> Acesso em: 25 set 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CANONGIA, Ligia. *O Legado dos anos 60 e 70*. Jorge Zahar, 2005.

CARVALHO, Edgard de Assis. Resenha: *História do Estruturalismo*. DOSSE, François. Disponível em <www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_resenhas.htm>. Acesso em: 22 jul 2010.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e terra, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005.

_____. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins, 2008.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da Arte Contemporânea?* Recife-PE: Massangana, 2006.

CRISTOFARO, Ricardo De. *Objetos imaturos: por uma arte objetual no contexto da arte mídia*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em <hdl.handle.net/10183/10926> Acesso em: 23 fev 2011.

CRUZ, José M. de. *O. Processo de ensino aprendizagem na sociedade de informação*. Campinas: Educação e Sociedade, vol. 29, nº 105, p. 1023-1042, set/dez, 2008. Disponível em <www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 23 out 2012.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Espanha: Alianza Forma, 1995.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

_____ ; GUATTARI, F. *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. V.1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos. Guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Mal de Arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

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

DUARTE, Rodrigo. *Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Theodor Adorno*. Ouro Preto: Artefilosofia, nº 7, pp. 31-40, out/2009. Disponível em <www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_31.pdf> Acesso em: 07 jul 2012.

DUFRENNE, Michel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DUQUE, Ricardo. *Fragmentação, simultaneidade, choque ou contraste e modularidade na videosfera*. Disponível em <www.jstk.org/txt/videosfera.html> Acesso em: 13 dez 2012.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. São Paulo: Record, 2004

_____. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EINSTEIN, Carl apud CONDURU, Roberto. *Uma crítica sem plumas – A propósito de Negerplastik de Carl Einstein*. Conccinitas virtual, Ano 12, vol. 2, nº 17. Rio de Janeiro: UERJ, dezembro 2010. <www.concinnitas.uerj.br/resumos12/conduru.pdf> Acesso em: 12 fev 2011.

EVERDELL, Willian R. *Os primeiros modernos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Coimbra: Almedina, 2003.

FERREIRA, Larissa. *Performance tática: cartografias dos desvios*. Brasília: Revista VIS, nº 1, vol. 10, pp. 112-121, jan/jun 2011. Disponível em <webartes.dominiotemporario.com/performancecorporopolitica/textes%20pdf/revista_do_programa_de_p%C3%B3s-gradua%C3%A7%C3%A3o_em_arte_da_unb_v10_n1_janeiro_junho_2011_bras%C3%ADlia_issn%20%80%931518-5494.pdf> Acesso em 25 nov 2012.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANCASTEL. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GUATTARI, Fèlix. *As três ecologias*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1990.

_____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GODOY, Vinícius Oliveira. *Ctrl+art+del – distúrbios em arte e tecnologia – Fábio Oliveira Nunes (“Fábio Fon”)*. Notas de leitura. Porto Alegre: Revista Porto Arte, v. 17, nº 28, maio/2010. Disponível em <seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18794>. Acesso em: 5 mai 2011.

GOLIN, Cida. *Paradoxos visuais: o trabalho de Regina Silveira*. Porto Alegre: Jornal do MARGS, v.n. 69, p. 3, 01 jun 2001. Disponível em: <www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_reginasil.php>. Acesso em: 12 nov 2008.

GONZALEZ, Mario M.. Arnold Hauser e a literatura espanhola. *Pandaemonium ger. (Online)*. 2010, n.16, pp. 122-137. ISSN 1982-8837. Disponível em <www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372010000200006&script=sci_arttext>. Acesso em: 23 fev 2013.

GROSENICK, Uta (ed.). *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Colônia: Taschen, 2005.

GUIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

_____. *Arte conceitual e atualidade*. Recife: Revista Continente Multicultural, ed n° 17, maio de 2002. Disponível em: <www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/733.html> Acesso em 12 abr 2010.

_____. *Diálogo sobre o não-objeto (texto lançado em 1959)*. Disponível em: <www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/dialogo-sobre-o-nao-objeto/> Acesso em mai 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, Parte I. Petrópolis: Vozes, 1989.

JACQUES, Paola B. *Breve Histórico da Internacional Situacionista*. Revista Eletrônica Arquitectos. N. 035, ano 3, abril, 2003. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/03.035/696>. Acesso em 16 nov 2012.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JAUSS, Hans Robert. Prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis, in LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o Leitor – textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 85 a 103.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface*. Rio de Janeiro: Zahar ed., 2001.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fortes, 1996.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: *Escritos de artista*. Zahar: Rio de Janeiro, 2006, pp. 210 a 234.

LEMONS, Maria A. B. e outros. *Intelectuais e cibercultura: além de apocalípticos e integrados*. Disponível em <www.lead.org.br/filemanager/.../165/Intelectuais_e_cibercultura.pdf>. Acesso em: 23 fev 2013

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor – textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MARAVALHAS Junior, Nelson. *A tarefa infinita*. Brasília: Ed. do Autor, 2007.

MARTINS, Luiz Renato. *Economia política da arte moderna/providências para uma história crítica*. São Paulo: ARS, vol.6. nº12, jul/dez 2008. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 22 mar 2010.

MCLUHAN, Marshall,. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, 18ª edição. São Paulo: Cultrix, 2001.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. (Org.) *Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea*. Brasília: Dupligráfica, 2002.

_____ *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó, Paraná: Argos, 2005.

MOURA, Eliana P. G. *Da pesquisa (auto) biográfica à cartografia: desafios epistemológicos no campo da psicologia*. In: ABRAHÃO, Maria Helena M. B. (org). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o Moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. Humano, demasiado humano. In: *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2001.

PESSOA, Fernando. *Quando fui outro/Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

RAPOSO, Maria Tereza Resende. *O conceito de imitação na pintura renascentista e impressionista*. Revista Eletrônica Print by FUNREI, n. 1, p.43-50, 1998/1999. Disponível em: <www.funrei.br/revistas/filosofia Metavnoia, São João del-Rei>. Acesso em: 22 mai 2009.

REINHARDT, Ad. Arte-como-arte. In *Escritos de artista*. Zahar: Rio de Janeiro, 2006, pp. 72 a 77.

RICKEY, George. *O construtivismo - origens e evolução*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

SABOIA, Lygia. *Arte e matemática: algumas considerações* [PDF]. Disponível em: <www.vis.ida.unb.br/posgraduacao/eppg_arte/arte_temporalidade/textos_pdf/lygiasaboia.pdf> . Acesso em: 27 de ago de 2010.

_____. *Uma poética interdisciplinar : arte, matemática, simetria e linguagem de programação postscript*. 29 out 2001. 532p. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes/UNICAMP. Campinas, outubro, 2001.

SANT'ANNA, Affonso R. de. *O xeque mate de Duchamp*. Disponível em <www.germinaliteratura.com.br/artes_abr2005.htm>. Acesso em 03 de dez 2012.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Org e Trad: MEDEIROS, Maria Beatriz. Chapecó, Paraná: Argus, 2007.

_____. *Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado*. São Paulo: ARS, vol.7, nº13, jan/jun 2009. Disponível em <www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202009000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 dez 2009.

TAGLIAFERRI, Aldo. *A estética do objetivo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

TERRAZA, Cristiane H. *Agudos e argutos: O papel da TV na (des)educação de olhares*. 25 nov 2003. 146p. Dissertação (Mestrado em Arte). IdA/UnB. Brasília, novembro, 2003.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004

TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TURKLE, Sherry. *A vida no Ecrã*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

_____. HARRISON, Charles. Modernidade e Modernismo reconsiderados. In: WOOD, Paul et al.. *Modernismo em disputa - a arte desde os anos 40*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, pp. 170 a 256.

OUTROS RECURSOS

CALDAS, Waltercio. DVD Making-off Exposição Cromática. Rio de Janeiro: Casa França Brasil, ago/out 2012.

COLLAGE. Catálogo de exposição realizada pelo Instituto de Relações com o Exterior da Alemanha, no ano de 1888, em Brasília.

Conspiração Filmes. PORTAL LITERAL (Revista Eletrônica). Disponível em: <<http://www.literal.com.br/>>. Acesso em: 24 ago 2010.

FARGAS, Joaquín. Princípio Estocástico. Folder de exposição RECORRIDOS – arte, ciencia y tecnologia, promovida pela Universidad Maimónides, ocorrida no Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, de nov/2012 a jan/2013.

FARIAS, Agnaldo. Nelson Leirner, uma viagem... Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

FERREIRA, Larissa. Performance. Disponível em: <larissaferreira.multiply.com/photos/album/19/19> Acesso em 12 jan 2013.

Filme: BABEL. Diretor e Produtor: Alejandro González Inárritu. França, EUA, México: Paramount Pictures, 2007 (2h 22min).

Filme: 360. Diretor: Fernando Meirelles. Produtor: Dor Films. Reino Unido, Áustria, Brasil, França: Paris Filmes, 2012 (1h 55min).

Instituto de Artes da UNICAMP. Site:
<www.iar.unicamp.br/galeria/galerianamidia/2001/LygiaSaboia-sem_5_11_2001.jpg>
Acesso em: 27 de ago 2010.

ITAU CULTURAL. Site da Bienal de Arte e Tecnologia.<www.emocaoartificial.org.br>
Acesso em: 3 jan 2013.

NUNES, Fábio O. *Web Arte no Brasil*. Site dedicado à pesquisa da produção brasileira de arte e tecnologia na internet. Disponível em:
<http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/site_litera.html>. Acesso em: 26 ago 2010.

Paradigmas – Galeria de Arte Contemporânea. Site dedicado à divulgação do espaço.
<www.paradigmasgaleria.com/pt/archives/836>. Acesso em: 23 ago 2012.

READ, Herbert. *Construtivism: The Art of Naum Gabo- Antoine Pevsner*. Catálogo da exposição (New York: The Museum of Modern Art, 1948), p. 7-13. Cambridge: The MIT Press, 1995, p. 240.

ROCA, Jose e WILLS, Maria. Informações sobre a obra Biografias na exposição Protografia. Buenos Aires: Malba, dez/2012 a fev/2013, s/p.

TECNOARTE NEWS, portal de arte e cultura digitais. <tecnoartenews.com/>. Acesso em: 15 nov 2012

VITRUVIUS, Portal especializado em arquitetura, urbanismo, arte e cultura, e disponibilizado na rede mundial internet pela Romano Guerra Editora desde o ano 2000.
<www.vitruvius.com.br/auth>. Acesso em: 16 nov 2012.

WE-FIND-WILDNESS. Disponível em: <www.we-find-wildness.com/2010/10/vanessa-beecroft-vb66/>. Acesso em: 12 nov 2012.

ANEXOS

ANEXO 1:

Descrição de Derivadas de uma imagem

Depois de concebida a ideia de trabalhar com a derivada de imagens, passamos à sua realização.

Os vários passos seriam: escolher uma imagem; digitalizá-la; preparar os cartões com os dados da imagem digitalizada; escrever um programa para efetuar a operação "derivar"; preparar os cartões com o programa; alimentar o computador com os cartões de dados da imagem digitalizada; alimentar o computador com os cartões do programa; rodar o programa.

Antes de iniciar a sequência acima foram feitas experiências para verificar qual seria o número conveniente de pontos (linhas e colunas) em que seria dividida a imagem e o número de níveis de claro/escuro a ser utilizado. Foram impressas várias combinações de caracteres e superposição de caracteres para se ter uma ideia das possibilidades. Para ter pontos bem escuros utilizamos um recurso disponível de superpor linhas, isto é, instruir a impressora a imprimir duas linhas sucessivas sem avançar o papel (como às vezes acontece quando tiramos um extrato no banco e o avanço do papel emperra!).

Fixamos o número de pontos da imagem em 98 X 112 (10.976 pontos) e o número de níveis em sete.

Cordeiro escolheu a imagem, um pôster promocional para o dia dos namorados e, com os dados acima passou a atribuir um número de zero a seis a cada um dos 10.976 pontos da imagem, conforme o nível de preto no ponto.

Para a realização do programa contei com a colaboração de um estudante de nome Wisnick e passamos a concebê-lo. Para realizar uma derivada numericamente, fizemos as diferenças entre os números que caracterizam pontos sucessivos (tomado sempre como positivo para nosso objetivo). Assim, por ex., se numa linha temos a seguinte sucessão de pontos, a linha "derivada" tem a estrutura indicada na segunda linha:

original 00000066666555321111000000

derivada 000000600001002110000100000.

Se usarmos apenas esse processo, uma quebra de intensidade ao longo de uma coluna aparecerá distorcida. Foram tomadas providências para que o programa identificasse corretamente quebras de intensidade, independentemente da direção em que ocorriam.

Após perfurados os cartões, inclusive com os dados da imagem, o programa foi rodado gerando a imagem original e sua imagem derivada. O resultado nos agradou e nos ocorreu que poderíamos usar o mesmo programa para fazer derivadas sucessivas automaticamente. Realizamos até a terceira derivada e verificamos que, quanto mais alto o nível de derivação, mais irreconhecível ficava a imagem, como seria de se esperar. Por outro lado achamos que a perda de definição era, em si, um resultado interessante.

Decidimos assim que o trabalho seria constituído pelo conjunto de quatro imagens: original (transcrição do pôster) e as três derivadas sucessivas.

A imagem está um pouco distorcida, tendo sua altura exagerada em relação à largura, mas decidimos mantê-la sem alterações.

Apesar de termos considerado a possibilidade de efetuar a derivada de outras imagens e de aperfeiçoar os procedimentos, Derivadas de uma imagem foi o único trabalho que realizamos com o programa.

Giorgio Moscati (Instituto de Física, USP) - <www.visgraf.impa.br/Gallery/waldemar/moscatti/derivad_.htm>

ANEXO 2:

Descrição de Beabá, 1968.

Este programa foi concebido como um primeiro passo para gerar “palavras” ao acaso. A forma mais simples de gerar “palavras” ao acaso, seria sortear conjuntos de letras de vários comprimentos (por ex., conjuntos de cinco letras). Os conjuntos gerados teriam pouca semelhança com palavras de uma língua, se bem que, por acaso algumas das “palavras” geradas poderiam existir. Para gerar “palavras” com sonoridade semelhante à de uma determinada língua, devemos descobrir algumas de suas regras características. No caso do português, definimos as seguintes regras para nossas primeiras tentativas:

- a) As “palavras” teriam seis (6) letras .
- b) As “palavras” alternariam vogais (v) e consoantes (c).
- c) As probabilidades da escolha dos conjuntos vc e cv deveriam refletir as probabilidades com que estes conjuntos aparecem na língua portuguesa.



Assim as palavras seriam do tipo cvcvcv ou vcvcvc.

Para atribuir as probabilidades, deveríamos fazer um estudo detalhado das probabilidades com que, por ex., os vários pares cv e vc (ou tríades cvc e vcv) aparecem na língua portuguesa, particularmente nas palavras com seis letras. Por simplicidade, verificamos num dicionário quantas linhas eram usadas para palavras que se iniciavam com os pares ab, ac, adaz,....eb,ec,.....ub, uc,.....uz,ba,be,.....zu.

De posse dessas probabilidades, sorteamos, usando uma rotina de números ao pseudoacaso, séries de números que foram usados para escolher tríades de pares cv e vc.

Os conjuntos mais comuns na língua portuguesa, como CA, BO, AL, ES etc., apareciam mais frequentemente do que os conjuntos raros como ZU, UX etc.

Assim, algumas possíveis palavras seriam por ex. CACETE, BOLADA, ACABAC etc. (não havia censura para possíveis termos de baixo escalão).

As palavras geradas tinham uma sonoridade claramente semelhante à sonoridade das palavras realmente existentes na língua portuguesa. Uma fração das “palavras” geradas existia realmente.

Posteriormente foi atribuído um número que indicava se a palavra era formada por conjuntos de alta ou baixa probabilidade de existir na língua portuguesa. Verificou-se que se o número era grande (alta probabilidade), era de fato mais provável que a “palavra” realmente existia.

Foram realizadas algumas listagens de palavras e, por ocasião da Exposição de 1986 no MAC/USP, foi programado um microcomputador para reproduzir o “BEABÁ”, e os visitantes podiam levar uma folha pessoal, com palavras geradas pelo micro, que era diferente de qualquer outra.

ANEXO 3:

Imagens geradas na obra *Invasión instantánea* (Figura 57).



