

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Angélica Linhares Buchmayer

A ARTE COMO EMULADORA DO ESPAÇO ARQUITETÔNICO

BELO HORIZONTE

2016

Angélica Linhares Buchmayer

A ARTE COMO EMULADORA DO ESPAÇO ARQUITETÔNICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso (EA - UFMG)

BELO HORIZONTE

Escola de Arquitetura da UFMG

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

B919a Buchmayer, Angélica Linhares.
A arte como emuladora do espaço arquitetônico [manuscrito] / Angélica Linhares Buchmayer. - 2016.
275f. : il.

Orientador: Rita de Cássia Lucena Velloso .

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Estética. 2. Espaço (Arquitetura). 3. Projeto arquitetônico. 4. Arte - História. 5. Arte e arquitetura. I. Velloso, Rita de Cássia Lucena. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 711.13

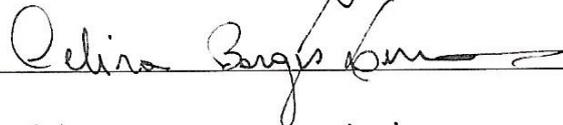
Ficha catalográfica: Biblioteca Raffaello Berti, Escola de Arquitetura/UFMG

Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - NPGAU – da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 29 de setembro de 2016 pela Comissão Examinadora:

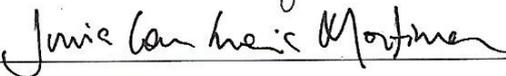
Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso (Orientadora - EA-UFMG)



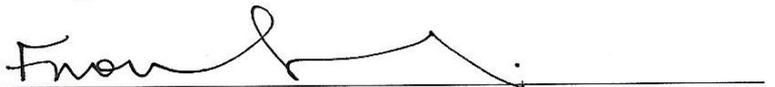
Profa. Dra. Celina Borges Lemos (EA-UFMG)



Profa. Dra. Junia Cambraia Mortimer (UFBA)



Pesquisadora Francisca Caporali (JA.CA)



Para Eduardo

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem a disponibilidade e o apoio da Profa. Dra. Rita Velloso que, aceitou orientar esta pesquisa em um momento decisivo, apresentando autores e conceitos fundamentais para seu desenvolvimento.

À minha família e amigos pelo apoio e incentivo durante esse percurso.

“Que é ou quem poderia ser um criador? Criador pode ser aquele que cria uma cria, um criador de cavalos, por exemplo. Mas, pode um criador de cavalos ser “o criador”? Talvez, por que não?, mais do que muito fresco que anda pintado por aí. Claro – depende de como o faça, como se depare no lazer-prazer-fazer. Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema.”

Hélio Oiticica

RESUMO

Esta pesquisa analisa experiências artísticas que podem ser utilizadas como plataformas para provocar o pensamento crítico sobre a arquitetura contemporânea, usando como ponto de partida teórico, para o debate proposto, o conceito de estética relacional. Tendo em vista a relevância que as relações sociais e o compartilhamento da informação adquiriram na sociedade atual, esse conceito surge no momento em que vários artistas plásticos contemporâneos problematizaram ao máximo a questão das relações e transportaram-nas para o campo da arte. As experiências que envolvem a produção artística de novas formas de convivência, a fim de emancipar porções da sociedade, são importantes e profundamente sociais. Esses aspectos relacionais estão presentes, também, na arquitetura e implicam a democratização do uso do espaço e a democratização da produção dos objetos. Concluiu-se que este novo modelo de comunicação, no qual se baseiam as relações sociais pode nortear a produção arquitetônica originando projetos que trabalhem materiais e formas de acordo com a realidade existente, criando um conjunto de associações com o mundo, em um processo que exige a participação. Esta forma de trabalhar representa as negociações reais do cotidiano.

Palavras chave: Estética Relacional, Participação, Multidão, Intersubjetividade.

ABSTRACT

This research analyzes artistic experiences that can be used as platforms to provoke critical thinking about contemporary architecture, using as a theoretical starting point, for the debate proposed, the concept of relational aesthetics. Given the importance that social relationships and sharing information acquired in today's society, this concept comes as several contemporary artists problematized the most the question of relations and transported them to the field of art. Experiments involving the artistic production of new ways of living together, in order to emancipate society portions, are important and deeply social. These relational aspects are present also in architecture and involve the democratization of the use of space and the democratization of production of objects. It was concluded that this new communication model on which social relations are based, can guide the architectural production originating projects that work materials and shapes according to the existing reality, creating a set of associations with the world, in a process that requires participation. This way of working represents the real everyday negotiations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Marcel Duchamp A noiva despida por seus celibatários, 1915 – 1923.....	23
Figura 2- Guy Debord, The naked city, 1957	33
Figura 3- Gerhard Richter, 2011	38
Figura 4 - Jeff Koons, Balloon Dog, 2000.....	39
Figura 5- Jeff Koons, One Ball Total Equilibrium Tank, 1985	39
Figura 6 - Damien Hirst, Medicine Cabinets, Sinner and Enemy, 1988	39
Figura 8- Chuck Close, Mark , 1978-1979.....	40
Figura 7- Gerhard Richter, Betty, 1988	40
Figura 9 - Rirkrit Tiravanija, untitled (free). 1992	45
Figura 10 - Vista da instalação. Rirkrit Tiravanija, untitled (free). 1992.	47
Figura 11 - Hélio Oiticica, Metaesquema, 1957-1958	69
Figura 12 - Hélio Oiticica, Relevo Espacial, 1959	70
Figura 13 - Grande Núcleo, madeira, 1960	70
Figura 14 - Hélio Oiticica manipulando o Bólido Caixa 9, 1964.	76
Figura 15 - Hélio Oiticica, Bólido vidro 4, 1964.	77
Figura 16 - Hélio Oiticica, Bólido Área 1, madeira, 1967.	77
Figura 17 - Hélio Oiticica, Bólido Caixa 22, 1967.	78
Figura 18 – Hélio Oiticica, Parangolé, 1964.....	80
Figura 19 – Hélio Oiticica, Tropicália, 1968.	84
Figura 20 - Hélio Oiticica, Ninhos, 1968.	89
Figura 21 - Leilão de Arte Piolho Nababo R\$ 1,99.	117
Figura 22 - Leilão de Arte Piolho Nababo R\$ 1,99.	118
Figura 23 - Tino Sehgal, Essas Associações (These associations), 2014.....	130
Figura 24 - Tino Sehgal, Essas Associações (These associations), 2014.....	131
Figura 25 - Jovens retratados pelo Coletivo Rolezim.....	136
Figura 26 - Exposição dos retratos no bar. Jardim Canadá, 2016.	137
Figura 27 - Evento que reuniu artistas e colecionadores. Jardim Canadá, 2016.	137
Figura 28 - Coletivo Rolezim, 2016.	137

Figura 28 - Coletivo Rolezim, 2016..	138
Figura 29 - Plantação de arroz, The Land.	142
Figura 30 - Residência artística, The Land	143
Figura 31 - Rirkrit Tiravanija, Untitled: 1997 (Glass House), 1997.	147
Figura 32 - Rirkrit Tiravanija, Dom-ino, 1998.	148
Figura 33 - Rirkrit Tiravanija, Untitled 2002 (he promised), 2002.	149
Figura 35 - Sou Fujimoto, Primitive Future House, 2003.	153
Figura 35 - Sou Fujimoto, Wooden House, 2008.	155
Figura 36 - Sou Fujimoto, Wooden House, 2008.	156
Figura 37 - Sou Fujimoto, NA House, 2010.	157
Figura 38 - Sou Fujimoto, NA House, 2010.	158
Figura 39 - Sou Fujimoto, NA House, 2010.	158
Figura 40 - Sou Fujimoto, Serpentine Pavilion, 2013.	159
Figura 41 - Sou Fujimoto, Serpentine Pavilion, 2013.	161
Figura 42 - Equipe do Friends of the High Line.	167
Figura 43 - Diller Scofidio + Renfro, High Line Park (2010).	167
Figura 44 - Joel Sternfeld (2000).	168
Figura 45 - High Line Park.	172
Figura 46 - Vista do High Line Park.	174
Figura 47 - Schønherr, The Forest, 2010.	176
Figura 48 - Schønherr, The Forest, 2010.	177
Figura 49 - Schønherr, The Forest, 2010.	177
Figura 50 - Schønherr, The City Park, 2012.	178
Figura 51 - Schønherr, The City Park, 2012.	178
Figura 52 - Schønherr, The City Park, 2012.	179
Figura 53 - Schønherr, The City Park, 2012.	179
Figura 54 - Schønherr, The Plaza, 2014.	181
Figura 55 - Schønherr, The Plaza, 2014.	181
Figura 56 - Schønherr, The Plaza, 2014.	182
Figura 57 - Schønherr, The Plaza, 2014.	182

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A ESTÉTICA RELACIONAL E A CONDIÇÃO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO.....	43
2.1 <i>Untitled (Free)</i> , 1992.....	43
2.2 Estética Relacional.....	48
2.3 Produção de Subjetividade	53
2.4 A obra de arte relacional vista como um agenciamento.....	57
2.5 A construção do território através dos processos de desterritorialização e de reterritorialização.....	59
2.6 As atribuições do autor.....	62
2.7 Hélio Oiticica e o Esquema Geral da Nova Objetividade.....	68
2.7.1 Vontade construtiva geral.....	71
2.7.2 Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete	74
2.7.3 Participação do espectador	78
2.7.4 Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos	81
2.7.5 Tendência a uma arte coletiva	85
2.7.6 Ressurgimento do problema da antiarte.....	90
2.8 Precariedade	91
3 MULTIDÃO – COLABORAÇÃO E COMPARTILHAMENTO AO INVÉS DE PARTICIPAÇÃO .	94
3.1 A evolução do conceito de subjetividade – transformação do indivíduo em singularidade e do povo em multidão.....	94
3.2 Multidão.....	99
3.3 O capitalismo e a globalização	109

3.4 A constituição dos campos de produção intelectual	113
3.4.1 Leilão de Arte Piolho Nababo R\$ 1,99	116
3.5 As práticas da Internacional Situacionista atualizadas pela estética relacional	121
3.5.1 Tino Sehgal	125
3.6 A luta contra a forma consolidada e a aceitação da forma precária	132
3.6.1 Coletivo Rolezim	135
4 OBRAS RELACIONAIS	140
4.1 Rirkrit Tiravanija	141
4.2 Sou Fujimoto	150
4.3 High Line Park	165
4.4 Experiências temporárias do Schønherr	175
CONCLUSÃO	183
BIBLIOGRAFIA.....	191

1 INTRODUÇÃO

Na computação, um emulador é um software que reproduz as funções necessárias para a execução de outro software sobre uma plataforma que não seja específica para seu funcionamento. O emulador adequa as funções de um sistema e reproduz seu comportamento permitindo o funcionamento de um software em plataformas diferentes e, também possibilitando a execução de programas desenvolvidos para hardwares antigos que já se encontram ultrapassados.

A escolha do termo “emulador” parte da semelhança entre as funções de um software emulador e a proposta de investigação desta pesquisa, a adaptação de uma linguagem específica de um meio – no caso a arte, para outra plataforma – que seria a arquitetura e, também a capacidade de atualizar uma linguagem do passado para que funcione de maneira satisfatória no presente. A ideia é analisar uma tendência artística expondo as funções ou códigos que definem seu funcionamento e modos de produção, verificando a possibilidade de traduzi-los para a arquitetura.

Tendo em vista a relevância que as relações sociais e o compartilhamento da informação adquiriram na sociedade atual, o ponto de partida teórico para o debate proposto aqui é o conceito de estética relacional definido por Nicolas Bourriaud¹. Este conceito surge no momento em que vários artistas plásticos contemporâneos problematizaram ao máximo a questão das relações e transportaram-nas para o campo da arte, levando Bourriaud a propor uma nova forma de definição para essas obras que se desenvolvem em outra esfera de ação. Entendendo que a arquitetura e a cidade, como um todo, são os lugares que possibilitam essa nova ordem de relações, o foco desta pesquisa são as experiências artísticas que podem ser utilizadas como plataformas para provocar o pensamento crítico sobre a arquitetura contemporânea.

¹ Nicolas Bourriaud é curador, ensaísta e crítico de arte. Realizou exposições internacionais como: “Aperto 93” (Bienal de Veneza, sob curadoria geral de Achille Bonito Oliva), “Traffic” (CAPC, Bordéus, 1996), “Experience de la Durée” (Bienal de Lyon, 2005), e Bienal de Moscou (2005 e 2007). Teorizou as novas práticas artísticas que eclodiram no final dos anos 90 e inícios do século XXI, em seu livro *Estética Relacional*.

As experiências que envolvem a produção artística de novas formas de convivência, a fim de emancipar porções da sociedade, são importantes e profundamente sociais. Transportá-las para o terreno da arquitetura é mais complexo. O problema se encontra no fato de que esses efeitos, muitas vezes, são temporários e efêmeros, enquanto a arquitetura não o é. Quando a arquitetura é construída, parte de seu impacto cultural torna-se história. Muitas vezes, o objeto construído perde a capacidade de gerar novas conexões e permanece estático no tempo, incapaz de acompanhar a dinâmica social e cultural da sociedade que segue em novas direções.

Propomos a hipótese de que, no campo da estética, o aspecto relacional vem permeando a arte e também a arquitetura. No campo da estética, quando o aspecto relacional está presente nas práticas culturais, ele implica a democratização do uso do espaço e a democratização da produção dos objetos.

A globalização, processo econômico, político, social e cultural que estabelece uma integração entre os países e as pessoas do mundo todo, apresenta dois polos. No polo negativo temos a disseminação em caráter global de uma rede de hierarquias e divisões com a função de organizar os indivíduos, independentemente de suas particularidades, e manter a ordem através de diversos mecanismos de controle, a arquitetura é um deles. No polo positivo temos a criação de circuitos de cooperação e compartilhamento de informações que se expandem por todas as nações facultando uma quantidade infinita de encontros. Assim, são possíveis novas formas de comunicação e trabalho baseadas em rede, causando um grande impacto sobre o funcionamento da sociedade contemporânea. (HARDT e NEGRI, 2014).

As redes têm vantagens extraordinárias como ferramentas de organização, em virtude de sua flexibilidade e adaptabilidade, características essenciais para sobreviver e prosperar no ambiente em rápida mutação, como é o caso nas sociedades atuais. Desta forma o diálogo se dá na síntese de informações existentes dando origem à informação nova. É possível afirmar que o papel político das relações, possibilitadas pelas redes de comunicação e de produção de informação, não reside nas mensagens transmitidas e sim na maneira como elas são transmitidas. (BURRIAUD, 2009a).

Este novo modelo de comunicação, no qual se baseiam as relações sociais, pode nortear a produção arquitetônica originando projetos que trabalhem materiais e formas de acordo com a realidade existente, criando um conjunto de associações com o mundo, em um processo que exige a participação. Esta forma de trabalhar poderia representar as negociações reais do cotidiano.

Método

Para caracterizar este aspecto relacional que permeia a produção cultural e para proceder à sua análise, optamos por estruturar o texto ao redor de três temas principais: artista, obra e público, concentrados, cada um, em um capítulo.

Para realizar esta análise das obras escolhidas, a pesquisa concentrou-se nos conceitos desenvolvidos pelos artistas e arquitetos através de entrevistas, textos e vídeos onde os próprios autores expõem seus questionamentos, processos de criação e objetivos, no intuito de exhibir as funções do sistema que constitui as obras e verificar a possibilidade de seu funcionamento sobre outra plataforma.

Na introdução é feita uma análise do percurso do conceito de participação do público no campo das artes plásticas, como tendência iniciada na modernidade do século XX e que se desenvolve através do pós-modernismo para, enfim, acontecer na contemporaneidade. O conceito de Estética Relacional, elaborado por Nicolas Bourriaud, será abordado no Capítulo 1, com o intuito de identificar o que torna as experiências contemporâneas diferentes das realizadas na modernidade e identificar, também quem é o autor capaz de possibilitar novas formas de interação entre obra e público. Para basear a discussão em torno da estética relacional e sua importância, será utilizada a noção de subjetividade de acordo com a obra de Félix Guattari e dos conceitos de agenciamento e território, desenvolvidos em conjunto com Gilles Deleuze. O trabalho do artista plástico e teórico Hélio Oiticica guiará a definição dos aspectos que caracterizam o papel do artista neste processo de incorporação das relações sociais na obra de arte. Oiticica, apesar de desenvolver seu trabalho nos anos 60 e 70, pode ser considerado como integrante do

primeiro momento do que chamamos “arte relacional”. Serão apresentados vários conceitos do artista com o intuito de complementar a noção de Estética Relacional.

No segundo capítulo, a discussão em torno da produção de subjetividade é retomada e serão identificadas as características da sociedade atual que permitem ou demandam este tipo de experiência através do conceito de multidão. A noção de “situação construída” definida pela Internacional Situacionista será comparada às obras relacionais, com o intuito de esclarecer como a produção de subjetividade diferencia estas experiências e estabelecer nexos entre o legado moderno e a situação atual.

No terceiro capítulo serão abordadas obras que apresentam aspectos relacionais em sua elaboração e qual é a influência positiva destas obras sobre a sociedade contemporânea. Desta forma, a escolha das obras que fundamentam esta análise foi guiada pela qualidade que elas possuem de produzir novidade, não em termos de objetos, mas sim em termos de relacionamentos e de sua capacidade de responder às contingências, trabalhos que operam dentro de estruturas existentes requalificando suas relações. Serão analisados neste capítulo obras do artista plástico Rirkrit Tiravanija e dos arquitetos Sou Fujimoto, Diller Scofidio + Renfro e Schønherr.

Cabe a esta pesquisa investigar a influência dos aspectos relacionais sobre a produção cultural contemporânea com o intuito de trazer uma contribuição à discussão do tema na arquitetura, a seguir trataremos os temas participação e antiarte, seu desenvolvimento ao longo da história e as diferentes abordagens que esses temas receberam pela Internacional Situacionista e por vertentes artísticas pós-modernas. Essa apresentação será dividida nos subitens: A noção de participação, Antiarte, A influência das experiências desenvolvidas pela Internacional Situacionista e O pós-modernismo e as neo-vanguardas.

Percurso histórico do problema

Abordaremos o conceito de participação do público na obra artística ao longo dos movimentos moderno e pós-moderno, no intuito de identificar o que torna as

experiências recentes, realizadas principalmente a partir dos anos 1990, diferentes das experiências realizadas pelas vanguardas modernistas e das primeiras experiências pós-modernas. Uma discussão elucidativa para a caracterização do papel realizado pelo artista que abre sua obra para a inclusão dos aspectos relacionais.

A noção de participação e as vanguardas modernistas

Nicolas Bourriaud (2009a) baseia sua teoria da estética relacional em um “novo regime das artes” surgido no período pós-moderno, que se afasta do regime de autonomia que caracterizou a arte modernista. O autor aponta mudanças que ocorreram no campo das artes plásticas a partir dos anos 1990, que podem ser consideradas como um prolongamento do pensamento desenvolvido nos anos 1960, ponto de inflexão das alterações ocorridas na relação obra/espectador e dos conceitos de interação e participação, propostos por vanguardas como a Internacional Situacionista. Para definir o conceito de estética relacional faz-se necessário distinguir as duas vertentes e estabelecer suas conexões com a sociedade contemporânea.

A maioria das vanguardas do século XX defendia uma transformação conjunta das mentalidades e das estruturas sociais. O dadaísmo, o surrealismo, os situacionistas tentaram promover uma revolução total, postulando que nada poderia mudar na infra estrutura (os dispositivos de produção) se a Superestrutura (a ideologia) não fosse também profundamente remodelada. (BOURRIAUD, 2009a, p. 133).

A arte moderna manifesta-se após um período de grande transformação da sociedade decorrente das grandes revoluções. O crescimento vertiginoso da população das cidades e o surgimento da burguesia como classe social tiveram um grande impacto sobre a produção artística. Essa nova classe social demandava uma nova forma de arte para se legitimar culturalmente. A arte da aristocracia, regida pelas regras da academia, deu lugar a novas propostas desenvolvidas por diversas correntes artísticas organizadas em movimentos que podem ser reunidos sob o conceito de vanguarda.

O termo vanguarda tem origem no francês *avant-garde*, que significa “à frente da guarda”. Termo de origem militar que representa bem os dois princípios que norteavam

as vanguardas de um modo geral, a busca do novo, num movimento de derrubada das tradições artísticas e a procura pela libertação da linguagem artística. Visavam criar obras cada vez mais inovadoras, até mesmo chocantes, para romper com o *status quo*. (CANTON, 2009).

As vanguardas do século XX, do dadaísmo à internacional situacionista, buscavam emancipar a sociedade através da ruptura com os modelos pré-estabelecidos, transformando a cultura, a sociedade e as condições de vida dos indivíduos. Estas vanguardas seguiam, em muitos aspectos, a tradição do Iluminismo que preconizava o livre exercício das capacidades humanas, entre outros princípios tais como a melhoria das condições de trabalho e o engajamento político-social da população na busca por uma sociedade mais justa e com maior qualidade de vida. Estes pontos de vista políticos ainda estão presentes na arte contemporânea sob muitos aspectos, agora, menos identificáveis já que, a arte contemporânea é livre e se realiza de novas formas, os artistas não se concentram sob um estilo e as obras não são necessariamente constituídas por objetos, o que torna seus princípios políticos mais difíceis de serem identificados. (BOURRIAUD, 2009a).

Essas vanguardas estavam preocupadas em dissolver a distância entre trabalho artístico e público e principalmente em destruir as formas do passado, ampliando os limites que aprisionavam a produção artística através de regras da academia e de instituições especializadas. As principais questões levantadas por estes grupos foram: a autoria individual, afirmação de que o artista produzia uma obra totalmente original a partir de sua experiência particular e a recepção individual, gerando propostas artísticas que buscavam um diálogo ativo com o público, aproximando produtores e receptores. (BURGUER, 2008).

Muitas experiências realizadas pelas vanguardas foram absorvidas pelo sistema de produção de bens de consumo capitalista e transformadas em linguagem puramente estética destituída de seus fundamentos políticos, afastando-as, assim, de suas intenções. Mesmo tendo sido corrompidas em um momento histórico, essas experiências mantêm-se imprescindíveis para o desdobramento artístico que culminaria na Arte Relacional.

O conceito de antiarte, presente de diferentes formas no discurso das vanguardas, é fundamental para caracterizar a produção artística que se distancia da criação de objetos e formas destinados à contemplação e se aproxima da noção de participação do público. O ponto de partida utilizado aqui, é o surgimento do conceito de antiarte com o movimento dadaísta.

Antiarte

O conceito de antiarte surge com o Dadaísmo, movimento artístico iniciado em Zurique, no ano de 1916, e que fez parte das vanguardas europeias. Formado por um grupo de artistas que exteriorizavam seu desprezo pelas convenções sociais e pela própria sociedade que promovia a Primeira Guerra Mundial, o Dadaísmo serviu como substrato teórico e filosófico para muitos movimentos de vanguarda surgidos posteriormente, como o surrealismo e mais tarde a Pop-art. O movimento posiciona-se contra o conformismo com a tradição que dominava o campo da criação artística. Um sentimento de desilusão acerca da sociedade gerado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial levou este grupo de artistas a reagir à tradição e seus dogmas e a adotar um posicionamento radical perante a arte tradicional. Suas obras destacam o acaso como parte da produção artística e trabalham com materiais ordinários, retirados do cotidiano, imagens populares e o contraste com situações absurdas, negando conceitos tradicionais de estética com o objetivo de chocar o público que se alimentava dos valores tradicionais. O grupo acreditava que o choque decorrente deste enfrentamento com possibilidades impensadas poderia libertar o público das imposições. (RICHTER, 1993).

Depois de Zurich o movimento se espalha por outras cidades europeias como Berlim, Hanover e Paris e chega, também à América do Norte, na cidade de Nova Iorque. A primeira exposição internacional dadaísta acontece na cidade de Paris em 1922.

Em tempos recentes ou distantes é perfeitamente possível detectar, sem dificuldades, tendências e manifestações dadá, sem que por isso seja necessário falar em dadaísmo. Contudo, é indubitável que por volta de 1915-16, em toda a parte e nos mais diversos lugares do mundo, manifestações semelhantes tenham vindo à luz do dia ou da noite, todas elas embutíveis no rótulo 'Dadá'. (RICHTER, 1993, p. 8).

Para os dadaístas o conceito de antiarte definia formas de arte que procuram revelar as fronteiras convencionais da arte, expandindo seus limites. A antiarte pode operar através de diversas estratégias e temas, mas principalmente rejeitando padrões artísticos convencionais como: universalidade como um fator legítimo na arte, arte como um reino especializado e separado da vida e a utilização da arte para oprimir um segmento da população. O termo antiarte também é usado frequentemente para definir obras que fazem uso de materiais e técnicas muito inovadoras para sua época, como por exemplo, os readymades, apropriações, happenings, performance e arte corporal. O artista Marcel Duchamp se posiciona em relação às novas formas de arte:

Considero esta uma boa solução para uma época como a nossa, em que não se pode continuar fazendo pintura a óleo que, após quatrocentos ou quinhentos anos de existência, não tem nenhuma razão de ter a eternidade como domínio. Consequentemente, se se pode encontrar outras fórmulas de expressão, é preciso aproveitá-las. É o que se passa em todas as artes. Na música os novos instrumentos eletrônicos são o sinal de uma mudança de atitude do público frente à arte. O quadro deixa de ser a decoração da sala de jantar, ou do salão. Pensa-se em algo diferente para decorar. A arte está a tomar forma de um signo, se quiser; já não está rebaixada ao nível da decoração; é este sentimento que me orientou durante a minha vida. (CABANNE, 1990, p. 147).

Um dos objetivos da antiarte é dissolver a noção de criatividade individual. Como no caso dos readymades, a ideia de criatividade individual perde a importância frente à utilização de processos industriais na produção do objeto artístico. Os artistas derrubam o conceito de autoria e criatividade individual, produzindo suas obras de forma anônima, utilizando formas já existentes, mantendo a obra oculta do público, optando por trabalhar em conjunto (a fim de colocar menos ênfase na identidade individual) ou mesmo criando algo que será destruído ou que seja temporário.

*Antiarte. Trava-se, sobretudo, de colocar a questão do comportamento do artista tal como as pessoas o viam. O absurdo da técnica, das coisas tradicionais... Isto deu-lhe a ideia de publicar, você mesmo, com a ajuda de Arensberg e Roché, duas pequenas revistas *The Blind Man* e *Rong-Wrong*. Mas, como sabe, não foi só depois de ver as *Dada* que nós as fizemos. Pelo contrário, foi na altura do salão dos Independentes em 1917, onde, além disso, Picabia expunha. (CABANNE, 1990, p. 85).*

Marcel Duchamp revelou outra dimensão do Dadá com os readymades, objetos desinteressantes removidos da esfera do cotidiano e inseridos no reino das obras de arte, negando valores estéticos tradicionais, assim, inaugurando um novo tipo de estética e de produção manual do artista. Para definir esses objetos, Duchamp inventa o termo a-arte (negação da estética) em comparação com a antiarte Dadaísta, que pretendia a subversão dos conceitos da estética tradicional.

A qualidade dos readymades de Duchamp reside na sua concepção e nas conclusões a que, a partir dela, deveríamos chegar. Estas obras não são arte, como ele sempre acentua – são obras a-arte, resultantes de experiências intelectuais, e não sensoriais. O seu sentido se encontra, portanto, no reconhecimento destas experiências, naquilo que as levou, e na compreensão do caminho para onde conduzem. (RICHTER, 1993, p. 121).

Duchamp nasce na França em 1887. O artista foi um dos precursores da arte conceitual, mas começou sua carreira como pintor influenciado pelos movimentos cubista, impressionista e expressionista, em voga na época. Seu trabalho segue a tendência dadaísta buscando a libertação das normas que regem a produção artística e os meios tradicionais de produção. Em 1913, Duchamp participa de uma exposição coletiva em Nova Iorque, com a pintura *Nu descendant um escalier*, e alcança um reconhecimento considerável. A partir de então se afasta cada vez mais “*dos meios exteriores da pintura para enfrentar sua significação*” (CABANNE, 1990, p. 17). Sua obra abre caminho para o questionamento e o surgimento de novas formas, não só do objeto artístico, mas também do próprio papel do “criador”. “*Meio século depois da Roue de bicyclette e da Fontaine-urinoir, o seu gesto anti-arte integra uma nova positividade onde surge uma atitude diferente do criador no próprio centro do fato bruto que é a obra, doravante imbuída de poderes explosivos.*” (CABANNE, 1990, p. 9).

Marcel Duchamp (1986), em seu ensaio *O ato criador*², faz uma crítica à visão da História da arte que, em sua opinião, caracteriza o ato criador como puramente intuitivo separado do lado racional e analítico, apesar de, segundo o autor, muitos artistas negarem esta postura.

² *O Ato Criador*. (DUCHAMP, 1986, p. 71 – 74). Texto apresentado na Convenção da Federação Americana de Artes. Houston, Texas, EUA, abril de 1957.

Ao darmos ao artista os atributos de médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou porque o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada. (DUCHAMP, 1986, p. 72).

Para Duchamp, o processo de criação artística sucede através de uma “cadeia de reações subjetivas” onde, muitas delas não são conscientes. Existe uma diferença entre a intenção e a realização do trabalho em função da impossibilidade do artista expressar com total exatidão seu objetivo. Esta diferença entre a intenção e o que de fato foi realizado, o autor chama de “coeficiente artístico”.

Duchamp vê dois polos na criação artística, em oposição à visão que reinava até o modernismo, de que o artista tinha controle total sobre a obra e o público era somente observador do trabalho. Ao incluir o público como um dos polos da criação artística e caracterizá-lo como responsável por atribuir valor à obra, descentraliza a criação da figura do artista e começa a se aproximar da visão da obra de arte como um agenciamento, conforme proposto, posteriormente, pela arte relacional.

Resumindo, 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. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, 1986, p. 74).

Duchamp em entrevista ao *Philadelphia Museum of art* fala sobre sua obra, A noiva despida por seus celibatários³ ou, como é mais conhecida: O Grande Vidro. Trata-se de um vidro duplo de 2,70 metros de altura por 1,70 metros de largura, dividido em duas partes. Na metade superior a noiva é apresentada ao lado de uma nuvem acinzentada, e na inferior está representado um grupo de celibatários próximos a um moinho de chocolate. A obra esteve em processo de produção durante oito anos e sofreu um acidente durante seu transporte de Connecticut para Philadelphia, quando foi adquirida por um colecionador. Duchamp revela seu fascínio pelo imprevisito:

³ Octavio Paz em: Marcel Duchamp ou castelo da Pureza. (PAZ, 1990, pag.5).

Quanto mais eu olho para ele, mais eu gosto das rachaduras: elas não são como vidro quebrado. Elas têm uma forma. Há uma simetria nas fissuras, as duas fissuras estão dispostas simetricamente e há quase uma intenção lá, uma intenção curiosa pela qual eu não sou responsável, uma intenção ready-made em outras palavras, que eu respeito e amo. (SANOUILLE e PETERSON, 1975, p. 127. Tradução da autora⁴).

Figura 1 – Marcel Duchamp *A noiva despida por seus celibatários*, (*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*, Even), 1915 - 1923. Philadelphia Museum of Art.



Fonte: <http://smarthistory.org/duchamp-largeglass/>.

Duchamp afirma que buscava a desumanização do trabalho de arte no Grande Vidro através do uso do desenho mecânico e do emprego de materiais que não registravam o gesto humano. O desenho técnico não está ligado ao gosto pessoal ou à expressão

⁴ Traduzido de: "The more I look at it, the more I like the cracks: they are not like shattered glass. They have a shape. There is a symmetry in the cracking, the two crackings are symmetrically arranged and there is more, almost a intention there, an extra-a curious intention that I am not responsible for a ready-made intention, in other words, that I respect and love".

pessoal, ao contrário da pintura, este pensamento o levou a desenvolver a ideia do readymade:

Foi, naturalmente, na tentativa de chegar a uma conclusão ou consequência da desumanização da obra de arte, que eu vim com a ideia dos ready-mades. Esse é o nome, como você sabe, que eu dei a essas obras que, a rigor, já estão totalmente prontos. (SANOUILLE e PETERSON, 1975, p. 134. Tradução da autora⁵).

Em seu texto *A propósito dos readymades* (SANOUILLE e PETERSON, 1975, p. 141-143), Duchamp deixa claro que a escolha dos objetos que constituem um readymade ou fazem parte dele, não está relacionada ao “deleite estético”, ao contrário, a escolha está baseada na indiferença, são objetos que não motivam nenhum tipo de opinião (boa ou ruim), são o que são. As frases que Duchamp ocasionalmente inscreve nestes objetos, têm como função transportar o observador para outro lugar onde novas conexões com o objeto podem ser feitas. (SANOUILLE e PETERSON, 1975).

A partir dos readymades, Duchamp questiona a noção de autonomia do artista no processo de criação, pois é um processo que é sempre iniciado a partir de algo já produzido. Assim, quando o artista utiliza elementos produzidos em série nos seus trabalhos, questiona também, a exclusividade da obra definida pelo traço ou gesto pessoal.

Outro aspecto dos "readymades" é a sua falta de originalidade... a réplica de um "readymade" entrega a mesma mensagem; na verdade, cada um dos "readymades" existentes hoje não é um original no sentido convencional. (SANOUILLE e PETERSON, 1975, p. 142. Tradução da autora⁶).

Duchamp procura eliminar o “gosto” pessoal do artista, caracterizando gosto como “um hábito”. A repetição de uma prática aprovada que se torna obrigatória pela repetição. Sobre esta imposição ou invariabilidade é construído o conceito de bom ou mau gosto e coisas que antes eram inaceitáveis por serem inéditas ao senso comum, tornam-se

⁵ Traduzido de: “It was naturally, in trying to draw a conclusion or consequence from the dehumanization of the work of art, that I came to the idea of the Ready-mades. That is the name, as you know, that I gave to those Works which in effect are already completely made.”

⁶ Traduzido de: “Another aspect of the “readymade” is its lack of uniqueness... the replica of a “readymade” delivering the same message; in fact nearly every one of the “readymades” existing today is not an original in the conventional sense.”

admissíveis depois de algum tempo, perdendo a potência pela repetição. (CABANNE, 1990, p. 70).

Percebi logo o perigo de repetir indiscriminadamente essa forma de expressão. Assim decidi limitar a produção de "readymades" a um pequeno número anual, eu estava consciente, nesse momento, que para o espectador ainda mais do que para o artista, a arte é uma droga criadora de hábitos e eu queria proteger meus "readymades" contra tais contaminações. (SANOUILLE e PETERSON, 1975, p. 142. Tradução da autora⁷).

Na obra *O Grande Vidro* existe uma busca por apagar os traços e a marca pessoal do artista e também por eliminar o aspecto puramente contemplativo. Duchamp desenvolveu outro projeto paralelamente ao *Grande Vidro, Boîte* (1913-1914), que era uma espécie de catálogo que reunia várias notas, cálculos e reflexões sem necessariamente elaborar relações entre eles. Era seu desejo que este catálogo acompanhasse o Grande Vidro e que fosse lido para apreciar a obra que assim não poderia ser simplesmente observada:

Queria que este álbum acompanhasse o Verre e que se pudesse consultar para ver o Verre porque, para mim, ele não devia ser olhado no sentido estético da palavra. Seria necessário consultar o livro enquanto se via. A conjugação das duas coisas eliminaria o aspecto retiniano de que eu não gosto. (CABANNE, 1990, p. 64).

Por retiniano Duchamp considera aquilo dirigido unicamente à retina, a observação, e em seu entender a arte deveria ter outras funções. Existe uma busca por unir a arte e a vida na intenção de Duchamp.

Desde de Courbet, acredita-se que a pintura é dirigida à retina; este foi o erro de toda a gente. O frisson retiniano! Antes a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. (CABANNE, 1990, p. 63)

A afirmação antiestética dos readymades foi resgatada na Pop art, mas não se trata de arte ou anti-arte e sim de objetos destinados ao prazer. A repetição do tema acaba por destituí-lo de sentido, esvaziando a obra. Duchamp e os Dadaístas operaram uma

⁷ Traduzido de: "I realized very soon the danger of repeating indiscriminately this form of expression. And decided to limit the production of "Readymades" to a small number yearly, I was aware at that time, that for the spectator even more than for the artist, art is a habit forming drug and I wanted to protect my "readymades" against such contaminations."

transformação no conceito de arte, retirando do objeto artístico (e também do próprio artista) a condição de ‘fetiche’ que a envolvia. Assim, a arte:

Adquiriu um novo sentido psicológico-social, no lugar do seu antigo significado mágico [...]. Esta arte somente confirma o nosso ser através da justaposição com um objeto, e é somente por meio desta justaposição que se estabelece a sensação do Eu frente ao mundo que o rodeia. Mas é necessário que o objeto sempre seja novo e surpreendente, para que desperte a nossa atenção. (RICHTER, 1993, p. 121).

De forma geral os movimentos modernos buscavam o novo, capaz de remover o público de seu lugar habitual e coloca-lo diante de um novo tipo de relação com a arte. Uma vez vista, a obra perde este poder de impacto (deslocamento), porque a experiência, já vivida, deixa de ser provocadora de novas percepções.

Tendo como base as experiências relacionadas ao dadaísmo e ao conceito de antiarte do início do século XX, vários artistas e movimentos desenvolvem novos trabalhos renovando a produção artística e continuando a tarefa de derrubar os aspectos tradicionais estabelecidos. Serão citados a seguir alguns destes grupos cujos princípios estão diretamente relacionados ao desdobramento que originou a arte relacional.

Começando na década de 1950 na França a Internacional Letrista, que depois deu origem a Internacional Situacionista, buscou abolir a noção de arte como uma atividade especializada, separada da vida, transformando-a para que se tornasse parte do dia a dia. Do ponto de vista situacionista, a arte é revolucionária ou não é nada. Desta forma, os situacionistas viram os seus esforços como complementares ao trabalho dos Dadaístas em uma primeira etapa, mais tarde os situacionistas renunciaram à produção de arte inteiramente. A Internacional Situacionista foi muito produtiva teoricamente como movimento antiarte, atingindo seu ápice com os protestos estudantis e a greve geral de maio de 1968 na França. (JACQUES, 2003a).

A Internacional Situacionista rejeitou toda a arte como esfera separada da política e acreditava que a noção da expressão artística separada do pensamento político neutralizava o papel dos artistas e intelectuais e abria espaço para que as obras de arte

fossem esterilizadas, banalizadas, degradadas, e integradas com segurança na cultura oficial do discurso público, prontas para trabalhar a favor da sociedade do espetáculo.

Outro fator antiarte presente nas práticas da IS era a recusa por parte de seus integrantes em participar do mercado cultural, negando ofertas e qualquer envolvimento no plano da vanguarda artística convencional.

Como crítica à noção de criatividade individual, os Internacionais Letristas criaram o *détournement*, uma técnica desenvolvida na década de 1950 que consistia em converter signos do sistema capitalista contra o próprio sistema. O *détournement* foi usado para construir “jogos” políticos subversivos, e tornou-se uma tática influente na concepção do movimento.

Como movimento pautado no conceito de antiarte a Internacional Situacionista, nos 15 anos desde a sua formação em 1957 e sua dissolução em 1972, analisou o mundo moderno a partir do ponto de vista da vida cotidiana. As questões centrais da Internacional Situacionista foram o ataque contra o controle exercido pelo capitalismo sobre a vida das pessoas através de modelos anunciados pelos meios de comunicação, contra os quais os situacionistas responderam com experiências de vida alternativas construídas através de várias táticas como a construção de situações, o urbanismo unitário e a psicogeografia. (JACQUES, 2003a, p. 43-59).

Outro movimento de vanguarda dos anos 50/60 que atualizou o conceito dadaísta de antiarte foi o Novo Realismo que via o mundo como uma imagem da qual poderiam tomar certas partes e incorporá-las em suas obras, assim tornando vida e arte mais próximas. Os temas decadência e inadequação foram parcialmente inspirados por Duchamp e pelo movimento Dadá e apesar de toda a diversidade de sua linguagem plástica, existe uma base comum nos trabalhos do grupo de artistas que seria a apropriação direta da realidade, o equivalente, nos termos usados por Pierre Restany, a uma "reciclagem poética da realidade urbana, industrial e da publicidade".

Os Novos Realistas trabalharam de forma colaborativa e apresentavam suas obras anonimamente na cidade de Paris. Fizeram uso extensivo das técnicas de colagem e

montagem, usando objetos reais incorporados diretamente no trabalho, uma ligação com os *readymades* de Marcel Duchamp.

A Pop art é outro movimento que se desenvolve na esteira da antiarte resgatando o emprego da ironia e da paródia para abordar a cultura de massa e seus poderosos dispositivos de manipulação que estavam afetando a sociedade. Assim a pop art pode ser considerada como uma extensão das práticas dadaístas, mas mesmo tendo os dois movimentos explorado temas comuns, a arte pop substituiu o impulso destrutivo do movimento Dada, pela afirmação dos artefatos da cultura de massa, neste sentido é contrária ao Dadaísmo.

Os artistas discutiam as implicações da cultura pop a partir de elementos como a publicidade de massa, cinema, design de produto, histórias em quadrinhos, ficção científica e da tecnologia utilizando estes meios como matéria prima em ligação com o conceito de *objet trouvé* e *readymade*. (ARCHER, 2008).

O grupo Fluxus também se aproxima do Dada enfatizando o conceito de antiarte e questionando a arte moderna baseada nos preceitos tradicionais. O grupo buscava a aproximação entre arte e cotidiano e valorizava o acaso e a aleatoriedade dos eventos abrindo suas performances para a participação do público de acordo com a noção de que o espectador completa o trabalho de arte preconizada por Duchamp. Como o Dadá antes, o Fluxus incluiu uma forte corrente antimercadoria e uma sensibilidade antiarte, ao se posicionar contra o sistema da arte voltado para o mercado convencional em favor de uma prática criativa centrada no artista e acreditava que o choque causado pela arte é um meio de despertar o espectador.

De forma geral as vanguardas deixam de se interessar pela expressividade e pela obra voltada para a subjetividade individual, hermética. Através destes questionamentos, o status do artista foi sendo alterado ao longo do tempo, e sua produção se aproximou cada vez mais de uma produção coletiva. O artista exerce menos controle sobre a obra no contexto da arte relacional. Os artistas do modernismo e da primeira fase do pós-modernismo utilizavam os ícones da cultura popular como matéria prima formal, já os

relacionais utilizam as relações sociais como tema diluindo, assim, a arte no cotidiano e superando a divisão entre “cultura popular” e “cultura erudita”.

O interesse da evolução histórica do conceito de antiarte para o desenvolvimento deste trabalho recai sobre a nova função da obra e do artista que surge na atual sociedade da informação. O artista continua existindo como personalidade, os artistas listados por Bourriaud têm fama internacional (principalmente depois da publicação do seu livro *Estética Relacional*) e suas obras, mesmo consideradas imateriais ou apresentando-se como eventos momentâneos, são compradas, vendidas, expostas em galerias e integram acervos de museus. Mas mesmo estando integradas ao mercado da arte, as obras contemporâneas baseadas nos aspectos relacionais, apresentam um potencial democrático, tema desta pesquisa, e tem suas raízes nas experiências das vanguardas modernistas.

A influência das experiências desenvolvidas pela Internacional Situacionista

Guy Debord apresenta em seu livro *A sociedade do espetáculo* uma crítica a espetacularização da sociedade através da difusão massiva de imagens comerciais que dirigem o consumo e inserem modelos de comportamento aceitáveis na sociedade. *“Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se representação.”* (DEBORD, 1997, p. 13).

O termo espetáculo de Debord define a sociedade de meados do século XX como uma sociedade de aparência, onde as relações entre as pessoas deixaram de ser espontâneas e passaram a ser baseadas na representação. Desta forma os cidadãos são convertidos em uma categoria unificada, público receptor, que só tem como opção consumir as imagens e produtos que lhe são oferecidos. A crítica é direcionada aos meios de produção capitalistas que funcionam como instrumento de dominação da sociedade e tem o consumo como consequência. *“O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.”* (DEBORD, 1997, p. 14).

Segundo o autor o capitalismo atua estimulando constantemente a identificação entre mercadoria e público, desta forma, os produtos passam a representar os indivíduos e a servir como indicadores determinantes do pertencimento do indivíduo a um determinado grupo social. A alienação do público praticada através da constante produção de imagens e categorias sociais permite uma constante atualização do consumo, pois o capitalismo visa a acumulação de capital.

Para Debord (1997) a expansão do espetáculo resultaria na perda do livre arbítrio do espectador que se vê totalmente envolvido na “contemplanção das imagens” e dos roteiros desenvolvidos pela indústria, onde são inseridas novas necessidades de consumo. A mercadoria deixa de ser consumida e valorizada por seu valor de uso e passa a ser consumida pelo valor de representação agregado pela publicidade. Assim o dinheiro se torna o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias, tudo pode ser convertido em dinheiro e comercializado:

O dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável dos bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. O espetáculo é o seu complemento moderno desenvolvido, no qual a totalidade do mundo mercantil aparece em bloco, como uma equivalência geral àquilo que o conjunto da sociedade pode ser e fazer. O espetáculo é o dinheiro que apenas se olha, porque nele a totalidade do uso se troca contra a totalidade da representação abstrata. (DEBORD, 1997, p. 34).

Dessa forma, Debord descreve um espectador distanciado do presente e da realidade, preso à uma existência simulada pelas mercadorias e seu consumo. O mercado age também sobre o espaço, que perde suas características de produção particulares frente à massificação do consumo e da produção.

Na visão de Guy Debord a mercadoria apresenta-se como única finalidade da sociedade do espetáculo conduzida pelo capitalismo. As pessoas, convertidas em público, perdem sua capacidade de criticar e agir porque estão imersas no espetáculo, aceitando passivamente as ordens do sistema vigente. Como alternativa ao controle exercido pelo capitalismo, o autor propõe a possibilidade de uma crítica ao sistema através de ações que seriam as “situações significativas”. A origem destas situações propostas por Debord podem ser encontradas nos primeiros textos publicados pela Internacional Letrista, grupo

anterior à IS fundado por Debord em 1952, no periódico *Potlatch*. Ideias, práticas e procedimentos como psicogeografia, a deriva e a construção de situações formam a base do pensamento desenvolvido pela Internacional Situacionista. (JACQUES, 2003a).

A internacional situacionista publicou entre 1958 e 1969 doze números da sua revista IS e ainda vários textos e ações públicas foram realizadas. Em seus primeiros números, a IS estava voltada para questões que envolviam a arte moderna e propostas de uma arte integral – a arte diretamente ligada à vida. Em um segundo momento o movimento se voltou para o urbanismo argumentando que a “arte integral” só poderia ser realizada em escala urbana, em relação direta com a vida e a cidade. O grupo desenvolve várias práticas relacionadas ao urbanismo que envolviam, por exemplo, a deriva e a psicogeografia com o intuito de romper com as rotinas habituais proporcionando novas percepções do ambiente urbano através de experiências autênticas.

Guy Debord e Gil Wolman (1956) no artigo *Um guia prático para o desvio*⁸ iniciam o texto com a afirmação de que a arte não pode mais ser vista como uma esfera superior da atividade do espírito humano. O capitalismo e sua forma de produção (conversão de tudo em mercadoria que pode ser convertida em dinheiro) invadiu o campo da arte retirando toda a aura das obras de arte e da atividade artística.

De acordo com os autores os meios de expressão foram convertidos em ferramentas para espetacularização da sociedade e visa “compreender todos os aspectos, em perpétua interação, da realidade social”. É neste contexto que Debord e Wolman propõem o “desvio” como tática “propagandística de guerrilha” contra a dominação generalizada do espetáculo. Assim, os autores reivindicam a eliminação da noção de propriedade intelectual e são favoráveis a apropriação de elementos da cultura (arte, literatura, imagens publicitárias etc), transformando-as em armas contra o sistema de produção capitalista, através da sua inserção em novas obras onde estes fragmentos poderiam adquirir novos significados:

⁸ *Um Guia Prático para o desvio (A User's Guide to Detournement)* de Guy Debord e Gil Wolman. Este artigo foi publicado no jornal surrealista belga *Les Lèvres Nues* #8 (maio de 1956). A versão consultada foi traduzido por Railton Sousa Guedes com base na versão inglesa de Ken Knabb. Disponível em: <http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>. Visitado em: 20/06/2016.

Na verdade é necessário eliminar todos os vestígios da noção de propriedade pessoal nesta área. A aparição de novas necessidades torna as obras 'inspiradas' anteriores obsoletas. Elas se tornam obstáculos, vícios perigosos. Não se trata de discutir se nós gostamos ou não delas. Nós precisamos superá-las. [...] Está implícito que não há limite para corrigir uma obra ou para integrar diversos fragmentos de trabalhos obsoletos em um novo; pode-se alterar o significado desses fragmentos de qualquer forma apropriada, deixando aos imbecis a sua escravidão às referências e às 'citações'. (DEBORD e WOLMAN, 1956).

E chegam ao conceito de “ultra-desvio” que seria a tendência da incorporação do desvio na vida social cotidiana, como pequenas transformações no sentido das ações comuns do dia-a-dia, um jogo de ressignificação de elementos desviados.

Essas práticas têm muito em comum com o que já foi discutido a respeito do fim das revoluções. Os situacionistas não propuseram um modelo de urbanismo, e sim realizaram uma crítica ao urbanismo praticado pelos arquitetos modernistas. “*A crítica urbana situacionista teve efetivamente uma base teórica, sobretudo de observação e experiência da cidade existente.*” (JACQUES, 2003a, p. 20).

A semelhança com a discussão apresentada reside no fato de que as teorias urbanas da IS não visavam a construção de um novo tipo de cidade (houve a tentativa de Constant, Nova Babilônia) e sim a apropriação, descobertas de novos usos situacionistas do espaço urbano existente.

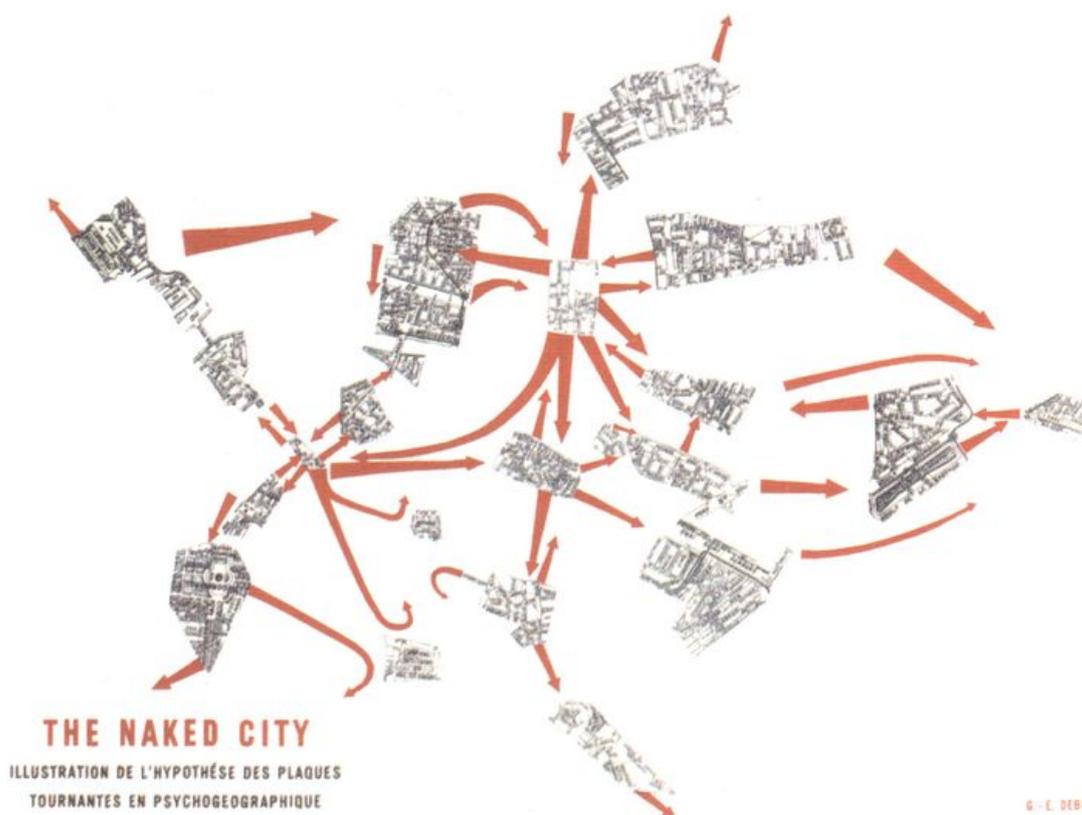
Assim, não existiu uma forma situacionista material de cidade, mas sim uma forma situacionista de viver, ou de experimentar, a cidade. Quando os habitantes passassem de simples espectadores a construtores, transformadores e “vivenciadores” de seus próprios espaços, isso sim impediria qualquer tipo de espetacularização urbana. (JACQUES, 2003a, p. 20).

Nesse sentido, a IS propôs as derivas e a psicogeografia como táticas para experimentar a cidade existente. O conceito de psicogeografia foi definido como um “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”⁹. E Guy Debord define o conceito de deriva em seu texto *Teoria da deriva* como “*um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências*

⁹ por Abdelhafid Khatib (1958) no artigo *Esboço de descrição psicogeográfica* do *Les Halles* de Paris (JACQUES 2003a, 79-84, p. 79).

variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência.” (JACQUES, 2003a, 87-91). Desta forma as derivas serviriam como material de base para o estudo desenvolvido pela psicogeografia, construindo um “mapa”, uma cartografia afetiva e subjetiva que retratava as diferentes reações provocadas pelos ambientes durante as deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas. Várias destas experiências realizadas pela IS foram realmente documentadas através de “mapas afetivos” e o mais conhecido deles seria o mapa de Paris realizado por Debord, em 1957: *The naked city, illustration de l’hypothèse des plaques tournantes*, apresentada na figura 2. O arranjo das diferentes regiões da cidade que aparecem no mapa, não corresponde a sua localização real, e representa a organização afetiva desses espaços através da experiência da deriva, representada pelas diferentes setas vermelhas que ligam as regiões no mapa.

Figura 2- Guy Debord, *The naked city, illustration de l’hypothèse des plaques tournantes*, 1957.



Fonte: <http://paavo.tumblr.com/post/3583109092>

Essas ideias vão culminar no conceito de “construção de situações”. Uma situação seria, segundo Debord: *“momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos”*¹⁰ (JACQUES, 2003a, p. 65). Debord explica que a situação construída deve ser iniciada por um grupo de pesquisadores que elaboram uma espécie de “roteiro” que dirige, de forma geral, a situação. O autor deixa claro que a relação entre a equipe que elabora a situação e os “vivenciadores” da experiência “não será uma relação entre especialistas”, como pode ser verificado no trecho:

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir... A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, “vivenciadores”. (JACQUES, 2003a, 62-66, p. 65)

A sociedade do espetáculo apresentada por Guy Debord refere-se a uma fase específica da sociedade capitalista onde os processos de acúmulo de capital e de produção de imagens são indissociáveis. Todos os tipos de relações sociais passam a depender do consumo e são mediadas por imagens, assim as relações sociais e a produção e o consumo de mercadorias não podem ser separados.

Segundo Debord (1997) a dominação social através da produção de imagens pode ser verificada em todas as sociedades nas quais a população é dividida em classes sociais e há uma maior valorização do trabalho intelectual sobre o trabalho braçal. Quem executa não é quem planeja. As classes mais privilegiadas buscam manter sua posição de domínio sobre as outras através da “produção de imagens”, sejam elas maneiras de vestir, regras de etiqueta a serem seguidas e todo tipo de códigos sociais que definem o pertencimento a um determinado grupo. O que caracteriza a sociedade do espetáculo de Debord é a interdependência entre a produção massiva de imagens e o consumo de mercadorias produzidas em larga escala.

¹⁰ *Questões preliminares à construção de uma situação*, Guy Debord em JACQUES 2003a, 62-66.

O poder exercido pelo espetáculo manipula toda a vida social através da produção e consumo de mercadorias e de imagens, da mesma forma o Estado é incorporado ao funcionamento “espetacular” e entra no jogo da produção de imagens para justificar o poder exercido por seus dirigentes. O conceito de “sociedade do espetáculo” vai além de simplesmente caracterizar ou descrever a sociedade, o conceito ativa uma postura crítica com relação à sociedade capitalista que inicia uma investigação que busca determinar e transformar os obstáculos para a emancipação humana.

Ao longo da década de 1960, vários movimentos sociais na França, foram influenciados pelas ideias da Internacional Situacionista, o que resultou em uma das maiores manifestações políticas do século, o Movimento de maio de 68. A grande onda de protestos teve início com as manifestações estudantis reivindicando reformas no setor educacional, e posteriormente recebeu a adesão dos trabalhadores culminando na maior greve geral da Europa na época. Os situacionistas opunham-se a resignação e a alienação da sociedade, postulando que os estudantes e os trabalhadores deveriam retomar o controle sobre suas próprias vidas, ocupando as escolas e fábricas e passando a exercer, com base em decisões tomadas coletivamente em assembleias, o poder sobre essas instituições. Uma manobra política do governo enfraqueceu o movimento que assim não alcançou seu objetivo de revolucionar a sociedade capitalista.

As relações de convívio e seus desdobramentos eram questões exploradas nos anos 1960 e foram posteriormente retomadas nos anos 1990, num contexto sócio cultural já bastante diferente. A busca já não é mais por uma revolução na sociedade ou por ampliar os limites estabelecidos para as artes, os trabalhos propõem outra escala de operação e a proximidade com situações cotidianas. Por este motivo, Nicolas Bourriaud considera a importância de fundamentar o seu conceito de estética relacional, ampliando o conceito de forma e reconhecendo a função estética e política destas obras realizadas como ações isoladas, momentâneas e sem pretensões de realizar mudanças globais.

É claro que a arte de hoje prossegue nessa luta [das vanguardas do sec. XX], propondo modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos, seguindo o rumo indicado pelos filósofos das luzes (...), não foi a modernidade que morreu, e sim sua visão idealista e teleológica. A arte de

vanguarda deveria preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis. (BOURRIAUD, 2009a, pag.27).

Sendo assim, o movimento pós-moderno vai transformar a relação do artista com a produção, liberando a forma para criar conexões com outras formas de outros espaços/tempos e a para a participação mais ativa do público, mesmo que somente na interpretação. Assim os conceitos de obra autônoma e artista continuam sendo questionados, e a arte passa a focar as relações sociais e o cotidiano. Mário Pedrosa define o conceito de arte pós-moderna dentro do contexto brasileiro:

Hoje em que chegamos ao fim do que se chamou de “arte moderna” [...] os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então fundados na experiência do Cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pela Pop-art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de “arte pós-moderna”. (De passagem, digamos que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Na fase do aprendizado e do exercício da “arte moderna”, a natural virtualidade, a extrema plasticidade da percepção, de novo explorada pelos artistas, era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela supematização dos valores propriamente plásticos. Agora, nessa fase de arte na situação de arte antiarte, de “arte pós-moderna”, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas.” (OITICICA, 1986, p. 9).

O pós-modernismo e as neovanguardas

Nicolas Bourriaud caracteriza o movimento moderno como o culto da combustão rápida, superabundância material e a superprodução, já o pós-modernismo, segundo o autor, é marcado pela crise econômica (crise do petróleo em 1973) e pelo início dos movimentos ambientalistas – “fim da superabundância”. (BOURRIAUD, 2011, p. 185).

O modernismo do século XX foi esse momento histórico em que a produção de bens e signos se fundamentou em uma confiança ilimitada quanto à energia disponível, em uma infinita projeção no futuro. É essa ideologia que o choque do petróleo vem esfumar. A ideologia pós-moderna nasce na esteira da crise energética, (...) desde então a economia mundial tem se esforçado para nunca mais depender da exploração de matérias-primas: passa-se da produção industrial para uma economia da pós-produção. (BOURRIAUD, 2011, p. 185).

O capitalismo atinge uma nova etapa onde os países hiperindustrializados deixam a exploração de matérias primas e a produção de bens, que são transferidas para os países periféricos, que continuam explorando matérias-primas e oferecem mão de obra barata, e foca seus interesses na inovação tecnológica e nas novas modalidades de trabalho emergentes decorrentes do desenvolvimento tecnológico.

O pós-modernismo pode ser dividido em dois períodos, o primeiro caracterizado pelo uso intensivo de formas do passado, um eterno retorno das formas modernistas, usadas de maneira isolada. Com o “fim da história” como desenvolvimento linear no tempo, com o enfraquecimento dos limites geográficos por causa das redes de comunicação e da livre circulação dos signos e produtos; a arte utiliza estes fragmentos do passado somente como “simulacro”, em que a imagem substitui a realidade dentro da própria realidade, e surgem as neovanguardas, “*tudo ganha os prefixos neo e pós*”. (BOURRIAUD, 2011, p. 187).

Nenhum destes nomes constitui um movimento formalmente definido e vários dos artistas citados podem ser incluídos em mais de um deles. É apenas o reconhecimento de características comuns, para facilitar a apreensão das tendências gerais destes artistas que buscavam resgatar valores da “arte tradicional”, adequando-os aos seus questionamentos e a sociedade contemporânea. Constituem uma corrente discrepante do que estava sendo produzido durante o auge da abstração do minimalismo e da arte conceitual nos anos 70.

O Neoexpressionismo foi uma destas correntes do pós-modernismo no final dos anos 70 e decorre de uma ruptura de muitos artistas que não identificavam seu trabalho com rumo tomado por movimentos como a arte conceitual e o minimalismo. Os neoexpressionistas recuperam a pintura, *figura 7*, e a escultura aderindo à figuração, à expressão e a narrativa entre outras características que haviam sido negadas pelas vanguardas modernistas. Após exposições internacionais, o termo neoexpressionismo ganhou força e equivalentes na França (*Figuration-Libre*) e na Itália (*Transvanguardia*). O termo passa a englobar várias tendências que não podem ser enquadradas em um estilo único. Entre estas tendências estão a retomada da expressividade do artista, tratamento

tátil e sensual dos materiais, resgate da história da pintura e de seus materiais e técnicas tradicionais e a retomada de temas e narrativas pessoais ou coletivas.

Figura 3- Gerhard Richter. Imagem extraída do documentário: *Gerhard Richter Painting*, 2011. *Grünes Bild*.



Fonte: http://www.hoehnepresse-media.de/detail.php?id=79#seite_oben.

Outro importante exemplo de neovanguarda seria o Neopop, primeiramente relacionado à obra de artistas norte americanos dos anos 1980, como Ashley Bickerton, Jeff Koons, Alan McCollum e Haim Steinbach. O neopop também surge como oposição ao minimalismo e à arte conceitual. Ao usar métodos, materiais e imagens da arte pop como ponto de partida, o neopop trabalha com conceitos da arte conceitual de forma irônica. Jeff Koons faz o *Balloon Dog* (1994-2000), escultura de aço com três metros de altura cuja escala e material de construção oferecem contraste com o tema, *figura 5*. Ao evocar a monumentalização irônica da arte pop, praticada por Claes Oldenburg, Jeff Koons transformou o efêmero brinquedo infantil em um monumento sólido e durável. (DEMPSEY, 2010). Vários trabalhos fazem referência aos *objets trouvés* e aos *readymades*, *figuras 4 e 6*.



Figura 4 - Jeff Koons, *Balloon Dog*, 2000. Fonte: <http://uk.blouinartinfo.com/photo-galleries/jeff-koons-now-at-newport-street-gallery?image=7>



Figura 5- Jeff Koons, *One Ball Total Equilibrium Tank*, 1985. Fonte: <http://whitney.org/Education/ForTeachers/TeacherGuides/JeffKoons>



Figura 6- Damien Hirst, *Medicine Cabinets, Sinner and Enemy*, 1988. Fonte: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/pharmacy/themes/the-work>.

No hiper-realismo certos artistas voltam-se para a criação da pintura e da escultura figurativa e ilusionista (simulacro). Foram prestigiadas pelo público e colecionadores em geral, mas rejeitadas por muitos críticos de arte, que consideravam as obras como uma regressão. (DEMPSEY, 2010). As características eram a aparência impessoal, temas comuns ou industriais, preocupação com o detalhe e execução quase científica. Por diferentes caminhos, a pintura hiper-realista também atesta o impacto exercido pela fotografia sobre a pintura desde o impressionismo.



Figura 8- Chuck Close, Mark, 1978-9. Fonte: <http://www.wikiart.org/en/chuck-close/mark-1979>

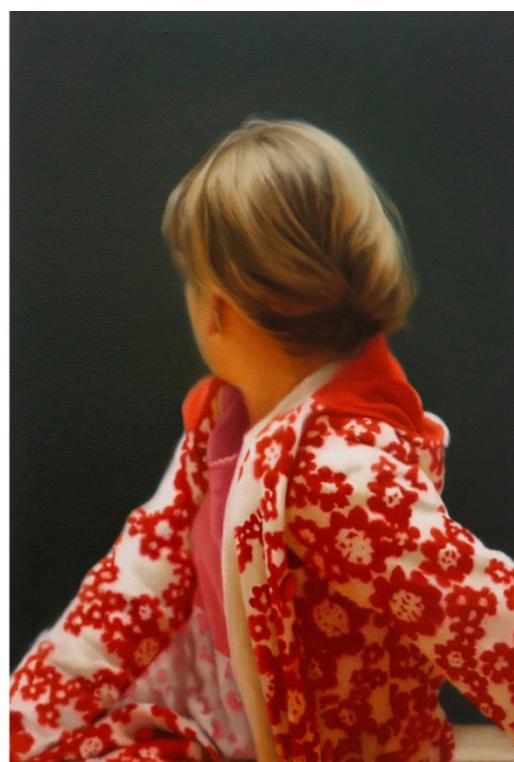


Figura 7- Gerhard Richter, Betty, 1988, óleo sobre tela. Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/children-52/betty-7668>

Chuck Close criou imensos retratos usando aerógrafo e uma quantidade mínima de pigmento para produzir uma superfície lisa como a de uma fotografia, *figura 8*. A atenção dispensada aos detalhes e na manutenção das áreas desfocadas da fotografia. As *fotopinturas* de Gerhard Richter se baseiam em imagens encontradas em jornais, revistas e seus próprios instantâneos. Ele as transfere para a tela e as borra com um pincel seco

para incorporar sua granulação, revelando deliberadamente as deficiências das fotos feitas por amadores. Imagens românticas de paisagens, naturezas-mortas e abstrações parecem conciliar pintura e fotografia.

O segundo momento do pós-modernismo vai ser marcado pelo multiculturalismo, que tem início em 1989, com fim da guerra fria, quando acontece a globalização artística. Neste momento os artistas passam a utilizar símbolos das mais diversas culturas, sem se preocuparem em definir sua origem ou relações com sua história prévia. *“O pós-modernismo pós-colonial seguiu o caminho aberto pela economia mundial, permitindo um requestionamento planetário das visões do espaço e do tempo, que ficará como legado histórico do pós-modernismo.”* (BOURRIAUD, 2011, p. 187).

Esse deslocamento dos símbolos, que são tirados de uma cultura ou de um período histórico específico, nação ou lugar e transplantados para outros, faz com que eles se desliguem de seu significado original e se abram para novas conexões, novas significações. Transportados no tempo e no espaço, ganham novos sentidos perdendo suas conexões com seu lugar de origem, gerando novas conexões não só com o espaço, mas com outros signos colocados ao seu redor. O deslocamento no tempo e no espaço cria, assim, conexões com outros símbolos que não poderiam estar juntos em sua origem, a não criação de novos símbolos (modismos e movimentos), mas a reutilização e ressignificação dos já existentes.

Por esse motivo, Fredric Jameson (1997) entende que no pós-modernismo o tempo está subordinado ao espaço. Quando os objetos são deslocados da história (do passado) para formar uma nova espacialidade, que seria um novo conjunto de conexões ou um novo agenciamento, criam novas conexões entre eles e entre eles e o espaço institucional em que foram dispostos. Neste sentido, podemos caracterizar o primeiro momento do pós-modernismo como dependente da origem. Os trabalhos artísticos têm uma relação com o contexto histórico anterior, ao qual está atrelado o sentido da obra.

Podemos apreender o que foi chamado aqui de segundo momento do pós-modernismo, não como subversão ou reação à modernidade, mas sim como a abertura de alternativas sociais possibilitadas pelas redes que têm o potencial de esquivar-se e de superar as

tentativas do mercado e da economia capitalistas de mercantilizar e privatizar os bens, fazeres e saberes comuns.

Este segundo momento e seus desdobramentos, será abordado nos próximos capítulos e associado aos aspectos relacionais que permeiam a cultura contemporânea como um todo. O aspecto relacional sempre esteve presente na arte, o que podemos apreender a partir desta revisão histórica é que, na sociedade atual, este aspecto está sendo explorado ao máximo pelas artes e vem se infiltrando em outras disciplinas, como a arquitetura. A importância de se reconhecer as diferenças presentes nas experiências pós-modernas, reside na possibilidade de eliminarem-se os rótulos culturais e políticos, associados à produção cultural de determinados indivíduos ou determinadas regiões do globo, e tornar estas experiências abertas para todos, assim como as redes e plataformas de compartilhamento de informação que se espalham por todo o planeta.

A questão da história do problema, abordada na introdução, demonstra a evolução do conceito de antiarte e serve de base para a apresentação do conceito de Estética Relacional, que pode ser considerado como um prolongamento do pensamento desenvolvido pelas vanguardas atualizado pela globalização e pela organização da sociedade contemporânea nas redes de comunicação.

2 A ESTÉTICA RELACIONAL E A CONDIÇÃO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Neste capítulo abordaremos o conceito de estética relacional de Nicolas Bourriaud, para definir quais seriam os aspectos relacionais que caracterizam as obras e os artistas que trabalham o campo das relações sociais em sua produção estética. Será analisada a produção em massa de subjetividade pela indústria cultural na sociedade contemporânea e a partir de conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari será investigada a possibilidade presente nas obras relacionais de colaborar para a manifestação de singularidades dentro desse quadro de padronização e hierarquização geral. Para encerrar este primeiro capítulo, apresentaremos o conceito de *artista inventor* de Hélio Oiticica e os aspectos que ele identifica como imprescindíveis em uma obra artística pautada pela participação do público visando transformar a experiência do espectador em vivência. Estes conceitos são de grande ajuda para a caracterização do papel exercido pelo artista através da obra de arte relacional e para demonstrar o caráter político, ético e social destas experiências que podem ser de grande interesse para outros campos do conhecimento, inclusive a arquitetura, na sociedade contemporânea.

2.1 *Untitled (Free)*, 1992

Rirkrit Tiravanija, filho de diplomatas tailandeses, nasceu em Buenos Aires em 1961 e foi criado na Tailândia, Etiópia, e no Canadá. Desde a década de 1990, Tiravanija alinhou sua produção artística com uma ética de engajamento social, convidando os espectadores a habitar e ativar sua obra. Em uma de suas séries mais conhecidas, iniciada com *Pad Thai* (1990) na *Paula Allen Gallery* em Nova Iorque, Tiravanija rejeitou objetos de arte tradicionais por completo e ao invés disso preparou e serviu comida para os visitantes. Desde então, em suas exposições ele preparou e serviu refeições, transmitiu programas de rádio ao vivo, instalou espaços sociais para discussão, montou apartamentos – onde os visitantes podiam permanecer durante o tempo de duração da exposição – em galerias e museus ao redor do mundo. A postura de Tiravanija se afasta radicalmente da orientação do mercado da arte, que normalmente valoriza os objetos, e tem conjugado vida

cotidiana e prática criativa em suas obras. Esta postura fez com que Tiravanija se tornasse um dos grandes representantes do conceito de Estética Relacional, desenvolvido pelo teórico/crítico Nicolas Bourriaud, onde as obras devem ser julgadas pelas relações sociais que promovem ao invés de considerar-se somente o objeto ou ação como alvo de apreciação. Rirkrit Tiravanija declara em vídeo realizado pelo MoMa (Museum of Modern Art de Nova Iorque) quando sua obra *Untitled (Free)* foi adquirida e montada novamente em 2011.

O trabalho é uma plataforma para as pessoas interagirem com a obra em si, mas também umas com as outras. A parte mais importante é sobre o tipo de relacionamento que o público experimenta. Então, você não está realmente olhando para alguma coisa, você está dentro, você é parte da obra. A distância entre o artista, a arte e o público fica um pouco confusa. (SHUFF, 2012. Tradução da autora¹¹).

Em 1992, o artista plástico Rirkrit Tiravanija realizou uma exposição intitulada *Untitled (Free)* na *303 Gallery*, em Nova York . Essa peça é um marco da chamada arte relacional. O artista converteu a galeria em uma cozinha onde serviu arroz e curry de graça ao público. Todas as dependências da galeria foram esvaziadas e seu conteúdo transportado para o espaço de exposição principal. Com isso, toda a parte administrativa passou a integrar a exposição e a ter contato direto com público frequentador que podia ver como as galerias de arte trabalham. O espaço do escritório foi, então convertido em cozinha, que contava com geladeira, utensílios de cozinha, mesas e cadeiras. As portas de todos os ambientes que compunham a galeria, como depósitos, banheiros e escritório, foram retiradas, revelando recintos antes ocultos, e transformando-os em espaços de convivência. A comida foi preparada continuamente ao longo da exposição e o espaço da galeria se tornou um ponto de encontro e de descanso para vários visitantes habituais que frequentavam ou viviam na região do SoHo em Nova Iorque.

¹¹ Traduzido de: “The work is a platform for people to interact with the work itself but also with each other. A lot of it is also about the kind of experience shown relationship. So you actually are not really looking at something but you are within it, you are part of it. The distance between the artist, the art and the audience gets a little bit blurred.”

Figura 9 - Rirkrit Tiravanija, Figura 1 - Vista da instalação. Rirkrit Tiravanija, untitled (free). 1992, 303 Gallery, Nova Iorque.



Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/contemporary-art-final-images/deck/2762250>.

Podemos observar como esta exposição mudou temporariamente a percepção que um grupo de pessoas tem de um lugar, quando o que antes era uma galeria comercial se transforma em um espaço de descanso ou recreação. O próprio artista, em entrevista, comenta o significado do título da exposição (Free): *“(Free) nesta situação particular pode significar o vazio do contexto/conteúdo. Da exibição para a não-exibição do lugar/não-lugar. (Free) também pode ser lido como aberto – ou simplesmente como uma situação sem custo (comida grátis).”* (OBRIST, 2006, p. 80)

Com a abertura do escritório para “exibição” na galeria o público pode entrar em contato com o funcionamento do mercado da arte, mesmo que brevemente. Nessa aparente instalação/happening o artista convida o visitante a interagir com a arte contemporânea de uma forma mais sociável, e dilui a distância entre artista, espectador e galeria. O artista apresenta, de uma maneira distinta da usual imposta pelas regras sociais, relações

como: espectador – obra de arte, artista – público e visitantes – galeria. O público não está mais na posição de simples observador ou de meramente interagir com o trabalho artístico, mas é parte dele e está, de fato, fazendo arte enquanto come curry e conversa com amigos ou, até então, desconhecidos. Em entrevista a Bruce Hainley para a Artforum em 1996, Tiravanija declara:

Basicamente eu comecei a fazer as coisas de modo que as pessoas teriam que usá-las, o que significa que se você [coleccionador, curador, qualquer um nesses papéis] quer comprar algo, então você tem que usá-lo... Isso não deveria ser exposto e apreciado como uma escultura ou relíquia, deve ser usado. Eu achei que foi a melhor solução para a minha contradição em termos de fazer as coisas e não fazer as coisas, ou tentar fazer. Menos coisas, coisas mais úteis ou relacionamentos mais úteis. Eu sempre considerei que todos realizam uma obra, inclusive as pessoas que a reutilizam. Quando eu digo reutilizar só quero dizer que quando você a usa não tem que fazê-la parecer exatamente como foi, é mais uma questão de espírito. (HAINLEY, 1996. Tradução da autora¹²).

A arte de Tiravanija é gratuita e gira ao redor da experiência do público. A essência do seu trabalho reside na vida em comunidade, na intersubjetividade, e no acaso. Fazer arte sem objetos é, também, uma possibilidade. Sua proposta vai contra a posse e a acumulação.

O evento foi reapresentado pelo MoMa em 2011. O museu construiu uma estrutura de madeira com as mesmas dimensões da galeria onde o trabalho original foi apresentado em 1992, e o curry foi preparado e servido por funcionários do museu que seguiram a receita de Tiravanija. Esta exibição não contou com a presença do artista e não há necessidade de que ele esteja presente ou qualquer atividade que exija o seu envolvimento direto. *Untitled (Free)* pode ser percebida como uma proposta de espaço onde podem ser desenvolvidos outros tipos de relações sociais alternativas, diferentes das reproduzidas no cotidiano.

¹² Traduzido de: "Basically I started to make things so that people would have to use them, which means if you [collectors, museum curators, anyone in these roles] want to buy something then you have to use it. . . It's not meant to be put out with other sculpture or like another relic and looked at, but you have to use it. I found that was the best solution to my contradiction in terms of making things and not making things. Or trying to make less things, but more useful things or more useful relationships. My feeling has always been that everyone makes a work - including the people who. . . re-use it. When I say re-use it, I just mean use it. You don't have to make it look exactly how it was. It's more a matter of spirit."

Figura 10 - Vista da instalação. Rirkrit Tiravanija, *untitled (free)*. 1992, 303 Gallery, Nova Iorque.



Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/n/contemporary-art-final-images/deck/2762250>.

Esses eventos podem ser entendidos como arte por causa do contexto onde estão inseridos. Aqui é importante evocar a noção de Marcel Duchamp de que uma obra é arte se o artista a define como tal. Quando o artista realiza um evento em um museu ou galeria, ele pede que o público participe e entenda a experiência como arte.

Tiravanija já realizou diversas exposições que envolvem o preparo e o consumo coletivo de alimentos e preparou diversas receitas que foram catalogadas e transformadas em livro pra que possam ser preparadas por qualquer pessoa, em qualquer lugar.

2.2 Estética Relacional

O crítico e curador francês Nicolas Bourriaud (2009a), analisa trabalhos de uma geração de artistas que, nos anos 1990, abordaram de forma intensa o aspecto relacional em suas obras. Em seu texto *Estética Relacional*, o autor procura elencar as principais características desses trabalhos e analisá-los segundo os princípios de uma estética, que ele denomina como, relacional. Rirkrit Tiravanija é um dos principais artistas que tem sua obra analisada por Nicolas Bourriaud como representante da estética relacional. O próprio Tiravanija refere-se ao seu trabalho como sendo arte relacional.

O aspecto relacional sempre esteve presente na arte, a grande mudança apontada por Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional*, é a transformação do sistema de representação em um sistema de experimentação da arte, bem como a alteração dos papéis exercidos pelo artista, pelo público e pela obra.

Os trabalhos de arte relacional revelam alguns princípios que colaboram na identificação dos aspectos relacionais que se infiltraram na produção cultural contemporânea, dessa forma o conceito de estética relacional de Bourriaud é um instrumento para a análise da produção cultural contemporânea, tornando-se relevante para este estudo por possibilitar a identificação de alguns dos novos operadores conceituais que orientam a produção de arte e arquitetura atualmente.

Os “procedimentos relacionais” são manifestações com configurações das mais diversas (podem constituir-se em encontros casuais, pontos de encontro, espaços de convívio entre outros) que escapam de uma classificação que possa ser baseada em sua forma visível. O que estes procedimentos apresentam em comum é o fato de viabilizarem relações atípicas dos participantes com o mundo e o desenvolvimento de novas formas de pensamento.

Essa produção relacional deve ser avaliada não só do ponto de vista estético (sua representação material), mas também do ponto de vista histórico (como inserem as referências artísticas em novos contextos) e do ponto de vista social (qualidade das relações geradas).

Um dos pontos principais da teoria de Bourriaud seria a percepção da vacuidade, não só dos objetos e ações, mas também dos indivíduos. Devemos perceber a constituição da identidade através das relações com os outros e com o espaço ao redor e seus elementos. Assim ele nega a existência de um núcleo absoluto ou de uma alma/identidade. *“Assim a essência da humanidade é puramente transindividual, formada pelos laços que unem os indivíduos em formas sociais sempre históricas”*. (BOURRIAUD, 2009a, p. 24)

O trabalho *Untitled (Free)* de Rirkrit Tiravanija pode ser percebido como um evento onde, durante seu desenvolvimento são criados vários tipos de relações. São estas relações que compõem a obra imediatamente na hora em que acontecem e não qualquer tipo de registro para exibição posterior. Sendo assim podemos conceber que estética relacional não diz respeito uma teoria da arte em si, que faria necessário definir o ponto de partida do artista e onde ele pretende chegar, a origem não é mais importante para a apreensão do trabalho e muito menos seus resultados futuros. Estas obras relacionam-se menos com o passado e o futuro das formas, destacando suas relações com o presente. Assim, a estética relacional não é uma teoria da história da arte, é uma teoria da forma. O artista passa a lidar com a esfera das interações humanas e seu contexto social e deixa de lado o espaço simbólico autônomo e privado, dando uma forma distinta a exposição de arte.

Para caracterizar a forma da obra relacional, Nicolas Bourriaud (2009a) utiliza os conceitos de “encontro fortuito” e de “interstício social”.

O encontro fortuito seria o regime de encontros casuais a que os indivíduos estão sujeitos na cidade. Segundo o autor, a urbanização intensa combinada ao uso massivo das redes sociais digitais, generalizou a experiência de proximidade, o regime do encontro casual (encontro com as pessoas na rua, compartilhamento do espaço), cooperação na produção de informação e opiniões e troca de experiências.

É esse encontro fortuito que, segundo Bourriaud, permite que uma obra funcione como um dispositivo relacional. O adensamento urbano das cidades causou a redução de uma escala “aristocrática” das residências para uma escala compacta, “burguesa”. Esse fenômeno influenciou as manifestações culturais causando uma desmaterialização em relação aos trabalhos artísticos que antes eram grandiosos, símbolos de status e

projetados para uma arquitetura ou paisagem específica. A medida que a materialidade vai sendo abandonada, a obra artística aproxima-se da experiência. A urbanização massiva deu origem a práticas artísticas correspondentes, *“formas de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, (...) a elaboração coletiva do sentido”*. (BOURRIAUD, 2009a, p. 21).

As práticas artísticas que se manifestam sob a forma de exposição, contribuem para o surgimento de espaços propícios ao encontro, que permitem a troca e o compartilhamento de opiniões e experiências, durante a exposição. A obra relacional é baseada justamente nesse espaço de compartilhamento, possibilitando um nível de interação ainda maior que o da exposição convencional, propiciando a criação coletiva do significado da obra durante seu tempo de exposição. Assim, fica claro que a obra relacional corresponde a uma duração enquanto a obra tradicional corresponde a um momento específico.

A duração é fundamental para a compreensão do conceito de arte relacional, pois é durante a exposição, vista como um espaço aberto para discussão e para a interação social, que ocorre a formação conjunta do significado, de maneira divergente das formas sociais impostas através das imagens publicitárias, do cinema e da televisão. A exposição passa a ser um: *“espaço livre com ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das zonas de comunicação que nos são impostas”*. (BOURRIAUD 2009a, p. 22).

A síntese política de espaço social é fixada no espaço de comunicação. A formação da subjetividade e da opinião pública deixa de acontecer no espaço público de encontro e passa a acontecer através das mídias de comunicação, que assumem uma posição central na organização da sociedade contemporânea. Essa produção de linguagem, voltada para o consumo, à medida que comunica, cria subjetividades, põe umas em relação às outras e ordena-as dentro de uma hierarquia de consumo, seguindo modelos pré-estabelecidos pela indústria. Portanto, as grandes potências industriais e financeiras produzem subjetividade além de mercadorias, *“produzem necessidades, relações sociais, corpos e mentes”*. (BOURRIAUD, 2009a, p. 23). Assim, cria-se um ciclo repetitivo onde, a produção gera novas necessidades de consumo.

O segundo conceito que Nicolas Bourriaud utiliza para esclarecer a questão da forma da obra relacional é o de “interstício social¹³”, o espaço da obra relacional foge da organização da lógica capitalista. A obra relacional não diz respeito a sua forma física ou material, e sim às relações que são possibilitadas através deste campo de interação preparado pelo artista. Mesmo assim, estas obras ocupam uma posição dentro do “sistema global da economia, simbólica ou material”, que governa a sociedade contemporânea, e mesmo não se tratando de objetos, possuem caráter comercial como toda obra de arte. O que Bourriaud demonstra, chamando a obra relacional de interstício, é que *“mesmo estando inseridas de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, [a obra relacional] sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema.”* (BOURRIAUD, 2009a, p. 23).

Rirkrit Tiravanija, ao servir comida gratuitamente em um espaço comercial transformado temporariamente em espaço de convivência, transforma radicalmente as regras de funcionamento usuais gerando um espaço singular que permite a formação temporária de coletividades regidas por princípios autônomos. É neste espaço que a participação do espectador gera a obra em si. Um “domínio de trocas” particular independente do mercado. Este domínio de trocas, esta duração da exposição é que deve, a partir de agora, ser encarada como forma e julgada a partir de suas qualidades estéticas. A obra relacional deixa a representação em segundo plano e passa a criar modelos de funcionamento. *“Atividade humana baseada no comércio, a arte é ao mesmo tempo objeto e sujeito de uma estética, tanto mais que, ao contrário de outras atividades, sua única função é se expor a esse comércio”*. (BOURRIAUD 2009a, p. 25)

O significado de uma obra de arte é sempre baseado no diálogo e este diálogo pode ser encontrado mesmo na obra inerte, mas esse diálogo nem sempre é equilibrado, o artista pode ocupar uma posição hierárquica sobre o espectador. O que é tratado na estética relacional é exatamente a busca pela igualdade entre estes extremos da equação artística, num polo o artista emissor e no outro o público receptor. A obra relacional se estabelece na intersubjetividade, o relacionamento entre indivíduos no ambiente que se

¹³ Nicolas Bourriaud se apropria do termo *interstício* usado por Karl Marx para determinar sociedades cujo comércio baseado em trocas fugia do esquema da economia capitalista, não obedecendo às leis do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.

estabelece no campo da ação, ou na liberdade de ação e que implica a negociação com o outro. A intersubjetividade envolve o diálogo, o encontro e a responsabilidade, entre dois sujeitos e/ou a relação que existe entre o sujeito e o objeto. A estética relacional está na eterna troca do sentido entre o observador e o artista de maneira participativa e construtiva. Na produção de estruturas abertas que cedem espaço para o visitante.

Neste aspecto a arte é preciosa porque ela analisa todos os aspectos da nossa sociedade e propõe alternativas, fazendo isso demonstra que nossas crenças são apenas a materialização de roteiros definidos por vários dispositivos de controle em funcionamento na nossa sociedade, assim transformando estes cenários em construções precárias, permeadas pelo trabalho artístico.

A interatividade sempre esteve presente na arte, independente do período histórico. A diferença que pode ser percebida no trabalho dos artistas contemporâneos que lidam com os aspectos relacionais é que eles consideram a intersubjetividade e a interação como a obra de arte em si. O que eles produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. Apesar desta característica sabe-se que qualquer produção, depois de ingressar no circuito das trocas, assume uma forma social diferente da proposta inicial do artista: ela adquire um valor de troca que enfraquece a sua essência.

Para que as possibilidades de democratização do uso das formas e do espaço, abertas pela arte relacional, possam ser analisadas, é fundamental que sejam definidas as noções de subjetivação e produção coletiva de subjetividade, pois é sobre esta base que são construídas as experiências relacionais e é essa produção de subjetividade a responsável pelo papel político presente na estética relacional.

Félix Guattari¹⁴ considera que arte (assim como a psicanálise) contribui para que o indivíduo construa seu território existencial frente a produção capitalista de bens

¹⁴ Félix Guattari (1930 – 1992) foi um filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês praticamente autodidata.

materiais e imateriais, através de um constante questionamento que possibilita a expansão dos limites de seu território. Guattari desnaturaliza e desterritorializa a subjetividade entendida como domínio próprio do sujeito, estendendo-a aos agenciamentos maquínicos. Esta visão da subjetividade é de grande importância para a compreensão da construção da intersubjetividade, fundamental para a estética relacional.

2.3 Produção de Subjetividade

Félix Guattari (1992) define a subjetividade como produção de novos arranjos “dentro do sistema de equipamentos coletivos, formados pelas ideologias e categorias de pensamento”. Essa construção do conceito de subjetividade contribui para a estética porque além de considerar a produção da subjetividade como dependente das relações com outras subjetividades que compõem a sociedade, considera também as relações com os “arranjos maquínicos” (não humanos) como vetores de subjetivação e de construção da subjetividade, que passa a ser entendida, então, como descentralizada do indivíduo. Guattari considera a arte como provocadora dos processos de produção de subjetividade, apresentando novos modelos de vida possíveis.

Para Guattari a subjetividade não é interior ao sujeito, ela é construída através do confronto com outras subjetividades e pode ser definida como o conjunto de relações formadas entre o indivíduo e os vetores de subjetivação que fazem parte da sua vivência, sejam eles, individuais ou coletivos, humanos ou maquínicos.

As condições de produção evocadas nesse esboço de redefinição implicam, então, conjuntamente instâncias humanas inter-subjetivas manifestadas pela linguagem e instâncias sugestivas ou identificatórias concernentes à etologia, interações institucionais de diferentes naturezas, dispositivos maquínicos, tais como aqueles que recorrem ao trabalho com computador, Universos de referência incorporais tais como aqueles relativos à música e às artes plásticas. Essa parte não-humana pré-pessoal é essencial, já que é a partir dela que pode desenvolver sua heterogênese. (GUATTARI, 1992, p.20).

Guattari além de posicionar a formação de subjetividade fora do sujeito e postular sua produção coletiva, atribui parte desta produção às máquinas – elementos não humanos. É importante definir o que é máquina, já que Guattari caracteriza a arquitetura como uma máquina enunciativa capaz de produzir nos usuários “impulsos cognitivos e afetivos”, que se aglomeram a outros agenciamentos de subjetivação, fazendo parte da construção da subjetividade e desta forma adquirindo caráter ético-político.

O termo máquina, na concepção de Guattari e Deleuze, ultrapassa o significado comum associado à objetos constituídos por peças materiais capazes de realizar trabalho físico. O termo máquina, na formulação dos autores, está ligado ao conceito de autopoiese¹⁵, pois é capaz de produzir e descrever o funcionamento da sociedade e da natureza. Guattari e Deleuze aplicam este conceito à todos os tipo de máquinas, abstratas ou não, como, por exemplo: a economia, o idioma e a produção estética.

Para os autores, o conceito de máquina extrapola a divisão entre homem, natureza e máquina aglomerando-os em um processo contínuo e que mantém os limites entre esses reinos indefinidos e em constante mutação. Desta forma apreendemos que a separação entre as categorias natural e artificial não interessam para a noção do conceito de máquina. A compreensão da existência de um núcleo autopoietico nas máquinas confirma o fato de que não há um sujeito no comando, ou um sujeito criador. As máquinas não são instrumentos e seu surgimento/funcionamento acontece em paralelo, influenciando e sendo influenciado pelas atividades humanas e relações com as outras máquinas. Guattari e Deleuze (1995) vão chamar de máquina abstrata um arranjo (sistema) capaz de conectar todos os elementos heterogêneos necessários ao seu funcionamento. Assim, as fronteiras entre sujeito e objeto se diluem, as existências vão se delineando e as subjetividades sendo produzidas. Ao reunir elementos diversos em um espaço que possibilita a interação através de regras alternativas, o artista possibilita a criação coletiva de subjetividade livre das regras socialmente impostas.

¹⁵ O conceito de autopoiese foi retirado da obra de Francisco Varela e Humberto Maturana, e seria a capacidade que uma estrutura viva ou sistema tem de se auto reproduzir.

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas (...) portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização libertadora da subjetividade individual e coletiva. (GUATTARI, 1992, p. 158).

A mídia e os equipamentos coletivos são capazes de produzir subjetividade orientada para o capitalismo, impondo modelos de como se viver. Para Félix Guattari, o capital é um “operador semântico” que atua em duas frentes: na produção do sujeito e na incorporação de elementos como, afetos, emoções e percepções. Sendo assim, o capital deixa de ser somente uma categoria econômica que rege a circulação de mercadorias e a acumulação de riquezas e passa a ser uma “categoria semântica” entranhada em todos os níveis de produção e das classificações sociais. (LAZZARATO, 2006).

O que importa não é o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-máquinas-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar. (GUATTARI, 1992, p. 17).

O autor argumenta que essa re-singularização¹⁶ seria da alçada de uma espécie de paradigma estético, já que apesar de ser construída a partir de subjetividades existentes, é um processo de criação. Dessa forma, podemos avaliar trabalhos de arte relacional, como *Untitled (Free)* de Rirkrit Tiravanija, através da estética das relações produzidas.

Segundo o autor a arte tem a “função poética” de recompor universos de subjetivação. Essa função não é a de transmitir mensagens, mas de promover rupturas nos padrões de ação cotidiana, inserindo aí, novos códigos de ação e percepção. A arte extrai formas do cotidiano dando a elas novas configurações, e assim, fragilizando as estruturas e os códigos em vigor. Quando esta reconfiguração acontece, surgem pontos de auto-referenciação e de auto-valorização libertando o sujeito para novas formas de subjetivação. A importância da estética relacional abordada aqui seria a capacidade de, nos termos de Guattari: “*produção de processos de singularização, que restituem à*

¹⁶ De acordo com o autor, singularização seria reforçar o que há de heterogêneo e Re-singularizar seria recuperar a diferença, reencontrar o heterogêneo.

existência o que se poderia chamar de sua auto-essencialização". (GUATTARI, 1991, p. 33).

É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais consequentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equivaler generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade. (GUATTARI, 1992, p. 115).

Em uma obra como *Untitled (Free)*, não há necessidade de se conhecer a história da arte ou aspectos estéticos que estejam por trás da elaboração da obra, para compreendê-la. Existe uma abertura para vários "pontos de vista estéticos" que não estão, necessariamente, centrados em um conhecimento anterior da história da arte ou do trabalho do artista, revelando um potencial democrático, abrindo a obra para a experimentação e discussão, sem exigir conhecimento prévio. Dessa forma, os "componentes de expressão" são multiplicados pela interação do público. Ao considerar a arte como um vetor de subjetivação, é possível concordar com Bourriaud e sua afirmação de que a arte relacional cria espaços de convivência com o poder de subjetivação positiva, que colocam o público em contato com outras possibilidades de vida.

Dessa forma, a noção de produção de subjetividade de Félix Guattari coincide com as práticas artísticas atuais descritas pela estética relacional. Quando o espectador entra em contato com uma obra relacional como *Untitled (free)*, ele é levado a perceber os presentes e o espaço da galeria ou museu de uma forma diferente da habitual desencadeando novas percepções de correspondência entre ele e os elementos a sua volta.

Os dispositivos de produção de subjetividade podem existir nas mais diferentes escalas, desde escala urbana até individual, assim podemos caracterizar as obras relacionais como pequenos dispositivos de produção de subjetividade.

2.4 A obra de arte relacional vista como um agenciamento

O evento realizado por Rirkrit Tiravanija pode gerar inúmeras possibilidades de experiência que envolvem os sentidos, a percepção, a comunicação dentre outras inúmeras instâncias de enunciação que compõem o evento. Não existe uma hierarquia que organiza essas instâncias e dessa forma, o evento pode ser percebido como uma “polifonia” de vozes, no meio das quais, nenhuma se destaca. Um agenciamento de elementos diversos, sendo o artista apenas mais um de seus componentes.

Um agenciamento, de acordo com Deleuze e Guattari (2000), é um evento formado pela associação de um conjunto de elementos materiais e relacionais (visam à modificação corporal) e um regime de signos correspondente (que visam à transformação incorporal ou à linguagem). O agenciamento é formado pela expressão (agenciamento coletivo de enunciação) e pelo conteúdo (agenciamento maquínico). (DELEUZE e GUATTARI, 2000). Trata-se de uma correlação entre duas faces inseparáveis.

Podemos entender a conformação das obras relacionais através desse conceito que destaca três características importantes para sua análise. A primeira seria a caracterização da obra relacional como evento, como uma duração. A segunda seria a identificação da formação de linhas de fuga, que propiciam os processos de desterritorialização. Em terceiro lugar a percepção de que o artista faz parte da obra, sem ocupar uma posição hierárquica de comando.

Segundo Bourriaud a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material *“ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. A forma seria o que une elementos que se encontravam separados, mantendo-os juntos tempo suficiente para que formem uma nova realidade.”* (BOURRIAUD, 2009a, p. 27). Constatação que torna possível sua caracterização como um agenciamento.

O agenciamento é trespassado por processos de descodificação das formas e por processos de desterritorialização e de reterritorialização, que agem tanto sobre os objetos, quanto sobre os componentes imateriais como a linguagem, significados ou o tempo. Os agenciamentos são descentrados do sujeito e da relação emissor-receptor. Considerando uma obra de arte relacional como um agenciamento é possível afirmar que

o artista faz parte do agenciamento, um evento que não obedece a um planejamento predeterminado enquanto acontece. Este agenciamento pode ser negativo quando é um agenciamento de poder criando relações que visam à padronização e a obediência, ou um agenciamento positivo quando tem potencial de gerar relações que emancipem as subjetividades.

A subjetivação na sociedade contemporânea se encontra inevitavelmente ligada aos dispositivos capitalistas, mas não é inteiramente orientada por eles. Existem possibilidades de fuga dos modelos reinantes através de estratégias de reorganização do que é apresentado cotidianamente pelos meios de comunicação e pelas instituições, pois, o sistema de organização inerente ao capitalismo permite possibilidades de desvio e singularização.

É possível desenvolver modos de subjetivação singulares, que Guattari chama de “processos de singularização” em oposição à máquina de produção de subjetividade. Estes processos de singularização são uma maneira de recusar esses modelos de codificação preestabelecidos, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular.

Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos. (GUATTARI e ROLNIK, 1999, p. 16).

A partir da compreensão de que a subjetividade é constantemente produzida, é possível criar no cotidiano, pequenas práticas criativas que enriqueçam as experiências de vida. Criar novos campos de possibilidades, inventando no cotidiano novos modos de existência, novas relações consigo mesmo e com o mundo.

Quando falamos das obras relacionais, podemos chamá-las agenciamentos, pois trabalham a multiplicidade, reunindo elementos heterogêneos e disponibilizando-os para o uso. Seguindo a linha de pensamento de Deleuze e Guattari pode-se concluir que a obra relacional não deve ser um roteiro a ser seguido, e sim funcionar como uma cartografia.

Para entender o conceito de cartografia, podemos utilizar duas figuras, a do turista e a do explorador. O turista é aquele que de posse de um mapa, segue suas instruções sem relacionar-se de forma espontânea com o território. Cada mapa abriga um conteúdo político ideológico. É a ideia, parcialmente materializada, que aqueles que o habitam fazem de sua relação com o território, com os que lhe são próximos e com os outros. E essa ideia varia com o lugar e com o ponto de vista de cada um. Dessa maneira o mapa se torna um reflexo do seu autor apresentando inúmeras distorções em relação à realidade.

Sob o pretexto de facilitar a organização do espaço global, a indústria da comunicação promove a criação de mapas, deixando de lado inúmeros dados e referências, favorecendo o alisamento do território e influenciando a interpretação dos mesmos. Dessa forma o mapa (ou seja, o modelo apresentado pela indústria da comunicação) se apresenta como um documento exato e confiável que apresenta um caminho previamente determinado. A cartografia não impõe um modelo pré-determinado de experiência. Quando o explorador ingressa o território, existem processos em andamento, assim, a cartografia propõe um percurso que vai se formando na medida em que o explorador se defronta com o território. Deste modo, ele é levado a habitar novos territórios e é confrontado com novas maneiras de viver. Nesse sentido, não há o distanciamento entre sujeito e o objeto de atenção, o que ocorre é um novo processo de produção de conhecimento.

O explorador cria seus mapas, a partir da sua própria experiência no território, e de posse de um mapa existente, pode alterá-lo e transformá-lo em objeto único, uma referência a partir de onde ele constrói sua história.

2.5 A construção do território através dos processos de desterritorialização e de reterritorialização

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios "originais" se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros

da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais. (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323).

Deleuze e Guattari (1997b) abordam o conceito de território a partir da demarcação que os animais fazem do espaço, delimitando as fronteiras de seu domínio, através de, por exemplo, odores e alteração do comportamento diante dos outros animais. Os autores expandem esse conceito através da mudança de escala, pois incluem tanto o território subjetivo (sujeito único) passando pelo território social, até o território geográfico (englobando as relações sociedade-natureza), aproximando a noção de território da de apropriação. O conceito de território pode ser aplicado a uma área (lugar) onde são realizadas as necessidades e tarefas cotidianas, mas também a conjuntos de comportamentos, ações, elementos culturais, elementos estéticos e cognitivos que possibilitam que o sujeito se reconheça “em casa”.

Assim, podemos definir o termo território como um agenciamento, uma interação de cartografias que possibilita os processos de desterritorialização e reterritorialização. A desterritorialização é o movimento de ultrapassar a fronteira do território através de uma linha de fuga, é a expansão da subjetividade por meio da comunicação com outras subjetividades. A reterritorialização é o movimento de construção do território a partir de novas bases. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b). A desterritorialização e a reterritorialização são processos indissociáveis. Se há um movimento de desterritorialização, teremos também um movimento de reterritorialização. Os processos de desterritorialização e reterritorialização podem acontecer simultaneamente e em níveis e escalas diferentes, não sendo determinados por nenhuma ordem ou hierarquia.

Os agenciamentos realizados na arte relacional estão abertos para “adições criativas”, para o imprevisto contido como potencialidade na obra. Assim, estimulam a heterogeneidade, novas formas de agir e a singularidade, já que o espectador tem a possibilidade de se relacionar com o outro e com o ambiente ao redor de maneira espontânea. Contêm ou habilitam a possibilidade genuína de experimentação por parte dos membros, a possibilidade de que cada um possa gerar e dirigir os seus próprios projetos em relação direta e imediata com o ritmo e a forma de suas próprias questões específicas. A diferença da lógica inerente à arte relacional reside na capacidade de

apontar para mudanças que não são direcionadas para qualquer objetivo que possa ter sido previamente concebido. Estes agenciamentos permitem a expansão do território do espectador (tão orientado e fiscalizado na atualidade) que entra em contato com outras composições da realidade combatendo a ideia de que todos devem se encaixar em modelos pré-definidos e que só existe uma versão da realidade possível e que todos devem segui-la.

O artista, através da arte relacional, procura formas de tirar temporariamente o espectador da vida coletiva serializada levando-o à re-singularização de sua existência pessoal. Para alcançar essa qualidade, o artista deve questionar seu projeto incessantemente, com o objetivo de atingir uma ética da criação gerando relações positivas.

A vida coletiva, planejada seguindo padrões pré-estabelecidos e uma hierarquização, aparentemente inquestionável das responsabilidades, pode se tornar uma prisão para os indivíduos. A arte pode gerar pequenos momentos e espaços que permitem a libertação temporária da serialidade e faz com que os indivíduos e os grupos se reapropriem do sentido de sua existência em uma perspectiva ética e não mais tecnocrática. Fredric Jameson (1997) faz referência à reificação da cultura e a especialização argumentando que os produtos assinados geram “profundo sentimento de inferioridade em face ao outro cultural”. Afastamento do consumidor da produção (relações de produção bloqueadas) gerando impotência e perda gradual de interesse no eu e no mundo exterior, ausência total de poder político.

Os dispositivos de produção de subjetividade podem existir nas mais diferentes escalas, desde escala urbana até individual:

Mas elas podem também se produzir em uma escala menor – microfísica, no sentido de Foucault-, em uma atividade política, em uma cura analítica, na instalação de um dispositivo para mudar a vida da vizinhança, para mudar o modo de funcionamento de uma escola, de uma instituição psiquiátrica. (GUATTARI, 1992, p. 34).

A arte desenvolve um importante papel na construção da subjetividade e tem o poder de construir espaços que tem a capacidade de reverter a lógica do cotidiano, gerando

momentos de desterritorialização onde os indivíduos podem questionar suas ações e suas relações com o ambiente, abrindo novas possibilidades de convivência. Através das ações (arte relacional) e das redes, o artista /arquiteto pode entrelaçar seus projetos e práticas às aspirações da multidão.

A partir da noção de produção maquínica de subjetividade e dos conceitos de agenciamento e território, é preciso pensar o papel do artista que, ao trabalhar estes aspectos em sua obra, passa a exercer um papel político no sentido de criar linhas de fuga que abrem caminhos para os processos de desterritorialização.

2.6 As atribuições do autor

Os conceitos de sujeito e subjetividade vêm sofrendo mudanças ao longo do século XX e até os dias de hoje. Muitos artistas questionaram as noções de autoria e propriedade durante o modernismo e no período de transição para o pós-modernismo.

Este processo culminou em práticas como a arte relacional que tem como foco a singularidade e a intersubjetividade, onde os artistas não utilizam os objetos e procedimentos como matéria-prima, a matéria-prima destes trabalhos é o conjunto das relações.

Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. (...) não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 10).

Neste contexto, onde a produção artística aproxima-se da produção coletiva, Nicolas Bourriaud (2009) cita Roland Barthes e Michel Foucault e sua contribuição na “desconstrução teórica” do conceito de autor. Ambos os autores escrevem em meados dos anos 1960 e 1970 textos voltados para o tema, Barthes em 1967 escreve *A morte do autor* e Foucault escreve *O que é um autor* em 1971. Estes textos são de grande importância para a definição do papel do artista na obra de arte relacional.

Barthes, ao declarar a morte do autor, realiza sua crítica sobre o reconhecimento do autor como o idealizador de algo totalmente original e a sua função determinante na atribuição do sentido de uma obra. Como se autor controlasse o desenvolvimento da experiência através do texto, não deixando margens para desvios ou associações com elementos anteriores ou externos ao texto.

Barthes cria um paralelo entre a ideologia capitalista e a posição do autor a partir da sua atitude individualista, autoritária e proprietária, pois o autor se comporta como legítimo proprietário de sua criação, considerando-a um bem imaterial. Essa visão do autor, ao mesmo tempo em que determina o sentido da obra de acordo com seu criador único, transforma a obra em mercadoria, garantindo o controle sobre sua difusão e uso. Essas colocações permanecem atuais e têm lugar no debate sobre os direitos autorais, discussão que vem ganhando cada vez mais importância com o advento das redes digitais de informação.

Novas dinâmicas parecem surgir do compartilhamento digital de informações, substituindo o modo de transmissão unidirecional por relações em rede. Vários são os exemplos de plataformas colaborativas abertas ao público em geral, e a combinação destas ferramentas com as novas leis de direitos autorais, permite o diálogo e a construção livre e constante de conteúdo novo opondo-se a apropriação privada com fins capitalistas.

Um exemplo seria a plataforma digital de colaboração *Wiki*, que permitem que seu conteúdo seja adicionado e editado colaborativamente. Todos os participantes são voluntários e trabalham para a produção de conhecimento comum. Exemplos de *wiki*: *Wikipedia*, *Scholarpedia*, *WikiHow* *Citizendium* entre outros.

Outra ação que favoreceu o compartilhamento de informação foi a criação da licença *Creative Commons*. A CC tem por finalidade licenciar conteúdos para que possam ser usados por qualquer pessoa ou organização, e que seus trabalhos possam ser disponibilizados para uso, cópia e recriação. O *Creative Commons* cria um meio termo legal entre o *copyright* “todos os direitos reservados” e o domínio público e sua criação demonstra a mudança pela qual vem passando a sociedade atual.

A disseminação dos *softwares opensource* é outro sintoma do caráter colaborativo da nossa sociedade. São programas que têm seus códigos fonte disponibilizados para os usuários que queiram fazer alterações para qualquer finalidade e posteriormente redistribuí-lo.

Este tipo de trabalho colaborativo, surgido na sociedade da informação, gera formas de resistência ao sistema capitalista vigente e possibilita novas formas de organização social independentes. A banalização dos dispositivos eletrônicos como os *smartphones* e *tablets* com acesso à internet e programas que possibilitam a edição de conteúdo, contribui para que as formas de criação colaborativas atinjam uma parcela cada vez maior da sociedade em todo o mundo.

O afastamento do autor resultante do trabalho colaborativo pode ser analisado segundo Barthes, que frisa que o afastamento do Autor permite que o texto permaneça produzindo significados, como um texto *“escrito eternamente aqui e agora”* frente ao leitor (BARTHES, 2004, p. 68). Ao final de seu texto, Barthes faz uma colocação especialmente pertinente para o desenvolvimento dessa pesquisa, a caracterização do que seria o “texto ideal” como uma multiplicidade: *“Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que se encontram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação.”* (BARTHES, 2004, p. 62).

E chega ao ponto mais importante:

Mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. [...] Sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor. (BARTHES, 2004, p. 64).

Assim Roland Barthes busca devolver ao leitor sua importância na construção do significado da obra permitindo que ela permaneça aberta à novas interpretações e usos.

Já Michel Foucault (2009) o papel do autor ultrapassa os limites do campo da produção literária e inclui as formas de criação e circulação dos discursos em geral e as práticas de composição da subjetividade. Foucault considera o papel desempenhado pelo autor na organização, hierarquização e circulação dos discursos. O autor seria aquele que cria e organiza os discursos em uma determinada época e de acordo com as normas culturais vigentes.

Outro aspecto questionado pelo autor é o poder da assinatura que impede a livre circulação dos discursos. De acordo com Foucault o texto deve ser livre para que seja usado, deformado, distorcido e entendido como ferramenta para a construção de outros discursos.

Barthes atribui ao leitor à capacidade de participar da construção da obra e Michel Foucault questiona a função da existência do autor como sujeito que exerce um papel de controle e delimitação do discurso em uma dada época e por certa cultura.

Através da leitura de Barthes e Foucault é possível perceber uma fragmentação do conceito de autoria associado à unicidade e à originalidade e sua transformação aproximando-o dos conceitos de coletividade e adaptação.

A produção imaterial ameaça a concepção da autoria e propriedade no campo da arte e da arquitetura, isso não significa a anulação das singularidades expressivas, somente a sua transformação em agenciadores de relações através das redes sociais e tecnológicas, pois que, se manifestam através da comunicação e da cooperação, desprendendo-se da figura tradicional do autor. A autoria coletiva apresenta um viés político, quando dificulta a apropriação capitalista da produção impedindo a transformação dos processos abertos e dos bens comuns em mercadoria.

A assinatura, que no campo artístico sela os mecanismos de troca da subjetividade (forma exclusiva de sua difusão, que a transforma em mercadoria), implica a perda da “polifonia”, dessa forma bruta da subjetividade que é a polivocidade, em favor de uma fragmentação esterilizante e reificadora. (BOURRIAUD, 2004a, p. 131).

Para Félix Guattari são os processos de produção coletiva da subjetividade que precisam ser repensados e questionados em benefício da diversidade, para tanto a função do autor deve ser transformada afastando-se da noção de propriedade. Guattari afirma que as obras de arte têm a capacidade de desencadear processos de desterritorialização quando possibilitam a “transferência de subjetivação” do autor para o “contemplador”. O autor chama este tipo de obra de “objeto parcial” porque ele possui uma abertura que permite que o espectador conecte os componentes de sua subjetividade à obra formando novos limites de território. Essas conexões temporárias podem fluir livremente, em ritmo próprio criando e modificando o significado.

Bakhtine descreve uma transferência de subjetivação que se opera entre o autor e o contemplador de uma obra – o olhador, no sentido de Marcel Duchamp. Nesse movimento, para ele, o “consumidor” se torna, de algum modo, co-criador. A forma estética só chega a esse resultado por intermédio de uma função de isolamento ou de separação, de tal modo que a matéria de expressão se torna formalmente criadora. O conteúdo da obra se destaca de suas conotações tanto cognitivas quanto estéticas. (GUATTARI, 1992, p. 25).

Marcel Duchamp e o movimento Dadaísta no início do século XX iniciam experiências que abordam a questão da “transferência da subjetivação” do autor para o público, rejeitando conceitos tradicionais da estética e deixando o significado das obras a ser definido pelo espectador que, então, adquire um novo status, o de co-criador. Estas experiências buscavam incluir o público na criação da obra, mas a inclusão real vai acontecer muitos anos depois no trabalho dos artistas relacionais.

Nicolas Bourriaud (2009b) caracteriza o artista contemporâneo como quem possibilita a criação de novas conexões entre as formas (materiais e imateriais) criando um agenciamento que possibilita o surgimento de múltiplas conexões. Nicolas Bourriaud cria o termo semionauta¹⁷ para denominar este artista. Segundo o autor, as novas formas da prática artística são consequência de dois aspectos principais relacionados à disseminação das redes de comunicação como instrumento centrais da era da

¹⁷ “Para designar essa nova figura do artista, forjei o termo semionauta: o criador de percursos dentro de uma paisagem de signos. Habitantes de um mundo fragmentado, no qual os objetos e as formas saem do leito de sua cultura original e vão se disseminar no espaço global, eles ou elas erram em busca de conexões a ser estabelecidas. Indígenas de um território sem limites a priori, encontram-se na posição do coletor de outrora, do nômade que produz seu universo percorrendo incansavelmente o espaço” (BOURRIAUD, 2004, p. 102).

informação. O primeiro é a acessibilidade e comunicação constantes, o segundo corresponde ao uso massivo das redes de compartilhamento e de disponibilização de informação, *“desde então, uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros”* (BOURRIAUD, 2009b, p. 17). Desta forma, os artistas realizam cruzamentos entre formas existentes, sejam elas obras de arte existentes ou formas triviais do cotidiano, ofuscando os limites que separam a produção do consumo e a criação da cópia. O objetivo não é elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, abrindo seu significado para o surgimento de novas relações. Assim, noções de originalidade e mesmo de criação perdem a força nesse novo contexto cultural, e o autor cita como exemplo as figuras do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais existentes e inseri-los em novos contextos. Cabe aqui, uma comparação ao texto de Barthes onde o autor cita a multiplicidade do texto que é sempre criado a partir do cruzamento entre vários outros existentes e provenientes de diversas culturas, assim como a figura do semionauta de Bourriaud trabalha com os signos disponíveis.

Pensar que as obras propõem enredos e que a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita de pontos de vista. Cabe a nós, espectadores, revelar essas relações. Cabe a nós julgar as obras de arte em função das relações que elas criam dentro do contexto específico em que debatem. Pois a arte – e afinal não vejo outra definição que englobe todas as demais - é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar *de uma ou outra forma suas relações com o tempo e espaço*. (BOURRIAUD, 2009, p. 110).

O universo das formas existentes se torna, então, uma caixa de ferramentas, da qual o artista pode retirar os elementos que necessita sem se preocupar com as relações prévias entre eles, empregando-os para “construir” novas relações com outras formas.

2.7 Hélio Oiticica e o Esquema Geral da Nova Objetividade

Hélio Oiticica foi considerado por Nicolas Bourriaud, depois da publicação de seu livro *Estética Relacional*, um dos precursores da Arte Relacional ao lado de Lygia Clark e outros artistas que antes eram vistos como integrantes do movimento da Arte Conceitual. A partir da divulgação do conceito de arte relacional, seus trabalhos foram revistos e estes artistas alçados a posição de pioneiros, o que gerou uma nova leitura de suas obras pelo mundo da arte global.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1937, Oiticica começou a carreira artística na década de 1950, quando estudou pintura com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e fez suas primeiras exposições. A partir de 1959, participou do Grupo Neoconcreto, ao lado de artistas como Reynaldo Jardim, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape e Franz Weissmann. O grupo pregava que a arte não era um mero objeto, e defendia a liberdade de experimentação. Em sua trajetória artística, Hélio Oiticica segue um caminho que parte da pintura e com passar do tempo se aproxima cada vez mais da estética relacional.

Os *Metaesquemas*, *figura 11*, de Hélio Oiticica são o início da oposição entre o espaço pictórico e o espaço extra-pictórico, que culmina na posterior superação do quadro. Retângulos pintados em guache sobre cartão e depois outras formas geométricas, em diferentes tamanhos, contornos, cores e arranjos no plano do papel. Composições resultantes de um cálculo matemático rigoroso, que têm como influência o construtivismo. É nos *Metaesquemas* que o artista inicia sua investigação sobre a “estrutura-cor no espaço” e que se desdobra na criação de suas obras de três dimensões, como os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais* em 1959.

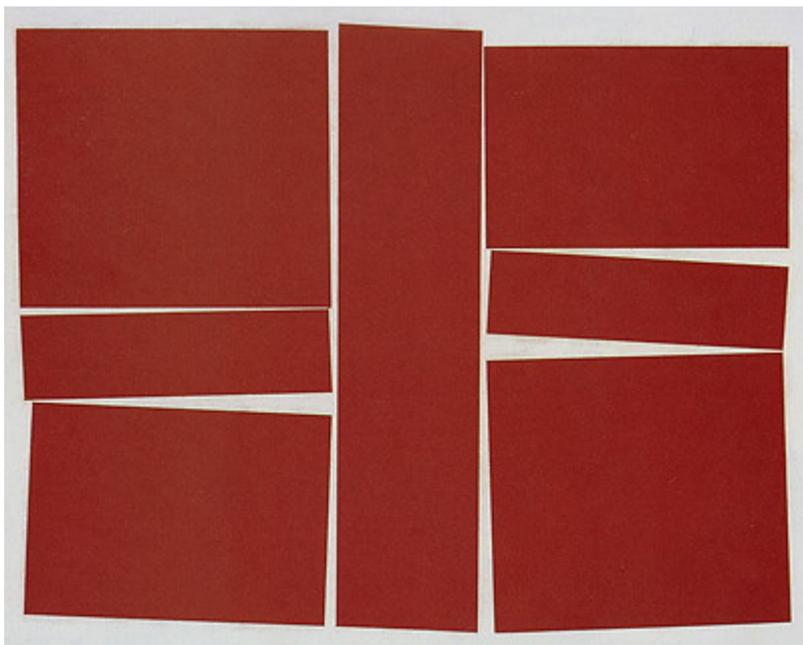


Figura 11 - Hélio Oiticica, *Metaesquema*, guache sobre cartão, (1957-1958). Fonte: <http://percipencias.blogspot.com.br/2010/01/os-metaesquemas-de-helio-oiticica.html>

Hélio Oiticica abandona o quadro e adota o relevo, criando as *Invenções* em 1959, que são os *Bilaterais* – chapas monocromáticas pintadas com têmpera ou óleo e suspensas por fios de nylon – e os *Relevos Espaciais*, figura 12– suas primeiras obras tridimensionais. O artista cria então os *Núcleos* e os *Penetráveis*, para chegar à seguir à arte ambiental que representaria sua busca pelo equilíbrio entre a experiência visual e a experiência sensorial. A vivência no Morro da Mangueira, por volta de 1964, colocou-o em contato com uma comunidade organizada em torno da dança, do samba e do carnaval, o que para Oiticica foi uma experiência importante para a derrubada de preconceitos sociais.

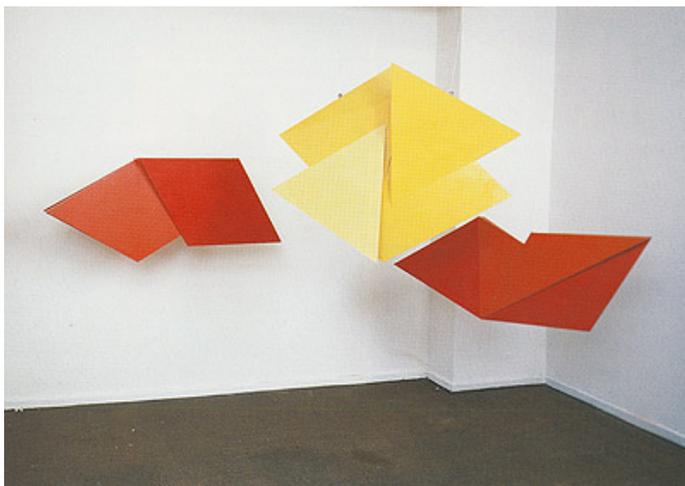


Figura 12 - Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, óleo sobre madeira, 1959. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7090/relevo-espacial>

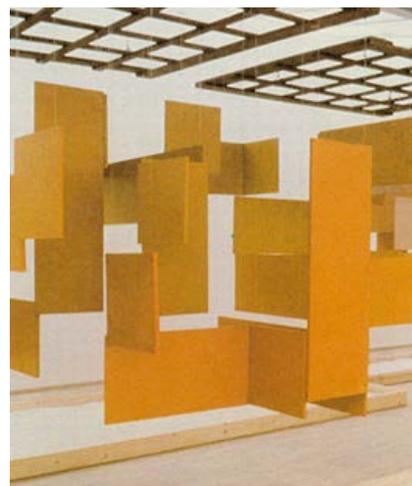


Figura 13 - *Grande Núcleo*, madeira, 1960. Fonte: http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2013/helio_oiticica/photos/04

A produção artística de vanguarda no Brasil nos anos 1960, não poderia ser enquadrada dentro de um movimento único, então, para descrever ou caracterizar a tendência geral seguida por estes artísticas, Hélio Oiticica escreve o texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, em 1966. A Nova Objetividade não deve ser encarada como um movimento estruturado por regras ou definido por uma expressão estética uniforme e sim compreendida como uma vocação para pluralidade de procedimentos e resultados caracterizados por tendências gerais.

Este estado típico na arte brasileira é também tema no plano internacional. O que diferencia a sua arte dos movimentos internacionais que aconteciam na mesma época, seria a busca pelo o que Oiticica chama de experiência supra-sensorial:

É a tentativa de criar por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “supra-sensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. (OITICICA, 1986, p. 104).

Hélio Oiticica identifica a nova objetividade através de seis características principais, analisadas a seguir (OITICIA, 1986, p.84-98). As características identificadas por Hélio

Oiticica estão em acordo com a Estética Relacional de Nicolas Bourriaud e são importantes para mostrar a evolução de conceitos como antiarte, objeto artístico, autoria e participação, temas das vanguardas da primeira metade do século XX, e quais seriam as características que diferenciam as experiências, representadas aqui pela obra Hélio Oiticica, que levam ao surgimento da estética relacional.

2.7.1 *Vontade construtiva geral*

Hélio Oiticica cita o conceito de Antropofagia (1928) de Oswald de Andrade cujo intuito era a incorporação, de forma crítica, dos valores culturais estrangeiros introduzidos no Brasil, bem como destacar elementos e valores culturais próprios da cultura nacional que foram suprimidos pelo processo de colonização cultural. Com o advento das redes e da transmissão de informação praticamente sem fronteiras, este é um processo imprescindível na atualidade: a capacidade de traduzir para sua própria realidade e adaptar o que é conveniente ao contexto existente.

A mobilidade dos signos na cultura globalizada exige um processo de tradução ubíquo, entranhado na grande maioria das atividades realizadas cotidianamente, seja ao navegar na internet ou ao comprar o produto mais simples em um supermercado. A tradução, enquanto interpretação e adaptação dos símbolos, é desejável, mas se ela acontece de maneira literal, a “informação” traduzida permanece como uma forma estrangeira, incapaz de criar raízes no local ou dialogar com a cultura. Em contrapartida a fusão ou hibridação podem gerar um diálogo de aparência, sem troca real. A tradução deve, como colocado por Nicolas Bourriaud, *“incitar o entendimento das culturas estrangeiras, para melhor avaliar o que fundamenta nossa própria diferença”*. (BOURRIAUD, 2011, pag. 63). A formação desta “estética da globalização” nos leva à oposição entre especificidade x hibridismo, a oposição entre um ideal modernista de especificidade e de uma estratégia pós-modernista do hibridismo. As duas formas levam a homogeneização, eliminando a diversidade geradora de diálogo e, logo, de cultura.

Walter Benjamim (2008) defende a tradução destinada ao leitor, uma tradução que transmita algo além do texto, as pretensões do autor. As obras são em certa medida intraduzíveis, alguma informação sempre é deixada para trás, principalmente quando

falamos da tradução que acontece entre sistemas de signos distintos. Ao transformar arquitetura em imagem, muitas informações são perdidas no processo de conversão, a profundidade e a dimensão do tempo, por exemplo. Mas outras informações podem ser acrescentadas criando novas relações com o original e modificando ou induzindo a percepção do público. Neste ponto chegamos ao princípio da “ética da tradução”, que deve guiar a liberdade de transformar o original, concedida ao tradutor. Benjamin argumenta que a tradução mantém uma relação com o original e que esta *“relação é tanto mais íntima quanto nada mais significa para o próprio original”* (BENJAMIN, 2008, p. 68). O sentido ultrapassa a sintaxe, pois as palavras “carregam consigo uma tonalidade afetiva”, então a literalidade com relação a sintaxe destrói o sentido. O tradutor deve trabalhar com liberdade e fidelidade. Em suas versões, a obra original encontra renovação e desdobramentos, “a expressão de sua essência”. Benjamin atesta que devido às diferenças linguísticas e temporais, pois a tradução é sempre realizada em um momento posterior a criação da obra original, e devido a estes deslocamentos não é possível que uma tradução seja cópia do original (e muito menos desejável, segundo sua teoria). Por isso o autor prefere o uso do termo afinidade ao invés de semelhança. A vida da obra perdura na tradução *“que se inflama na eterna continuação da vida das obras e no infinito reviver das línguas.”* (BENJAMIN, 2008, p. 73). Dessa forma, podemos considerar as traduções como algo provisório, que caduca com o passar do tempo e devem ser novamente adaptadas à atualidade das línguas para seguir transportando o conteúdo do original.

Walter Benjamin argumenta a favor da adaptação e da tradução do texto. Na adaptação o texto é modificado de tempos em tempos para adequar-se aos novos costumes de uma época. Já na tradução, o autor defende que o tradutor deve, não só traduzir as palavras de uma língua para outra, mas também trasladar o significado latente do texto. Desta forma a visão de autor como proprietário da obra, fica ultrapassada, já que o texto continua criando significados através de suas traduções e adaptações, continua criando “novos jogos”. O autor pode, então, ser chamado de propositor.

Hélio Oiticica propõe a adaptação das correntes artísticas internacionais para a realidade brasileira em oposição a sua reprodução direta, que acontecia com frequência no cenário

artístico nacional. Oiticica cita Oswald de Andrade e seu conceito de Antropofagia ao afirmar a necessidade da adaptação, nos termos de Walter Benjamin, dos conceitos artísticos internacionais para a realidade brasileira.

O *Manifesto Antropofágico* foi publicado em São Paulo por Oswald de Andrade, em maio de 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*. A expressão antropofagia foi utilizada como metáfora do canibalismo praticado por tribos indígenas com objetivo de absorver a força dos inimigos para uma atitude cultural e estética de digestão e assimilação crítica das ideias e modelos europeus. Como antropófagos os artistas brasileiros seriam capazes de absorver a influência estrangeira produzindo algo genuinamente nacional.

Oswald de Andrade com outros se desgarra do tronco modernista inicial e, com Tarcila como principal intérprete, penetra mais a fundo no Brasil, para atualizá-lo mas conservando as suas raízes, as rudezas nativas, a sua selvageria, em sum. É a antropofagia. O brasileiro tem de assimilar as conquistas da cultura e da civilização [...]. O selvagem brasileiro, pode elevar-se à cultura, desde que conserve as qualidades bárbaras das origens bugre e africana. Ele digere a civilização como, segundo a lenda, os silvícolas comeram o Bispo Sardinha [...]. (PEDROSA, 2015, p. 232).

A noção de antropofagia como procedimento estético é retomada em meados dos anos 1960, por Hélio Oiticica em sua obra *Tropicália* exposta na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967. No trabalho de Oiticica, o uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não tinha como objetivo representar a realidade nacional, e sim construir uma experiência ambiental onde o público pudesse vivenciar o espaço, uma "devoração" dos símbolos da cultura brasileira. A ideia da "devoração" remete diretamente ao conceito de antropofagia de Oswald de Andrade. *Tropicália* dá nome a um movimento cultural iniciado com a música e que depois se torna mais amplo, o tropicalismo. O movimento não possui características específicas, pois é composto por uma variada produção que tem em comum o trabalho construído sobre uma crítica social e o experimentalismo característico das vanguardas, em busca de superar a oposição entre arte e vida, arte e antiarte.

Assim, como colocado por Walter Benjamin, buscar o sentido que desenvolve por trás do texto e não nas palavras e seus significados avulsos, trazendo uma interpretação com bases culturais para absorver a influência estrangeira produzindo um sentido legítimo.

2.7.2 Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete

Oitica, assim como os Dadaístas e outras correntes artísticas posteriores, deixa de lado as questões que envolvem a representação e a expressividade do artista incorporando objetos anônimos à sua produção. O conceito de transobjeto de Oitica pode ser comparado ao conceito de Ready-made de Marcel Duchamp. A noção de transobjeto refere-se à apropriação da condição latente de um objeto existente e habitual, que na maior parte das vezes fica encoberto por suas funções socialmente instituídas. Estas relações culturais prévias perdem sua importância quando o objeto é apropriado e transformado em transobjeto.

O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma ideia, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior. (OITICA, 1986, p. 63).

Assim, o material que compõem os transobjetos obtém autonomia em relação ao contexto social e utilitário no qual estava inserido anteriormente. Este deslocamento permite que os objetos fiquem livres dos conceitos funcionais, ou significações atribuídas pela cultura na qual foram produzidos e mantêm somente sua utilidade circunstancial, imprevisível. Desta forma, o transobjeto se inscreve na esfera social e simultaneamente subverte as conexões do objeto com o cotidiano, liberando os objetos, antes submetidos à serialização e homogeneização, para novas conexões, funções e significações.

Oitica identifica nos objetos possibilidades desconhecidas e impensáveis que podem ser reveladas no momento da execução da obra transformando a ordem estabelecida. *“O que surgirá no contínuo contato espectador-obra estará, portanto condicionado ao caráter da obra, em si condicionada. Há, portanto uma relação condicionada-incondicionada na contínua apreensão da obra.”* (OITICA, 1986, p. 66). O transobjeto ultrapassa a finalidade atribuída ao objeto e permite que este seja inscrito em novas estruturas

sintáticas (combinação de signos entre si) integrando-se no novo contexto (combinação, arranjo de objetos) e também sua determinação social.

A participação do público, pensada em relação ao transobjeto, aponta para o deslocamento do **resultado** da interação com objeto para o **processo** de interação independente do resultado. O interesse recai sobre as conexões realizadas pelo público.

Oiticica chama de apropriação o ato de tomar posse de objetos existentes convertendo-os em obra de arte e assim transformando-os em estruturas autônomas em relação ao seu contexto original. O artista encontra nestes objetos um significado e, em seguida disponibiliza os objetos para participação, assim surgem inúmeros significados, impossibilitando a imposição de ordens morais ou estéticas. *“Antiarte: o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva.”* (OITICICA, 1986, p. 82).

A apropriação não está limitada aos objetos, segundo Oiticica o artista pode se apropriar de espaços convidando o público a criar com a cidade. Este pensamento vai de encontro aos conceitos de museu, galeria de arte e até mesmo ao de exposição. Qualquer lugar pode ser escolhido pelo artista e convertido em uma obra temporária, sem a necessidade de um espaço institucional. Qualquer lugar pode se transformar em museu ou galeria: *“museu é o mundo.”* (OITICICA, 1986, p. 79).

Oiticica produz os *Bólides*, objetos abertos à manipulação do público, que estão voltados para aspectos sensoriais. As figuras 14, 15, 16 e 17 mostram vários tipos de bólides que possibilitam diferentes tipos de interação e experiência. Esses objetos exigem a participação do público, mas não de forma coletiva, através da intersubjetividade. Apesar de não se configurarem como arte relacional, são uma etapa importante na obra de Oiticica e em sua busca pela participação total do público na obra. Os *Bólides* são constituídos por transobjetos e núcleos de cor, incluem o contato e a interação com a obra, realçando a experiência sensorial em relação a experiência visual. Os *Bólides* são manipulados pelo espectador que entra em contato com os diferentes materiais e cores e

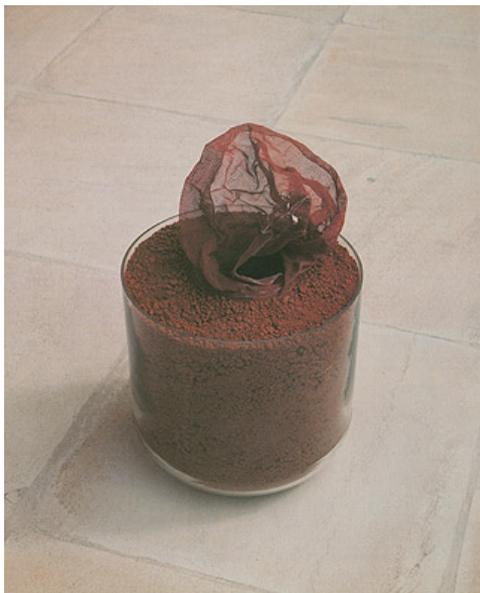
pode ter uma nova percepção de objetos do cotidiano em novas situações, destituídos de suas funções originais.

Figura 14 - Hélio Oiticica manipulando o Bólide Caixa 9, 1964. Foto Desdémone Bardin.



Fonte: <https://notamanuscrita.com/2012/07/16/a-virtualidade-nas-proposicoes-vivenciais/>

Figura 15 - Hélio Oiticica, *Bólido vidro 4*, cuba de vidro, terra e tecido, 1964.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4886/b15-bolide-vidro-4-terra>

Figura 16 - Hélio Oiticica, *Bólido Área 1*, madeira, areia e palha, 1967.



Fonte: <https://notamanuscrita.com/2012/07/16/a-virtualidade-nas-proposicoes-vivenciais/>

Figura 17 - Hélio Oiticica, *Bólido Caixa 22*, caixa d'água de concreto, água e letras de borracha, 1967.



Fonte: <http://espacohumus.com/helio-oiticica/>

2.7.3 Participação do espectador

Os *Parangolés* levam ainda mais longe a questão da participação, se nos *Bólides* o público era convidado a manipular os objetos, nos *Parangolés* o público era solicitado a vestir e realizar uma ação em conjunto com o objeto, levando ao que Oiticica chamaria de arte ambiental.

Hélio Oiticica (1986) afirma que o *Parangolé* é o ponto crucial do desenvolvimento de sua experiência artística com a “estrutura-cor no espaço” que foi desenvolvida ao longo de sua carreira em várias séries de trabalhos como os *Penetráveis*, *Núcleos* e *Bólides*. Os *Parangolés* também definem para o artista um novo conceito de “objeto plástico” e de participação do público. Os *Parangolés* são capas de tecido e sua forma tem ligação tanto com estandartes usados pelos sambistas das escolas de samba quanto com os abrigos precários construídos pelos moradores da favela.

Os *Parangolés* criados por Oiticica foram inspirados por sua vivência no Morro da Mangueira. O artista entrou em contato com um novo tipo de temporalidade, diferente da sociedade burguesa, uma sociedade menos individualista e mais anônima que funcionava através da cooperação entre os moradores e realmente representava o conceito de comunidade. A precariedade da arquitetura e os métodos construtivos intuitivos associados à reutilização de materiais descartados serviram de inspiração para o artista assim como a manifestação coletiva da dança e da música improvisada. Todos estes aspectos se refletem na participação do espectador pretendida por Oiticica, uma espécie de criação coletiva. Quando veste o *Parangolé*, o espectador realiza a obra, que sem a sua ação, não existe por completo. Assim a efemeridade e a ideia de coletividade anônima estão ligadas a ação que desencadeia a obra, e não aos materiais usados, ao objeto ou às questões de autoria. O trabalho do artista fica, assim, inacabado e aberto; dependente da participação do espectador. O autor não prescreve a forma de uso e nem estabelece instruções de como a ação deve ser realizada ou com que propósito. O participante é deixado livre para realizar a ação.

Quero fazer voltar o Parangolé ao gênio anônimo coletivo de onde surgiu, e com isso jogar fora os probleminhas de estética que ainda assolam nossa vanguarda em sua maioria, transformando a pequenez desses problemas em algo maior[...] nas escolas de samba ninguém sabe quem fez isso ou aquilo... (OITICICA apud JACQUES, 2003b, p. 101).

O *Parangolé*, *figura 18*, pode ser considerado como uma obra em processo, em constante transformação, pois se configura como ação, apesar de ser um objeto físico. É temporário e ao mesmo tempo permanente porque, ao invés de ser o resultado de um processo de produção é o próprio processo. Ele está “*entre interior e exterior, entre dentro e fora, entre privado e público, entre aqui e acolá*”, (OITICICA, 1986, p. 71).

Figura 18 – Hélio Oiticica, Parangolé, 1964.



Fonte: <http://www.revistacliche.com.br/2014/11/elefante/>.

A medida que seu trabalho envereda pelo campo relacional, Oiticica, cada vez mais teoriza sobre a função do artista. O conceito de “artista inventor”, desenvolvido por ele, trabalha com a ideia da participação ativa do espectador: o artista, menos que aquele que cria, é quem propõe, motiva e orienta a criação. O artista não é mais quem assina a obra, mas quem desencadeia experiências coletivas. É importante frisar tanto o papel do artista que, agora, cria um agenciamento (obra) quanto a importância da experiência coletiva de formação conjunta do significado. Esses dois pontos podem ser encarados como um prolongamento do projeto dadaísta, dissolvendo cada vez mais as fronteiras que separam a produção artística da experiência do espectador.

O artista, o papel dele, é declanchar no participante, que é o ex-espectador, o estado de invenção. O artista declançou no participante o estado de invenção [...] Eu declancho o grande estado de invenção [...] as pessoas normais se transformam em artistas plásticos [...] eu declancho [...] eu não me transformei num artista plástico, eu me transformei num declanchador de estados de invenção. (Hélio Oiticica apud JACQUES, 2003b, p. 86).

Hélio Oiticica, em seu texto *Esquema geral da Nova Objetividade* de 1967, classifica dois tipos de participação do espectador:

Há duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. (Hélio Oiticica in: FERREIRA e COTRIM, 2009, p. 163).

Nesse trecho do texto, Oiticica demonstra uma grande afinidade com o conceito de agenciamento desenvolvido por Deluze e Guattari cujos elementos componentes visam à modificação corporal através de elementos materiais e relacionais e a transformação incorporal através da linguagem e dos signos.

Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema. (Hélio Oiticica in: FERREIRA e COTRIM, 2009, p. 163).

Após avaliar as possibilidades de participação que a arte pode oferecer ao público, Oiticica questiona o papel político da participação e a importância política do artista como propositor dessas experiências. Nesse aspecto, apontado por Oiticica, pode-se fazer uma ligação com a noção de produção de subjetividade de Félix Guattari apresentada anteriormente.

2.7.4 Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos

Segundo Guattari (1991) a arte tem a “função poética” de recompor universos de subjetivação. Esta função não é a de transmitir mensagens, mas de gerar “operadores existenciais” (dispositivos de subjetivação) consistentes e persistentes, cuja “*eficácia reside essencialmente em sua capacidade de promover rupturas ativas, processuais, no interior de tecidos significacionais e denotativos semioticamente estruturados, a partir dos quais ele colocará em funcionamento uma subjetividade de emergência*”. (GUATTARI, 1991, p.33). Quando esta função simbólica entra em ação, se torna foco de auto-

referenciação e de auto-valorização, que pode agir desestabilizando a organização dominante através de microrupturas ou fragmentando os segmentos desta organização e abrindo espaço para processos de subjetivação positiva. Para o autor a importância destes dispositivos de subjetivação reside na possibilidade da “*produção de processos de singularização, que restituem à existência o que se poderia chamar de sua auto-essencialização*”. (GUATTARI, 1991, p.33).

Em 1966 no “programa ambiental”, Hélio Oiticica coloca que antiarte é aquela que, ao invés de se orientar pela representação e pela contemplação, só pode existir com a cooperação dinâmica do participante. Outro aspecto da antiarte de HO é a apropriação de elementos da realidade, objetos do cotidiano que o artista designa como arte – como os dadaístas no início do século XX – mas estende o princípio da apropriação para ambientes como “*terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação.*” (OITICICA, 1986, p. 79). Em uma política de apropriação da cidade através da arte.

A argumentação sobre uma possível política de apropriação da cidade por meio da arte, é pertinente, tendo em vista o processo de globalização e a importância adquirida pela imagem e pelos meios de troca de informação, as relações humanas e a interação com o ambiente construído foram alteradas. Marc Augé apresenta o conceito de *não-lugar* como sendo o oposto dos lugares antropológicos caracterizados por uma forte relação entre o espaço e o social, e são identitários, históricos e relacionais. Os *não-lugares* correspondem a um espaço físico e também a maneira como os atores sociais aí se relacionam, correspondem a uma lógica funcional cuja a preocupação é tornar cada vez mais rápida a movimentação na sociedade e a satisfação das necessidades. Os lugares antropológicos são produtores de um conjunto de relações sociais, os *não-lugares* criam “contratualidades solitárias”. A uniformidade enquadra-se na noção de *não-lugar*. (AUGÉ, 1992).

O não-lugar tem a ver com a construção em qualquer parte do mundo de espaços semelhantes e despersonalizados: aeroportos, grandes cadeias de hotéis, grandes supermercados, grandes centros comerciais, são espaços onde o estrangeiro não se sente deslocado, exatamente porque os reconhece, porque o espaço lhe é familiar. São espaços

onde não se está em casa, nem num local estranho, nem com os outros. A ideia do *estrangeiro* é repetidamente lembrada por Augé e significa exatamente a impossibilidade de se reconhecer totalmente no *outro*, porque entre os dois, há uma diferença intransponível. Quando todos os espaços são planejados de forma semelhante as singularidades perdem sua força, uniformizando os indivíduos e suas experiências no espaço. (AUGÉ, 1992). A uniformidade da cultura é representada nos espaços construídos.

Oitocena buscava aproximar museu e mundo, ou seja, representação e realidade, que se encontram cada vez mais separados pela globalização e pela indústria do espetáculo. A busca por conexões entre o presente e a arte das décadas de 60/70 visa reativar vínculos entre arte e política através dos princípios de liberdade e experiência, por isso positivo nesse aspecto.

A grande mudança no posicionamento das vanguardas dos anos 50 para os 60 foi uma reação ao aparelhamento do lazer e à alienação do público através da espetacularização. O modernismo na arquitetura, baseado nas suposições de que existe um indivíduo modelo a partir do qual é possível criar para todos os outros, modelos de vida, e o higienismo que divide e organiza as atividades da casa e da cidade de acordo com suas funções determinadas.

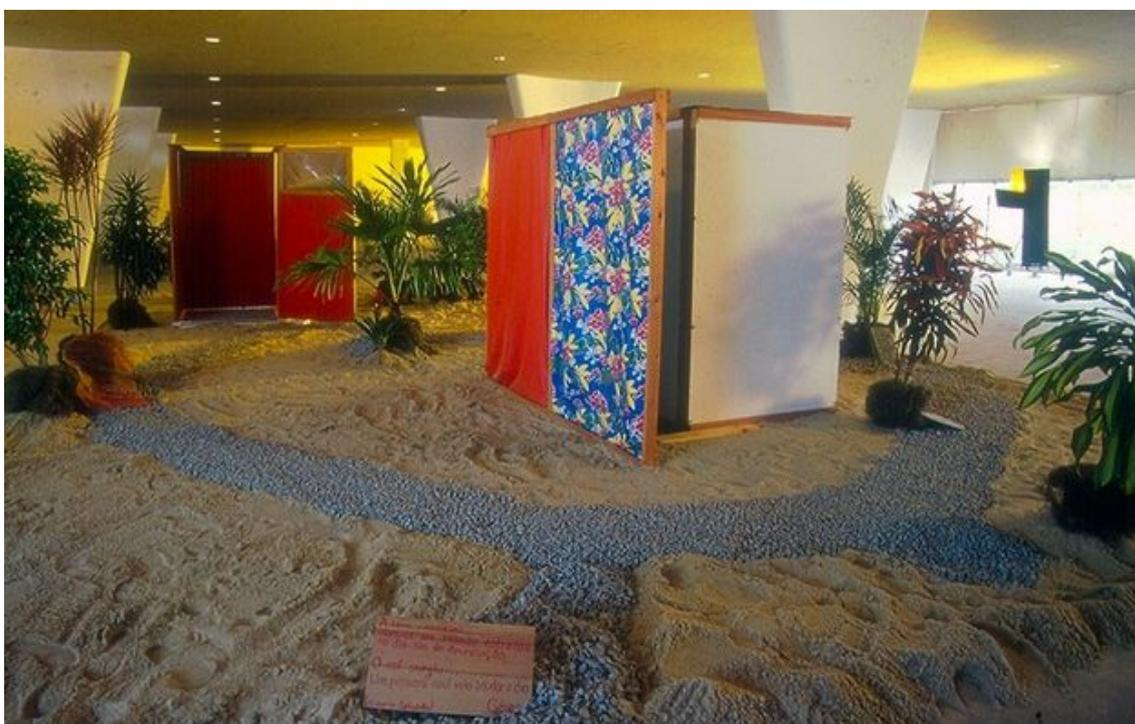
Grupos de vanguarda questionaram esta visão de urbanismo modernista em meados do século XX, a Internacional Situacionista que elaborou o conceito de Urbanismo Unitário em oposição aos métodos regiam o urbanismo então, propondo:

A ideia de colagem, de mistura e de diversidade contra o excesso de racionalidade e funcionalidade modernas, e contra a separação de funções (zoning). Contra a generalidade, a impessoalidade, simbolizadas pelo Modulor corbusiano e pela ideia de Tabula Rasa, eles propunham a busca de identidades, da individualidade e da diversidade, sobretudo das pessoas comuns e reais das ruas das cidades existentes. Contra a homogeneidade e simplicidade ideais modernistas, eles propunham a heterogeneidade e a complexidade ligadas à vida cotidiana. Contra a grande escala e a autoridade do Estado e dos próprios urbanistas ligadas às pretensões modernas, propunham uma volta à pequena escala, à escala humana, e a participação dos habitantes. (JACQUES, 2003b, p. 27).

Hélio Oiticica propõe a união entre corpo e espaço no que ele chama de arte ambiental, onde o corpo não é pensado como mero suporte, mas torna-se parte integrante da obra. Assim o artista trabalha a escala humana e as relações entre corpo e espaço.

Sua obra *Tropicália* foi projetada com base na Nova Objetividade e é um projeto ambiental. Invocar, caracterizar uma imagem brasileira no contexto da arte nacional – reagindo ao universalismo na arte, influência europeia/norte americana reproduzida pelos artistas nacionais. Oiticica é a favor da antropofagia, a favor de absorver as tendências que vem de fora e transformá-las, adaptando-as a realidade do país. A obra *Tropicália* não é mera representação da cultura brasileira, é uma ambientação que engloba características que vão além das imagens, *figura 19*. “Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade.” (OITICICA, 1986, p. 109).

Figura 19 – Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1968.



Fonte: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras_gg_objetividade2.php

Tropicália é uma instalação constituída por duas estruturas de madeira revestidas por tecidos coloridos (penetráveis), piso coberto por areia e cascalho, plantas tropicais espalhadas pelo ambiente. “Sobre o cascalho espalhado no chão há uma pedra pintada com um poema. No maior dos barracos encontra-se uma televisão ligada e no barraco menor foi colocada, na borda superior de uma superfície monocromática a frase ‘A pureza é um mito’”. *Tropicália* apresenta um conjunto de elementos acústicos, táteis, visuais e semânticos que conformam uma experiência supra-sensorial que é desencadeada a partir do envolvimento físico dos visitantes. É solicitado ao público “literalmente penetrar os espaços”. A construção de *Oiticica* gera uma relação física direta entre espaço e observador que se depara com inúmeras possibilidades de experimentar o espaço heterogêneo composto por diversas referências como favelas, mídias de massa, abstração estética, entrelaçadas umas as outras.

O penetrável principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens. Para isto criei como que um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas (numa entrevista com Mário Barata no Jornal do Comércio a 21 de maio de 67, descrevo uma vivência que considero importante: parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da Tropicália, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas; outra vivência: a de “estar pisando a terra” outra vez). Ao entrar no Penetrável principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que seu caráter sensorial [...] o problema da imagem é posto aqui objetivamente – mas sendo ele universal, proponho também esse problema num contexto típico nacional, tropical brasileiro. (OITICICA, 1986, p. 107).

2.7.5 Tendência a uma arte coletiva

Oiticica chama atenção para os fatores políticos envolvidos na participação do espectador e convoca o artista a se tornar um ser social, que não trabalha somente as formas, mas que transforma as consciências. Voltamos aqui ao poder de subjetivação positiva (voltada para a liberdade) presente nas obras relacionais. O artista analisa a importância da criação coletiva neste trecho do texto *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade* (1962):

Não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora esta uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nós hoje oca, de considerar os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética. (FERREIRA e COTRIM, 2009, p. 164).

Na verdade, a importância da intermediação do artista não está na legitimação estética, sua importância está no fato de que ele se interessava mais pelos processos do que pela forma final. Para Oiticica o artista não precisa estar envolvido diretamente na realização da obra e abre mão da execução, um exemplo desta postura é dado por Frederico Morais (curador e historiador de arte) que, em entrevista, conta que durante a exposição Vanguarda Brasileira (1966), no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, ele e outros artistas recriaram os *Bólides* de Hélio Oiticica, sem a presença do artista, que não pôde comparecer ao evento:

Com efeito, na última hora, não podendo Hélio Oiticica comparecer à mostra e tampouco enviar seus trabalhos, eu, Gerchman e Dias decidimos recriar seus Bólides, tendo como referência seu conceito de apropriação. (...) Decisão que Oiticica aprovaria, ao referir-se a ela em seu texto de apresentação da mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. (RIBEIRO, 2013, p.338).

A exposição reuniu vários artistas, dentre eles Antônio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Hélio Oiticica. Oiticica (1986) comenta a experiência de Frederico Morais em seu texto sobre a Nova Objetividade, usando-a como exemplo para a caracterização do conceito de arte coletiva. A apropriação da proposta do artista e sua abertura para a participação total, em todo o processo.

Experiências tais como a que Frederico Morais realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar “criar” obras de minha autoria, procurando, “achando” na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de happening, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total. (OITICICA, 1986, p. 97).

Em 1968, Hélio Oiticica participa de uma exposição coletiva realizada, no Rio de Janeiro, *Apocalipopótese*. Oiticica considera essa exposição um marco da arte brasileira, transformando a noção artística de participação do público e escreve sobre a experiência que, segundo ele, definiu os novos rumos de sua produção artística, em carta a Lygia Clark:

Mas o que quero lhe contar é a manifestação do Aterro; foi a melhor com o público que já fiz: desta creio posso tirar um novo sentido para tudo. Chamou-se Apocalipopótese, termo inventado por Rogério como um novo conceito desse tipo de objeto mediador “para a participação” ou que se constrói por ela [...]. Mário acha que houve aí algo mais importante do que o sentido de happening pelo sentido realmente aberto das experiências. (FIGUEIREDO, 1996, p. 49).

Apocalipopótese foi uma manifestação coletiva que aconteceu no ano de 1968 no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, planejada pelo crítico Frederico Moraes. O evento consistiu em performances de vários artistas plásticos que realizavam seus trabalhos simultaneamente, sem obedecer a nenhuma ordem e visando a participação do público. Foram apresentados trabalhos como *Urnas Quentes* de Antônio Manuel – caixas fechadas feitas para serem destruídas (ou não) que continham pinturas e textos, *Ovos* de Lygia Pape e *Dog’s Act*, de Rogério Duarte – uma apresentação de cães amestrados, entre outros.

A manifestação Apocalipopótese moveu a etapa definitiva, nova, nas experiências artísticas brasileiras; para mim, foi um marco, pois nela novas possibilidades de manifestações coletivas, da relação obra-indivíduo – improvisação-coletivo, surgem e propõem coisas radicais: a definitiva inconsistência da “obra de arte”, do objeto etc.; superação do conceito de exposições, “happening” etc.; a necessidade de uma reforma geral dos grupos culturais que “dirigem” as promoções de arte ou de qualquer coisa ligada às experiências criativas. (OITICICA, 1969).

Oiticica define que a partir de *Apocalipopótese* os aspectos vivencial e processual são mais importantes que a realização de uma ideia, assim, inserindo os conceitos da estética relacional em sua obra. Como consequência das experiências realizadas em *Apocalipopótese*, o artista plástico Rogério Duarte propõe o termo *Probjeto* que Oiticica adota e utiliza para descrever a nova fase de seu trabalho, iniciada com a *Cama Bólida 1*. O conceito de *Probjeto* ultrapassa a ideia do objeto como estrutura aberta, concebendo-o como uma potencialidade, uma forma dada ao processo de criação e não ao objeto (obra)

em si. Os elementos são mantidos em suspenso, sem um destino final determinado. O fundamento da questão proposta por Oiticica sobre as obras que compuseram *Apocalipopótese* é o desinteresse na transmissão de mensagens ou na reprodução de eventos cotidianos, e sua potência como um estímulo inicial para atos de transmutação. É possível comparar a questão colocada por Oiticica com o pensamento de Deleuze e Guattari, pois este tipo de manifestação pode criar linhas de fuga através das relações, constituindo processos de desterritorialização, *“ser um flash, uma revelação, ou o que quiser, mas a arte não deve limitar-se a ‘produtos de representação’, a representação do que quer que seja, mas deve conduzir, em seu objetivo principal, à mudança de comportamento em seu desinteresse produtivo”*. (OITICICA, 1968).

Os escritos de Oiticica têm muitos pontos em comum com as definições de Nicolas Bourriaud sobre a arte relacional. *“Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como: se planejo cinema-experiência e uma ideia para ‘peça’ experiência-participação, tudo é a continuação das experiências plásticas”*. (OITICICA, 1970). Segundo a arte relacional, o interesse das obras recai sobre sua produção coletiva e nas relações geradas através da intersubjetividade, desviando o foco dos objetos e das formas para o que Oiticica chama aqui de *“experiência-participação”*. Outro ponto é a indefinição da origem ou ponto de partida e de um destino que a obra deve alcançar, quanto a isso Oiticica declara: *“não existe mais a preocupação em criar algo que evolua numa linha daqui para ali: creio que a maior ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento; por atos espontâneos da criação”*. (OITICICA, 1970). Desta forma, o pensamento dos dois autores leva à desapropriação da origem dos objetos e formas, libertando-as para o uso coletivo e para a construção coletiva de novos significados. A incorporação destes aspectos, surgidos com a noção de Proobjeto, à produção artística de Oiticica, levou à vários projetos de cunho relacional, em que o artista cria suas obras visando a construção coletiva do significado e sugere a ideia de comunidade.

E a ideia dos ninhos começou aí (os planos já haviam sido feitos antes) e com eles cheguei como que ao limite de tudo: a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que fosse extra-exposição, extra-obra, mais do que objeto participante, um contexto para o comportamento,

para a vida; os ninhos propõem uma ideia de multiplicação, reprodução, crescimento para a de comunidade. (OITICICA, 1970).

Os *Ninhos*, concebidos como “receptáculos de vivência e comportamento”, exploram a intersubjetividade através da produção coletiva do sentido da obra. O objeto não é alvo da participação, mas se constitui como “campo comportamental”, um espaço destinado à criação coletiva. Assim a produção do artista segue o rumo da participação coletiva e da apropriação livre dos espaços, como pode ser observado na *figura 20*, possibilitando a convivência e a experimentação, através de várias obras como *Éden* e *Barracão*, dentre outras.

Para mim há um tipo de atividade criadora, esse tipo: no mundo seria considerado “underground”: a marginalidade das atividades criadoras é assumida e usada como elemento de frente: à minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de “subterrânea”: não será exposta, mas feita; seu lugar no tempo é aberto. (OITICICA, 1970).

Figura 20 - Hélio Oiticica, Ninhos, 1968.



Fonte: <http://www.nararoesler.com.br/artists/40-hlio-oitica/>

2.7.6 Ressurgimento do problema da antiarte

Antiarte é um conceito resgatado por Hélio Oiticica que contribui para que possamos definir a função do artista que desenvolve obras relacionais. Para Oiticica Antiarte é a manifestação expressiva da criatividade potencial do público. Uma realização intuitiva e espontânea. O artista é o responsável por iniciar este processo como um motivador para a criação que só é realizada através da participação dinâmica do espectador, agora considerado participante.

A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio que se poderia chamar “proposições para a criação”, que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da arte, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. (OITICICA, 1986, p. 110).

Hélio Oiticica atualiza o conceito de antiarte inserindo a figura do “participador” no processo de criação da obra artística, que só acontece quando é ativada pela participação, assim o artista deixa de ser um criador de objetos para contemplação do espectador e passa a ser visto como um motivador para a criação da obra que só se completa pela participação do “participador”.

Oiticica acredita, assim como os outros autores discutidos ao longo deste primeiro capítulo, que o espectador tem a capacidade de interagir de maneira positiva, de subverter, ou de utilizar para outros fins o conteúdo oferecido pelos meios de comunicação de massa e o controle exercido pelos dispositivos de controle da sociedade.

As adições mais importantes que podem ser feitas ao conceito de estética relacional, a partir dos escritos de Hélio Oiticica são: a apropriação da cidade através da arte e a aproximação entre a noção de tradução e o conceito da *Antropafagia/Tropicália*. O primeiro ponto diz respeito a uma política de vivência da cidade através da arte, transformando momentaneamente espaços através da apropriação. A ideia de que um espaço possa ser convertido em obra de arte, em espaço verdadeiramente coletivo e que possibilita a criação de conexões com a população e com o entorno. São experiências que

possibilitam a criação de conexões que não estão baseadas na história do lugar ou em aspectos culturais alegóricos, mas que estão ligadas à realidade, ao cotidiano e à cultura local produzida coletivamente pelos cidadãos. A busca por libertar a arte das instituições, convertendo espaços corriqueiros em obras temporárias, *“o museu é o mundo”*. O segundo ponto que pode ser usado para ampliar o conceito de estética relacional, a partir da obra de Hélio Oiticica, é complementar ao primeiro e trata da inserção do conceito de antropofagia aos, já discutidos, conceitos de tradução e adaptação. A antropofagia ultrapassa a busca por atualizar a obra a determinados tempo ou contexto cultural e ultrapassa a concepção de se transmitir a ideia geral ao invés de uma reprodução literal. A antropofagia requer uma transformação geral, o “devorar” e o “digerir” realizando o cruzamento entre símbolos de culturas diversas, dando origem a algo que pode ser novo e ter seu significado independente da sua origem.

A obra de Hélio Oiticica contribui para o enriquecimento do conceito de estética relacional e para a definição dos aspectos que caracterizam a produção cultural decorrente desses procedimentos relacionais.

2.8 Precariedade

Anteriormente já foi discutida a duração da obra relacional que se apresenta como um evento efêmero e sobre sua característica imaterial (apesar de possuir elementos físicos em sua constituição). Também foi exposta a questão da imprevisibilidade que envolve essas ações, como são desenvolvidas coletivamente, por participação espontânea do público, seu resultado é dificilmente previsto. A questão da autoria/propriedade também foi abordada através de Barthes e Foucault. Afinal, a quem pertence uma obra produzida coletivamente? Naturalmente a arte relacional está inserida no mercado econômico, possui “assinatura”, valor financeiro e mesmo configurando-se como evento é adquirida por colecionadores e instituições ou até mesmo patrocinada por corporações. Mas isso não afeta sua eficácia enquanto evento, no período de sua realização. Todas estas características supracitadas configuram o aspecto “precário” dessas obras.

Dentre os verbetes relativos ao termo precário, encontramos os seguintes significados para o vocábulo: incerto; ausência total ou completa de estabilidade; que não é seguro; sujeito a contingências, a eventualidades.

O termo precário tem também significado jurídico e diz respeito a um tipo de apropriação ou posse de terra em que um requerente recebe uma propriedade por um período de tempo determinado, sem qualquer mudança de propriedade, podendo ser revogado a qualquer momento. Assim, durante o período concedido, o requerente pode fazer uso livre da sua parcela, independente das leis que regem a propriedade como um todo.

Os artistas contemporâneos trabalham com uma grande variedade de elementos (símbolos, imagens, obras de arte, filmes, textos etc.) existentes que são retirados de seu contexto original e inseridos em novas configurações, gerando novas relações e experiências, possibilitando novos sentidos. Nicolas Bourriaud (2009a) se refere a este processo de produção da obra de arte como precário, já que, ao serem deslocados de suas funções cotidianas, os elementos utilizados pelos artistas transformam a realidade e abrem caminho para novas possibilidades de existência:

Se a arte contemporânea é portadora de um projeto político coerente, esse projeto é: levar a precariedade até o âmago do sistema de representações pelo qual o poder gera os comportamentos, fragilizar todo e qualquer sistema, dar aos hábitos mais arraigados ares de um ritual exótico. (BOURRIAUD, 2009a, p. 99).

Nicolas Bourriaud descreve como “objeto precário” o que não possui estatuto definitivo e tem um futuro ou destino final incerto: “*ele é mantido em suspenso, à espera, cercado por irresolução.*” (BOURRIAUD, 2009a, p. 99). O estado conceitual destas obras “precárias” pode variar em função das ligações possíveis com os diversos elementos externos à composição. A obra de arte deixa de ser vista como um objeto de leitura e interpretação, privilegiando a ação em seu processo de construção. Assim, o trabalho artístico se converte em um espaço de intercâmbio que funciona como uma zona autônoma que possui ritmo próprio, diferindo da temporalidade usual, promovendo trocas intersubjetivas, transformando as pessoas e suas ações no tema da arte. Os aspectos visuais da obra são relegados ao segundo plano em favor dos aspectos da interação, dessa forma as relações sociais passam a ser o foco principal do artista.

Com efeito, a arte precariza tudo o que toca: esse é o seu fundamento ontológico. Ao se apoderar dos elementos que compõem nossa vida cotidiana (o logo de uma empresa, as imagens da mídia, os signos urbanos, os protocolos administrativos...) para usá-los como material a partir do qual produzem suas obras, os artistas destacam sua dimensão arbitrária, convencional, ideológica. (...) Ao fazer funcionar de outro modo os elementos de sua mecânica corriqueira, a arte funciona como banco de montagem alternativo da realidade vivida. Ao formalizar comportamentos, condutas sociais, espaços, funções, a arte contemporânea confere à realidade um caráter transitório e precário. (BOURRIAUD, 2009a, p. 99).

A precariedade que envolve a possibilidade de deslocar os elementos do cotidiano criando novas conexões remete a ideia de rizoma, onde os elementos podem ser transportados de um nó a outro da rede criando novos significados e intensidades na relação com os outros elementos que a constituem. Assim, chegamos a mais uma característica própria da arte e que se estabelece com mais potência na arte contemporânea. A questão da eterna mutação do significado e da tradução. Quando uma obra reutiliza elementos existentes invariavelmente acontece uma tradução ou adaptação, e esse objeto é restituído após o uso, já transformado.

3 MULTIDÃO – COLABORAÇÃO E COMPARTILHAMENTO AO INVÉS DE PARTICIPAÇÃO

No capítulo anterior foi analisado o papel do artista/autor como propositor que abre sua obra para a participação do público. A obra, assim, deixa de ser vista como resultado de um processo, um objeto para apreciação, e passa a ser o próprio processo de realização que acontece em conjunto com público. Nicolas Bourriaud caracterizou a Estética Relacional argumentando que este tipo de arte não é uma representação da sociedade e sim a criação de alternativas dentro da ordem existente na sociedade contemporânea, fomentando o encontro (que o autor chama de estética do encontro) e a criação de interstícios sociais, ou seja, espaços livres das regras comuns que regem o dia-a-dia. Seguindo uma linha de pensamento similar, Hélio Oiticica classifica o público da obra ambiental de “participador”, conceito que ultrapassa o de interação com a obra, transformando o espectador em ativador e parte do próprio trabalho artístico. Assim, verifica-se que “público” e “participação” tornam-se termos ultrapassados nesse contexto e para prosseguir com esta análise é imprescindível abordar o conceito de multidão que caracteriza os novos tipos de relações sociais advindas do surgimento das redes de comunicação e que penetraram a política, a cultura, a economia, enfim, todos os aspectos da vida contemporânea. Este estado de conexão constante, fruto da globalização, tem seus aspectos negativos como a homogeneização e alienação da população global, mas trás, também, aspectos positivos que implicam na democratização da sociedade e que, serão abordados a seguir.

3.1 A evolução do conceito de subjetividade – transformação do indivíduo em singularidade e do povo em multidão

Como já foi discutido no capítulo 1, Guattari considera a produção da subjetividade como dependente das relações com outras subjetividades que compõem a sociedade, considera também as relações com os arranjos maquínicos como vetores de subjetivação e de construção da subjetividade. Para o autor a subjetividade não é interior ao sujeito,

ela é construída através do confronto com outras subjetividades e do reconhecimento da diferença que a constitui em razão da alteridade. Assim a subjetividade pode ser definida como o conjunto de relações formadas entre o indivíduo e os vetores de subjetivação que fazem parte da sua vivência, sejam eles individuais ou coletivos, humanos ou maquínicos. O tema subjetividade será novamente abordado, mas agora em relação à noção de coletividade e da sua produção através das trocas.

A subjetividade não é suscetível à uniformidade ou centralização no indivíduo, ela é uma produção contínua que acontece na relação com outras alteridades, sendo assim, pressupõe a relação com o outro e é formada por tudo o que repercute nos corpos e nas maneiras de viver. É importante salientar que a noção de máquina e sua capacidade de subjetivação transforma a visão de sujeito como uma agência ou uma instância pura de produção. É nesse agenciamento de elementos variados, onde os limites entre sujeito e objeto ficam indefinidos, que as existências vão se afigurando e a subjetividade é produzida. Assim, ao reunir elementos diversos em um espaço que possibilita a interação através de regras incomuns e estranhas, o artista possibilita a criação coletiva de subjetividade livre das regras socialmente impostas. Esta visão de construção coletiva de subjetividade veio substituir a concepção anterior de núcleo, o indivíduo e sua subjetividade autônoma.

O sujeito, segundo toda uma tradição da filosofia e das ciências humanas, é algo que encontramos como um "être-là", algo do domínio de uma suposta natureza humana. Proponho, ao contrário, a ideia de uma subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida. (GUATTARI, 1996, p. 25).

Félix Guattari defende a existência da subjetividade externa ao sujeito em oposição ao modelo da tradição filosófica que concebe a subjetividade centrada no sujeito, surgida da sua natureza única. *"Não existe subjetividade do tipo recipiente, o sujeito está numa encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade."* (GUATTARI, 1996, p. 30).

Segundo Guattari a cultura de massa produz subjetividade social, produção esta que pode ser encontrada em todos os níveis da produção e do consumo. A noção de cultura como valor ganha força com a ascensão da burguesia no final do séc. XVIII, quando o ato de consumir ou produzir um trabalho no campo do saber passa a ser cada vez mais

valorizado. A cultura, então, se converte em uma esfera de poder e passa a ser, através do tempo, elemento fundamental da produção de subjetividade capitalística. “*A produção dos meios de comunicação de massa, a produção da subjetividade capitalística gera uma cultura com vocação universal.*” (GUATTARI, 1996, p. 15).

Essa cultura de massa produz indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores e sistemas de submissão. Guattari propõe, em oposição ao conceito de indivíduo (entidade irreduzível, separada da realidade que o cerca) o conceito de singularidade que é formada na relação com o outro.

Guattari propõe a existência de “processos de singularização” que ocasionam a quebra dos modelos pré-estabelecidos e difundidos pela cultura de massa possibilitando o surgimento de formas de interação, novas relações que “*instauram dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos.*” (GUATTARI, 1996, p. 17).

A distinção entre cultura popular e erudita não é proveitosa, só serve como ferramenta de domínio, o que deve ser considerado são os processos de singularização existentes em determinadas práticas. Estas práticas acabam por ser “reapropriadas, recuperadas e operadas pelos diferentes sistemas capitalísticos”, mas não perdem seu mérito por causa disso. Daí a importância de se apresentarem como práticas precárias, que não tem forma, objetivo nem lugar definido. Como a cultura chamada erudita exige um alto grau de especialização, tanto na produção quanto no consumo, ela é dominada pelas “elites capitalísticas”, o que leva Félix Guattari a questionar:

Como produzir novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais no nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais? (GUATTARI, 1996, p. 18).

A informação subjetiva está disponível nos diferentes espaços sociais e é percebida por cada um a partir de sua própria individualidade. A partir desta experiência individual pode surgir tanto uma relação de alienação e opressão, onde o indivíduo é somente receptor da informação ou diálogo, como uma relação de expressão e de criação, na qual o

indivíduo assume a postura de jogador que se re-apropria dos “*componentes de subjetividade, produzindo um processo de singularização*”. (LAZZARATO e NEGRI, 2001, p. 108). É possível criar, a partir do interior da cultura dominante, subculturas, novas redes coletivas de expressão.

Nicolas Bourriaud (2009) argumenta em *Estética Relacional* que, as novas formas de trabalho e atividades humanas nascidas com a emergência das tecnologias da informação, influenciaram a produção artística, não como instrumento, e sim como modelo de relações sociais descentralizadas e não hierarquizadas. A arte permite tomar consciência dos modos de produção e relações humanas produzidas pelas técnicas de uma determinada época, através do seu deslocamento, tornando-as mais evidentes, permitindo a percepção de suas consequências na vida cotidiana. A tecnologia só tem interesse para o artista na medida em que ele discute seus efeitos, sem aceitá-la como instrumento ideológico.

Diversos elementos concorrem para a formação da subjetividade na época atual. Sendo assim, uma concepção primária e estruturalista da composição da subjetividade não é mais adequada. A subjetividade é produzida ininterruptamente através de componentes heterogêneos, provenientes de interações cada vez mais diversas e numerosas: conexões entre culturas, relações sociais, linguagens, signos etc. A globalização e a propagação das tecnologias de informação podem promover estas interações de forma heterogênea ou produzir contatos homogêneos, gerando uma tendência à minoração da subjetividade.

O Rizoma multidão é global, e por mais que existam entraves que impossibilitem a comunicação totalmente livre entre todas as pessoas e nações, de forma geral, uma enorme parcela na população mundial está conectada através das redes em um sistema de produção constante de informação e comunicação. Neste contexto é necessário questionar que tipo de comunicação pode haver entre grupos de pessoas que não partilham a mesma identidade cultural. Para que a troca aconteça de maneira satisfatória, deve ser fundamentada no reconhecimento da diferença, e não na busca pela semelhança. Rótulos fundamentados em raízes locais, étnicas, culturais, políticas, econômicas entre inúmeros outros, não devem ser o ponto crucial que norteia a comunicação com o outro e muito menos os parâmetros para apreender as alteridades.

As propostas para a construção do comum e os canais de comunicação devem ser abertos para que os indivíduos possam utilizá-los realizando adaptações de acordo com suas diferenças, diferenças que serão percebidas no desenvolvimento das ações, no modo de utilização e nos gestos do cotidiano. Aqui pode ser colocada a ideia de “não pertencimento ao lugar/momento”, aceitar a posição de indivíduo sem aura, ou seja, sem uma origem única que o defina. Aura no sentido de unidade ou núcleo autônomo, a perda da aura equivale à composição heterogênea formando uma multiplicidade.

É necessária a formação de uma pluralidade de oposições locais a padronização decorrente da globalização, a luta pela diversidade, pois é dessa diversidade que se constroem as experiências positivas da arte que exploram todas as dimensões do presente, daí o “não pertencimento ao lugar/momento”, capaz de criar as linhas de fuga dos processos de desterritorialização, percorrendo todas as direções de tempo e espaço. Experiências que podem renovar o cotidiano.

Nicolas Bourriaud denomina esta nova modernidade, que se constrói a partir da diversidade e não mais sobre uma origem definida pela história de Altermodernidade e afirma ser necessário caracterizar o sujeito capaz de operar a “*conjunção entre modernismo e globalização*”. (BOURRIAUD, 2011, p.46).

O que chamo de altermodernidade designa, assim, um projeto de construção que permitiria novos direcionamentos interculturais, a construção de um espaço de negociação que fosse além do multiculturalismo pós-moderno, ligado antes à origem dos discursos e formas do que à sua dinâmica. Há que substituir essa pergunta sobre a proveniência por aquela sobre a destinação. Para onde ir? Tal é a pergunta moderna por excelência. (BOURRIAUD, 2011, p.46).

No mundo atual, onde os indivíduos se encontram conectados independente da distância geográfica, nacionalidade e aspectos culturais, não faz sentido limitar a percepção das formas artísticas através de rótulos políticos e culturais que prejudicam a apreensão do significado. A qualidade de uma obra deve ser julgada pela capacidade de gerar conexões e novos significados, e para isso os rótulos devem ser deixados de lado o artista deve assumir uma natureza “nômade” (natureza esta definida pelo conceito de semionauta), opondo-se às origens determinantes através de um processo de tradução das formas.

3.2 Multidão

A multidão é composta de um conjunto de singularidades – e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente. (HARDT e NEGRI, 2014, p. 139).

Paolo Virno (2013) analisa a diferença entre o conceito de “povo” em contraste ao de “multidão” para entender a apresentação contemporânea da sociedade e suas relações. O povo é considerado como uma unidade, um conjunto que converge para o Uno, constituído pelo Estado. São indivíduos reunidos em grupo homogêneo, caracterizado pela nacionalidade ou pelo trabalho que exerce (classe trabalhadora), onde são todos “iguais”. Assim todos os movimentos convergem para o Uno, onde as decisões são tomadas com base em uma figura de indivíduo universal, que representa todo o “povo”. Já a multidão pode ser entendida pelo movimento inverso que parte da unidade para os muitos, para as muitas singularidades, tendo aqui, como referência, o conceito de Félix Guattari. A multidão contemporânea não pode ser unificada por uma vontade geral ou uma administração universal, porque a multidão é heterogênea, onde os indivíduos têm a possibilidade de resguardar suas diferenças mesmo fazendo parte de um mesmo grupo, na verdade fazendo parte de diversos grupos simultaneamente. O Uno que rege a multidão é bem diferente do Estado/Corporação que rege o povo, a multidão está unida pelo que Paolo Virno (2013) denomina *general intellect*. Através das redes digitais de informação, redes sociais e das novas formas de trabalho que envolvem o compartilhamento e cooperação nos processos de produção, o povo deixa de ser massa silenciosa e conduzida pelo poder Uno e se converte em multidão onde convivem núcleos de resistência, circuitos de colaboração e cooperação que se expandem pelas nações e continentes possibilitando uma quantidade infinita de encontros, encontro fortuito. Estes grupos têm a capacidade de autogestão, não dependendo de um poder central. Desta forma a multidão tem o potencial para perfurar a soberania em favor do surgimento de pontos constituídos pela democracia real.

Hoje, não se trata mais de reduzir a multidão global a um povo. A sociedade global é permeada por uma dinâmica biopolítica da constante, e excedentária produção do comum e as subjetividades globais se afirmam não apenas como plurais, mas também como singulares. Um

novo conceito de democracia deve levar em consideração a dinâmica constituinte da multidão e o fato de que sua pluralidade recusa-se a ser reduzida a um Uno. (HARDT e NEGRI, 2014, p. 391).

A distinção entre o público (controle estatal de indústrias, serviços e bens) deve dar lugar à produção do comum. O comum ou a universalidade da noção de *general intellect* não diminuem a singularidade das várias subjetividades localizadas, é justamente a coexistência do comum e das singularidades que determina o conceito de multidão e, segundo Hardt e Negri, “*é um dos motivos pelos quais consideramos útil chamar nossa época de pós-moderna, para frisar essas diferenças em relação a nosso passado moderno.*” (HARDT e NEGRI, 2014, p. 390).

Os encontros contínuos e a comunicação constante permitem a produção e a reprodução da vida social da multidão. A natureza colaborativa da multidão faz com que sua produção seja a “produção do comum” como precondição e resultado, já que é concretizada nas redes cooperativas e comunicativas do trabalho social. O comum torna a comunicação e cooperação em rede possível e assim produz-se o comum.

Tendo em vista que a subjetividade é produzida coletivamente entre elementos humanos e maquínicos, podemos entender a multidão através do conceito de rizoma, formulado por Deleuze e Guattari (1995) que define um “sistema-radícula” baseado na multiplicidade em contraste ao modelo clássico do pensamento arborescente e unitário.

Deleuze e Guattari apresentam o sistema clássico de pensamento através de uma analogia com a árvore. A imagem da árvore remete a uma raiz única, um fundamento que se desenvolve e passa a dividir-se em galhos, sempre a partir de uma unidade principal. Uma árvore está separada das outras árvores. O pensamento se desenvolve linearmente, em sentido único, da raiz para os galhos. A falta de comunicação entre as diversas áreas do conhecimento provoca a segmentação do conhecimento a especialização cada vez mais exacerbada, e a comunicação através de códigos específicos, decifráveis somente por participantes do ramo. Este sistema de produção da informação torna preciso um conhecimento prévio, uma iniciação em determinado assunto ou trabalho anterior de determinado autor para que se entenda a obra, produzindo informação auto referenciada, sem a inclusão de novas conexões, criando um circuito cada vez mais fechado e impositivo.

Desta forma, o poder exercido pelo Estado e outras instituições que administram o “povo” pode ser comparado à árvore de Deleuze e Guattari, onde há hierarquia entre grupos e segmentação do conhecimento, prejudicando a troca de informação e interação entre grupos distintos. Este modelo perde sua potencia quando aplicado a multidão contemporânea que assemelha-se ao que os autores denominam rizoma.

Deleuze e Guattari propõe o Rizoma como alternativa à árvore. O rizoma (sistema-radícula), ao contrário da árvore, opera através da multiplicidade negando a unidade principal, uma raiz única e legítima do pensamento. Para caracterizar o rizoma, os autores propõem cinco princípios de funcionamento de um sistema-radícula:

Os dois primeiros princípios, que são a **conexão** e a **heterogeneidade** determinam que qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz, que fixam um ponto inicial, uma ordem. O Rizoma constitui, por tanto, uma rede; com ele se quebra a ideia -própria da árvore – de hierarquia. Os pontos de um rizoma não são fixos, deslocam-se, formando linhas, “linha de fuga” ou de “desterritorialização”. O Rizoma funciona por descentralizações em diferentes dimensões. Os rizomas não têm centro nem núcleo, assim, o rizoma pode ser rompido em diferentes pontos sem se desfazer, pois as conexões acontecem por toda sua superfície sem caminhos principais hierarquizados. A característica fundamental dos rizomas é a capacidade de suas conexões ligarem pontos heterogêneos, podendo relacionar cadeias semióticas de toda natureza, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc.

Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas como um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea. (...) não existe uma língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15).

Assim, pode-se entender a multidão conectada em rede como um Rizoma, pois todas as singularidades se relacionam, não existem bloqueios impostos entre pessoas, assuntos ou espaços. “Qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”.

(DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 17). Ao contrário do modelo de árvore, onde há uma origem de onde parte todo o organismo, no modelo de rizoma há um crescimento dinâmico das conexões que acontece de forma caótica. Não há divisão entre “disciplinas” ou agrupamentos de elementos similares, há contato entre tudo, o diálogo entre todas as áreas, não só é possível, como é um resultado direto deste tipo de processo.

Assim, todas as singularidades podem estar conectadas, independente de características como nacionalidade, credo, ofício entre outras qualidades que seriam desconsideradas pelo conceito unificador de “povo”. A multidão é heterogênea justamente porque os indivíduos que a compõem podem fazer parte de vários grupos de acordo com cada uma de suas características, mantendo, assim, suas diferenças e reconhecendo a alteridade.

O terceiro princípio é o da **multiplicidade**, *“uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões, que não podem crescer sem mudar de natureza”*. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 18). A multiplicidade, quando assumida como princípio intrínseco ao rizoma, deixa de ter qualquer relação com o sujeito ou objeto único. A multiplicidade está sempre em movimento, sempre em mutação, multiplicando suas conexões num movimento perpétuo, produzindo o surgimento de linhas de fuga que levam a desterritorialização, através do contato com a multiplicidade. A partir do momento em que a noção de unidade é substituída pela multiplicidade, o sistema passa a ser aberto, voltado para o exterior.

As conexões que constituem o rizoma podem ser desfeitas a qualquer momento e em qualquer posição dentro da rede sem impedir seu funcionamento descentralizado, este seria o quarto princípio, o princípio da **ruptura a-significante**.

É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializados, organizado, atribuído etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 18).

A composição em rede e heterogênea da multidão permite que o indivíduo permaneça conectado, mesmo que um canal de comunicação seja extinto, porque ele faz parte de

outros vários grupos que mantêm as conexões existentes e criam novas a todo o momento.

A multiplicidade não implica somente formações positivas e libertadoras, todos os tipos de conexões podem ser formadas, e pequenas hierarquias podem surgir. Mesmo o rizoma pode conter formações arborescentes e conexões cristalizadas, o que exige um exercício constante de questionamento e reflexão para mantê-lo realmente heterogêneo e aberto. *“Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização. Sim, a grama é também um rizoma. O bom e o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada.”* (DELEUZE e GUATTARI 2000, p. 18).

Os princípios da **cartografia** e da **decalcomania** seriam respectivamente o quinto e o sexto. O rizoma não obedece qualquer tipo de modelo estrutural ou gerativo. A lógica da árvore é a do decalque e da reprodução, consiste em “decalcar” algo que já foi feito, partindo do núcleo, seguindo a estrutura que sobrecodifica e produz um outro decalque. *“A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore”.* (DELEUZE e GUATTARI 2000, p. 18).

O rizoma produz o “mapa” ao invés do decalque e deste se diferencia por se orientar pela experimentação ancorada no real, e não em uma repetição infinita dele mesmo.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 22).

Pensar a multidão e a formação de subjetividade através do conceito de rizoma pode trazer inúmeras possibilidades de abertura para novas formas de interação social e uso do espaço, formas de escapar do domínio do capital. A sociedade global atual é formada por subjetividades plurais e singulares que se entrecruzam, trabalhando em cooperação na produção do comum, desta forma não podem mais ser reduzidas a conceitos unificadores que enclausuram todos os indivíduos dentro de uma unidade com identidade única.

O comum produzido pela sociedade global seria o conjunto de relações sociais, econômicas, políticas e culturais que colocam em constante cooperação linguística o indivíduo e o coletivo social que desta forma se tornam complementares. Assim a contradição entre o individual e o coletivo ou entre o público e o privado, enfrentada pelo modernismo, perde a força diante da multidão e sua organização em rede produtiva. Uma proposta política para esta sociedade global deve ser baseada no comum e não mais no indivíduo ou no “povo” onde “o que é bom para um, é bom para todos”.

O resultado da produção da multidão é imaterial como, por exemplo, uma ideia, imagem ou uma forma de comunicação e, assim, pode ser indefinidamente reproduzido. A noção de propriedade privada ou de escassez de recursos perde a relevância neste contexto, já que, o fato do recurso imaterial ser utilizado por um indivíduo não impede seu uso simultâneo por outros e a produção comum permite a modificação e adaptação ultrapassando o conceito de propriedade intelectual. Estas características estão de acordo com a nova função do autor discutida no capítulo 1 e são fundamentais para a definição das novas formas de trabalho colaborativo surgidas com a multidão.

Maurício Lazzarato e Antônio Negri (2001) definem este novo tipo de ação como Trabalho Imaterial e discorrem sobre o papel que as tecnologias da informação exercem sobre as formações sociais da atualidade e seus meios de comunicação, apontando seu potencial libertador de criação de diálogo. Segundo os autores, as formas colaborativas de produção de informação têm a capacidade de abrir espaço para o diálogo em rede descentralizada, que envolva toda a sociedade. Cada vez mais a produção se separa do tempo de trabalho investido e passa depender do estado geral da ciência e do progresso da tecnologia, ou da aplicação da ciência à produção.

“Nessa transformação não é nem o trabalho imediato, executado pelo próprio homem, nem é o tempo que ele trabalha, mas a apropriação de sua produtividade geral, a sua compreensão a natureza e o domínio sobre esta através da sua existência enquanto corpo social - em uma palavra é o desenvolvimento do indivíduo social que se apresenta como o grande pilar de sustentação da produção e da riqueza.” (LAZZARATO e NEGRI 2001 p 108).

O trabalho na produção informacional baseia-se na cooperação e aqueles que cooperam entre si podem estar distantes geograficamente ou nem mesmo se conhecerem.

O trabalho imaterial produz serviços, informação, produto cultural, comunicação ou conhecimento, bens imateriais. A colaboração é um aspecto intrínseco ao trabalho imaterial e os sujeitos produtivos envolvidos no processo são independentes, e livres de organização hierárquica ou razões econômicas (como aspecto principal). O trabalho imaterial envolve primeiramente, a interação e a cooperação social. *“É esta, com efeito, a principal característica do trabalho imaterial: produzir comunicação, relações sociais e cooperação.”* (HARDT e NEGRI, 2014, p. 156).

A força de trabalho deixa de ser organizada em função do capital, possibilitando que os envolvidos no processo produtivo concebam o valor do trabalho por si mesmos ou enquanto comunidade. A comunicação de conhecimento e de informação é fundamental para a estruturação do trabalho imaterial e a infraestrutura digital possibilita que a comunicação, ou melhor, colaboração ocorra entre indivíduos desconhecidos ou territorialmente apartados. Os lugares de produção desterritorializados tendem a existência virtual, como coordenadas da rede de comunicação.

A sociedade vista sob o conceito de multidão é capaz de produzir em conjunto e estimular o compartilhamento desta produção comum. Dentro deste conceito não existe hierarquia entre as formas de trabalho, “não existe prioridade política”. A multidão inclui o trabalhador não assalariado e os que não são trabalhadores. Fazem parte da multidão todos que vivem *“sob o domínio do capital”*. (HARDT e NEGRI, 2014, p. 147).

Por meio dessa nova forma de ação e trabalho da sociedade fica cada vez mais difícil distinguir os limites entre o econômico, o político, o social e o cultural. A produção de subjetividade e a produção do comum tornam-se vinculadas em um processo contínuo, porque a produção através da cooperação gera novas subjetividades que por sua vez são capazes de criar novas formas de comunicação e de cooperação sucessivamente, enriquecendo cada vez mais a vida em sociedade.

Toda forma de trabalho que produz um bem imaterial, como uma relação ou um afeto, resolvendo problemas ou proporcionando informação, do trabalho de vendas aos serviços financeiros, é fundamentalmente uma performance: o produto é o próprio ato em si. (HARDT e NEGRI, 2014, p. 250).

A propagação do trabalho imaterial, portanto, não agrega aspectos integralmente negativos ou favoráveis às outras formas de trabalho, nem põe fim a hierarquia no local de trabalho ou a polarização do mercado de trabalho. O que é discutido pelos autores é a influência exercida pelo trabalho imaterial sobre as formas tradicionais de trabalho e sua forma de produção. (HARDT e NEGRI, 2014, p. 153). Essa visão é fundamental para compreender como as noções de colaboração e compartilhamento invadiram a produção artística contemporânea, dando origem à Estética Relacional.

As formas singulares do trabalho pós-moderno não se mantêm fragmentadas e dispersas, tendendo a convergir para um ser social comum através da comunicação e da colaboração. (...) Esse ser social comum é a poderosa matriz que constitui um elemento central na produção e na reprodução da sociedade contemporânea, tendo o potencial de criar uma nova sociedade. (HARDT e NEGRI, 2014, p. 208).

Por mais que as diversas formas de trabalho mantenham suas particularidades e encargos, todos os setores desenvolvem bases comuns já que a troca de conhecimento, a produção de relações afetivas, a cooperação e a comunicação são aspectos cada vez mais relevantes para a produção. Para que a comunicação e a cooperação aconteçam, é necessária uma base comum e o resultado dessa comunicação é uma nova expressão comum que pode ser vista como uma “espiral expansiva” sempre expandindo e enriquecendo. Essa comunicação entre singularidades e multidão funciona como incentivo, mantendo a sua continuidade.

Em outras palavras, as redes de produção social fornecem uma lógica institucional capaz de sustentar uma nova sociedade. Desse modo, o trabalho social da multidão conduz diretamente à proposição da multidão como poder constituinte. (HARDT e NEGRI, 2014, p. 438).

Assim, conclui-se que, a multidão como poder constituinte permitiria a manutenção da sociedade de maneira colaborativa, eliminando a necessidade de um poder central e soberano e assim se aproximando da forma conceitual do rizoma. Há uma junção do valor econômico com o valor político que não estão mais separados, pois a produção de relações sociais não tem só valor econômico (trabalho imaterial), mas é também uma obra política.

Toda moeda tem dois lados, o trabalho imaterial obriga a informalidade, a ausência de contratos firmados entre o trabalhador e uma empresa, gera perda de direitos incorporando a precariedade. O tempo de trabalho deixa de lado os horários fixos e pode se estender por todo o dia, mesclando-se com outras atividades. Essa fusão entre trabalho e vida pode ser negativa, mas pode, também, apresentar aspectos positivos gerados por essas mudanças. O trabalho imaterial pode se engajar na produção independente da atribuição de valor econômico. O trabalho imaterial (produção de ideias, conhecimento, afetos) produz diretamente relações sociais, sendo então biopolítico, na medida em que *“se orienta para a criação de formas de vida social já não tende, portanto, a limitar-se ao econômico, tornando-se também imediatamente uma força social, cultural e política.”* (HARDT e NEGRI, 2014, p. 438). Desta forma, liberta a produção da subjetividade, baseada no consumo, para a criação e a reprodução de novas subjetividades na sociedade.

Outro aspecto positivo que envolve o trabalho imaterial é a sua conformação em redes baseadas na comunicação e nas relações afetivas e sua capacidade de fomentar o surgimento de novas redes independentes de cooperação onde diversas singularidades podem interagir e produzir. Sua capacidade de investir e transformar todos os aspectos da sociedade e sua forma em redes colaborativas são duas características extraordinariamente poderosas que o trabalho imaterial vem disseminando para outras formas de trabalho.

Félix Guattari (1992) argumenta que nas sociedades arcaicas, o trabalho e a estética não diferiam, como hoje, das atividades cotidianas, e eram conceitos um tanto vagos. Devido a grande interpenetração entre o convívio social, o trabalho e os rituais. As atividades eram relacionadas, logo, pouco especializadas e regradas. A compartimentação das atividades foi gerada pelo surgimento de “elementos complementares de subjetividade” como: pertencer a determinado grupo para poder realizar uma tarefa específica, ou ter certa idade para participar de um ritual etc. Esta individualização da subjetividade levou à perda da multiplicidade. A contínua fragmentação e a especialização das esferas de valorização como, economia e estética na sociedade atual gera o achatamento das subjetividades que perdem textura e afetos. Guattari chama esta mudança de “novo

paradigma estético” e segundo o autor: *“Tal setorização dos modos de valorização encontra-se, doravante, profundamente incrustada na apreensão cognitiva que podemos ter de nossa época.”* (GUATTARI, 1992, p. 128).

Guattari (1992) elabora o conceito de “ecologia virtual”, área de estudos que deverá assumir a defesa das espécies ameaçadas da vida cultural, e também de criar novas formações de subjetividade originais. A ecologia virtual atuará como objeto de regeneração política, mas também como engajamento ético, estético, analítico, na iminência de criar novos sistemas de valorização. *“São de fato, as máquinas estéticas que, em nossa época, nos propõem modelos relativamente mais bem realizados desses blocos de sensação suscetíveis de extrair um sentido pleno a partir das sinaléticas vazias que nos investem por todos os lados.”* (GUATTARI, 1992, p. 115).

A multidão, vista como um rizoma composto por multiplicidades tem potencial para participar da reunião destes aspectos que compõem o cotidiano e se encontram compartimentados, e cada vez mais especializados, criando posições de hierarquia e transformando áreas do conhecimento inacessíveis a maioria.

A multidão designa um sujeito social ativo, que age com base naquilo que as singularidades têm em comum. A multidão é um sujeito social internamente diferente e múltiplo cuja constituição e ação não se baseiam na identidade ou na unidade (nem muito menos na indiferença), mas naquilo que tem em comum. (HARDT e NEGRI, 2014, p. 140).

Nesse sistema, a arte tem papel importante devido a sua capacidade de gerar novas práticas sociais e analíticas. A arte seria uma interface de agenciamento de desejo estético e operadora da ecologia virtual.

A arte contemporânea oferece novos modelos para o indivíduo contemporâneo que se encontra em uma situação de constante negociação, *“dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro”.* (BOURRIAUD, 2011, p. 50). Neste contexto de constante desterritorialização, a arte constitui pode atuar emulando novos espaços e relações sociais que unam novamente estes aspectos da vida que se encontram apartados. Assim, prosseguir com a tradição e a história da arte já não é a

principal investigação dos artistas de hoje, a relevância está nas conexões que ligam essa tradição e os diversos contextos que atravessam, efetuando atos de tradução.

É para esta e por esta multidão que as obras relacionais devem ser pensadas, como estes novos aspectos que regem as relações sociais da multidão se infiltraram em todas as atividades e como esta precariedade, que envolve o efêmero, o incompleto, o que só ganha sentido quando ativado (durante o uso), como estas características influenciam na forma dos produtos dedicados para a multidão e produzidos por ela, quais são os aspectos que devem ser prezados para que seu uso inclua possibilidades positivas, de democratização. Quais seriam os seus aspectos estéticos desejáveis, pois não se tratam de produtos imateriais ou amorfos, mas de ações e eventos que, além das relações interpessoais que geram, são compostos também por objetos, espaços e vários tipos de materiais físicos. São aspectos que vão além do efêmero e da materialidade, focando a ação do usuário.

Como as experiências da arte relacional podem servir de plataforma para pensar a arquitetura? Quais aspectos são positivos para a multidão e podem ser observados nas experiências artísticas podem ser transpostos para a arquitetura e para o espaço cotidiano, propiciando espaços democráticos e de encontro que se adequem as necessidades cambiantes da multidão?

3.3 O capitalismo e a globalização

A maioria das pessoas ao redor do mundo está conectada pelas redes, possibilitando o contato quase que imediato e simultâneo, para que pequenos grupos organizem formas de gestão independente do Estado. Esta conexão, cada vez mais ilimitada, é possibilitada pelo capitalismo, seria uma faceta positiva da globalização permitindo a troca de informação direta, sem mediação e cooperação em diversas atividades que não têm o lucro como ponto fundamental.

A cena contemporânea do trabalho e da produção [...] está sendo transformada sob a hegemonia do trabalho imaterial, ou seja, trabalho que produz produtos imateriais, como informação, o conhecimento, ideias, imagens, relacionamentos e afetos. Isto não significa que não exista mais

uma classe operária industrial trabalhando em máquinas com suas mãos calejadas ou que não existam mais trabalhadores agrícolas cultivando o solo. Não quer dizer nem mesmo que tenha diminuído em caráter global a quantidade desses trabalhadores. Na realidade, os trabalhadores envolvidos basicamente na produção imaterial constituem uma pequena minoria do conjunto global. O que isto significa, na verdade, é que as qualidades e as características da produção imaterial tendem hoje a transformar as outras formas de trabalho e mesmo a sociedade como um todo. (HARDT e NEGRI, 2014, p.100).

Um exemplo de trabalho colaborativo realizado por um grupo de pessoas, através da internet, que evita a mediação e a manipulação da informação realizadas pelas grandes agências de notícia internacionais é o *Global Voices*, uma organização sem fins lucrativos que publica artigos de jornalistas de diversos países do mundo.

O *Global Voices*¹⁸ foi fundado em 2005 pelos pesquisadores Rebecca MacKinnon e Ethan Zuckerman do *Berkman Center for Internet and Society* na Universidade de Harvard e atualmente está registado na Holanda como *Stichting Global Voices*, uma fundação sem fins lucrativos.

O programa teve início com um blog e os pesquisadores tinham o objetivo de compensar a parcialidade com que a mídia internacional de língua inglesa apresenta as notícias para o mundo, ignorando muito do que acontece fora do eixo América no Norte/Europa Ocidental. O *Global Voices* nasceu com a meta de alavancar o poder da mídia independente e possibilitar a divulgação de fatos que, de outra maneira, não seriam compartilhados com cidadãos de localidades distantes. A agência promove liberdade de expressão e a criação de conexões entre cidadãos de diversas partes do globo.

Atualmente O *Global Voices* é uma comunidade de mais de 1400 escritores, blogueiros, analistas, jornalistas, especialistas de media online e tradutores que trabalham online, pois a fundação não possui um escritório fixo e depende de bolsas, patrocínios, trabalhos comissionados e doações para cobrir seus gastos.

O conteúdo disponibilizado pelo *Global Voices* está sob licença *Creative Commons*, tornando o material livre para compartilhamento, publicação em outras mídias e até para

¹⁸ As informações sobre a organização sem fins lucrativos *Global Voices*, foram obtidas em: globalvoices.org, site visitado em: 29/07/2016.

adaptações e traduções, desde que o *Global Voices* seja citado como fonte de origem. Postura que permite um alcance ainda maior do conteúdo publicado.

O *Global Voices* é traduzido para mais de 35 idiomas por tradutores voluntários, que formaram o projeto Língua. A globalização proporciona a possibilidade de manter as diferenças e descobrir os pontos comuns que permitem que os indivíduos se comuniquem entre si para que possam agir conjuntamente. A multidão encarada como uma rede de relações aberta e em expansão, na qual todas as diferenças possam ser expressas de forma livre e igualitária, mesmo que exista a possibilidade de retaliação, pode proporcionar os meios para o trabalho e a vida em comum.

Segundo Hardt e Negri (2014) o processo de globalização possui duas faces: uma negativa onde o império dissemina em caráter global sua rede de hierarquias e divisões utilizando novos mecanismos de controle e possui também uma face positiva que opera na criação de novos circuitos de cooperação e colaboração conectando as nações e proporcionando uma quantidade ilimitada de encontros.

Duas características inerentes à multidão indicam sua aptidão para a democracia. A primeira seria econômica, já que as relações desenvolvem-se através da comunicação, da colaboração e cooperação sendo baseadas no compartilhamento e produção do comum. O trabalho, dentro desta nova configuração social, tende a criar redes de cooperação e comunicação e a operar dentro delas. A segunda característica seria política, pois a multidão organizada como rizoma não responde a hierarquias de poder e permite que os diversos grupos tenham organização descentralizada, o que dificulta o surgimento de modelos e padrões rígidos e permite a tradução para outros contextos.

A *Open Source Initiative* (OSI) é uma organização sem fins lucrativos, que atua globalmente e tem a função de defender e divulgar os benefícios da disponibilização dos códigos de desenvolvimento de softwares, o chamado “código aberto” para conectar desenvolvedores do mundo todo em uma comunidade virtual.

Open source é um método de desenvolvimento de software que se utiliza da revisão feita por outros desenvolvedores e preza pela transparência do processo. O uso do código aberto procura obter qualidade, mais confiabilidade, maior flexibilidade, menor custo, e

um fim à aos softwares comercializado pelas grandes empresas que por causa das leis de propriedade tornam-se prescritivos determinando como o usuário deve proceder e a restringindo a gama de resultados possíveis.

A *Open Source Initiative* define uma de licença de propriedade flexível, criando um vínculo de confiança em torno do qual desenvolvedores, usuários, empresas e governos podem organizar a cooperação de um código aberto. Licenças de código aberto permitem que o software possa ser utilizado livremente, modificado e compartilhado.

A iniciativa busca gerar recursos para as organizações colaborativas, para ajudar a criar e manter a comunicação dentro e entre os projetos de código aberto, organizar grupos de indivíduos remotos, e fomentar princípios e práticas de código aberto que favoreçam a co-criação e a colaboração entre a comunidade.

Este seria um dos inúmeros exemplos de que o desenvolvimento executado exclusivamente de forma privada não é a melhor maneira para conseguir inovação, pelo contrário, a inovação requer recursos comuns, livre acesso e canais abertos para a interação. O que a experiência do *Open Source Initiative* demonstra é a possibilidade de ação da multidão, ação conjunta com o intuito de resolver o maior número de problemas possíveis analisando-os através dos mais diversos pontos de vista e de variados graus de experiência. Uma forma de organização democrática que pode, por analogia definir a multidão como: *“uma sociedade dos códigos-fonte abertos, ou seja, uma sociedade cujo código-fonte é revelado, para que todos possam trabalhar em cooperação na solução de seus problemas e na criação de novos e melhores programas sociais.”* (HARDT e NEGRI, 2014, p. 425).

O compartilhamento de informações é uma forma generosa de interação social, que permite a formação de modos de produção independentes dos interesses capitalistas. A multiplicidade de perspectivas e de contextos culturais transforma o processo de produção através das redes horizontais, os agenciamentos se dão em torno de interesses coletivos que visam produzir outros valores. O processo de melhoria contínua a partir do código aberto dos softwares livres é um exemplo de relação social produtiva, na qual a informação e o conhecimento são produzidos, disseminados e usados de modo

compartilhado. A combinação do código aberto com as licenças criativas pode garantir que o processo de produção colaborativa não se interrompa com a apropriação privada dos seus produtos e cria uma instância do comum, base para uma constante renovação.

O papel político deste tipo de processo de produção não reside nos produtos resultantes, no software em si, e sim nos processos de produção abertos e na comunicação colaborativa, o trabalho imaterial cria relações comuns e formas sociais comuns que servem de base para produção futura. O comum não se refere a noções tradicionais de comunidade ou público, não em produtos ou formas de produção que se adequem a todos, mas que todos possam colaborar e adequar o produto, resultado de um modo de produção aberto, à suas próprias necessidades.

O compartilhamento acelerado de informações cria um cenário ideal para o surgimento de novas dinâmicas que vêm substituir a comunicação seguindo o modelo arbóreo pelo diálogo em rede, ajudando a libertar a sociedade do consumo passivo de parcelas de informação.

Esse modo de pensamento que implica a abertura do código-fonte, permitindo sua realização em modo de cooperação, é semelhante às propostas de Hélio Oiticica e dos artistas relacionais. O objeto artístico é aberto, disponibilizado ao público que pode transformá-lo de acordo com a sua própria vontade, desenvolvendo uma ação em conjunto. A intersubjetividade ou *general intellect* está presente nestas práticas descentralizadas e, de certa forma, anônimas. As práticas da arte relacional vêm dessa qualidade da multidão e funcionam como catalizadoras de novos entrecruzamentos de multidões e agenciamentos em um processo contínuo.

3.4 A constituição dos campos de produção intelectual

O meio da arte, considerado como campo de produção intelectual tem liberdade para definir normas de produção e critérios de avaliação. Um campo de produção intelectual autônomo tem a capacidade de validar seus próprios produtos, funcionando como uma associação fechada protegendo-se de agentes externos que possam vir a desordenar os

critérios estabelecidos para sua manutenção e legitimação perante a sociedade. O público em geral, que não faz parte deste campo de produção, acaba se afastando da crítica por não ser *expert e*, logo, não tendo permissão para formular vereditos. Esses campos de produção caracterizam-se como círculos fechados cujos agentes não admitem a entrada de quem não faça parte do meio, valorizando seus próprios critérios e mantendo a estabilidade da posição dentro do campo.

Desta maneira, não seria exagero considerar a lógica do funcionamento de um campo caracterizado pela circularidade e pela reversibilidade quase perfeitas das relações de produção e consumo, como a condição que possibilita e favorece a tendência para a interrogação axiomática que constitui certamente a característica mais específica de todas as formas modernas de produção erudita (arte, literatura ou ciência). (BOURDIEU, 2011 p 113).

Claramente, na sociedade contemporânea, a cultura existe dentro de um contexto institucional que apoia e define a produção intelectual e artística e demarcando seus limites e práticas. Cada profissão determina sua linguagem própria que a distingue das demais. Os atores que integram os diferentes campos de produção intelectual criam suas próprias regras e linguagens para restringir o acesso mantendo a estabilidade do campo e da sua posição dentro dos mesmos. David Harvey (2006) afirma que “os capitalistas cultivam, de modo ativo, o poder monopolista”, pois assim é possível exercer controle sobre o mercado e reduzir os riscos envolvidos em suas transações comerciais, estabilizando o ambiente empresarial para manter as suas funções e lucros ativos durante o maior período de tempo possível.

Para manutenção desse sistema é preciso continuar a treinar agentes e produtores, e também a moldar um público receptor que manterá vivo e renovará o ciclo de produção e consumo. Desta forma surgem as instituições (academias e museus) que são avalizadas pelo campo para conceituar os agentes do próprio campo, nomeando suas próprias autoridades. David Harvey avalia a questão do valor atribuído às mercadorias segundo o conceito de renda monopolista, que pode ser atribuído à produção intelectual. O valor aumenta quando a quantidade ou disponibilidade diminui:

A escassez se cria pela retenção da terra ou do recurso para uso presente, especulando-se sobre valores futuros. A renda monopolista desse tipo pode ser estendida à propriedade de obras de

arte (como um Rodin ou um Picasso), que podem ser compradas e vendidas como investimento. (HARVEY, 2006, p. 220).

A indústria visa preservar a renda monopolista, apresentando aos consumidores qualidades exclusivas de seus produtos e mantendo de todas as formas possíveis o monopólio sobre tais virtudes através do marketing, patentes e capital cultural (HARVEY, 2006). No caso do mercado da arte existe o status que envolve o consumidor de obras caracterizado por Harvey como “capital social”: *“a incessante busca por rendas monopolistas impõe a procura de critérios de especialidade, singularidade, originalidade e autenticidade em cada um desses domínios”*. (HARVEY, 2006, p. 227).

As manifestações culturais espontâneas são alvo constante de empresas que visam, através da conversão desses movimentos em “marca”, produzir renda monopolista. É o caso de festivais culturais e gastronômicos, blocos de carnaval de rua e de outros eventos que surgem da organização da multidão e passam a ser controlados por patrocinadores exclusivos e a operar seguindo outras regras de funcionamento que visam à acumulação de capital.

Os capitalistas (...) devem engajar-se nas guerras culturais, assim como nas moitas do multiculturalismo, da moda e da estética, pois é precisamente por esses meios que as rendas monopolistas podem ser conquistadas, pelo menos por um tempo. (HARVEY, 2006, p. 235).

O evento aqui analisado tenta ir à contra mão desta tendência oferecendo tanto trabalhos de artistas desconhecidos quanto de artistas com carreira já consolidada, buscando aproximar as pessoas e o campo da produção artística e também dando oportunidade para que qualquer indivíduo apresente seu trabalho como artista, independente do reconhecimento de instituições especializadas. As edições do Leilão de arte Piolho Nababo já contaram com trabalhos de artistas representados pelas maiores galerias da cidade, o que por si só já é um grande feito já que as galerias também mantêm controle sobre o mercado através de contratos de exclusividade com os artistas representados.

3.4.1 Leilão de Arte Piolho Nababo R\$ 1,99

Pierre Bourdieu (2011) elabora o conceito de “rentabilização da glória” se referindo ao artista (no caso escritor) que consagrado passa gerar valor para sua mercadoria não pela qualidade da própria mercadoria, mas sim pela sua glória. A crítica opositiva seria uma *“relação dessacralizante e dessacralizada”* em relação à autoridade designada pelo campo. Tal postura só pode ser concebida para o artista marginal *“capaz de conhecer e reconhecer de tal modo os princípios da legitimidade cultural a ponto de colocar-se imaginariamente fora da lei cultural”* (BOURDIEU, 2011 p 160).

O Leilão Piolho Nababo aproxima o público não-especializado e o campo de produção artística através de performances espirituosas, colocando lado-a-lado trabalhos de artistas inseridos na cena cultural, artistas “marginais” e artistas ainda desconhecidos do público. É interessante colocar que entre o público frequentador destes leilões estão colecionadores e galeristas, que visam tanto adquirir obras quanto conhecer novos artistas.

O Coletivo Piolho Nababo, criado pelos artistas mineiros Froiid K e Warley Desali, surgiu em dezembro de 2010, com a ocupação do espaço Ystilingue, no Edifício Maletta, em Belo Horizonte. Ao longo de seis meses, a Galeria de Arte Piolho Nababo atraiu centenas de obras e dezenas de exposições independentes que traziam ao público, sem qualquer tipo de curadoria, trabalhos criados por artistas da cidade. Uma galeria de arte que seguia na contramão do mercado tradicional, qualquer pessoa poderia expor seus trabalhos, independente de fazer parte do campo da produção artística. As obras eram dadas, trocadas ou vendidas a preços acessíveis ao grande público. O acervo da pequena galeria cresceu além do imaginado pelos seus idealizadores, que surpreendidos pela grande procura viram na possibilidade de realizar um leilão uma maneira de divulgar os artistas e vender os trabalhos. Surgiu então, a ideia do Leilão de Arte Piolho Nababo que, ganhou várias edições ao longo dos últimos anos.

Em maio de 2011, foi realizado no Cabaré Cultural Nelson Bordello, na região central de Belo Horizonte, o primeiro Leilão de Arte Piolho Nababo R\$ 1,99. O evento ganhou outras várias edições, acontecendo em vários espaços da capital mineira, e uma edição em

Fortaleza no ano de 2012 selecionados pelo projeto Muros: Territórios Compartilhados, que selecionou 10 propostas artísticas dentro da programação do Agosto das Artes do Centro Cultural do Banco do Nordeste. O projeto foi criado para promover a produção, o pensamento e o diálogo sobre arte em espaço público.

Figura 21 - Leilão de Arte Piolho Nababo R\$ 1,99.



Fonte: <http://pistabh.com/leilao-de-arte-piolho-nababo-r199/>

O Leilão, que conta atualmente com mais de 20 edições, não tem lugar fixo para acontecer, ocupando espaços de arte alternativos, galerias, ruas e espaços institucionais.

O Leilão de Arte FIQ Fora, por exemplo, foi realizado no espaço debaixo do viaduto do Santa Tereza, durante o FIQ (Festival Internacional de Quadrinhos) que acontecia no espaço da Serraria Souza Pinto em frente. O evento já ocupou o Palácio das Artes¹⁹, em Belo Horizonte, e foi composto por duas ações, a instalação *in progress* “Galeria de Arte Piolho Nababo” e a performance “Leilão de Arte Piolho Nababo R\$1,99”.

O evento é uma crítica aos leilões de arte tradicionais e acontece em tom de deboche. De modo geral a ação se desenvolve da seguinte forma: as obras são primeiro expostas para apreciação do público interessado (o período de duração desta exposição varia de acordo com o lugar onde o evento acontece) e neste momento qualquer pessoa pode entregar seu trabalho para participar do Leilão. Em um segundo momento os trabalhos são colocados à venda, seguindo o padrão dos leilões de arte e tendo como lance mínimo o valor de R\$1,99, numa clara referência ao comércio popular brasileiro. A venda é conduzida pelo ator e jornalista Daniel Toledo, que durante sua performance faz críticas mordazes ao tradicional mercado da arte. A ação é caracterizada pela informalidade e pela abertura para a participação de todos os presentes, um evento festivo que dialoga com o conceito de estética do encontro.

Figura 22 - Leilão de Arte Piolho Nababo R\$ 1,99.



Fonte: <https://arteparaumacidadedesensivel.wordpress.com/obras/leilao-de-arte-piolho-nababo-r199/>

¹⁹ A Fundação Clóvis Salgado é vinculada à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais e tem por finalidade fomentar a criação, a formação, a produção e a difusão da arte e da cultura em Minas Gerais.

O evento pode ser descrito como um “interstício social”, apresentando-se como um espaço de comunicação e de troca, livre do ritmo cotidiano, onde as relações são possibilitadas através deste campo de interação preparado pelo artista, independente da conformação física do espaço. A ação baseia-se no encontro e na produção coletiva da subjetividade, já que todos os participantes estão envolvidos na discussão que envolve a apreciação e a definição do valor das obras apresentadas, processo que envolve a negociação realizada em conjunto. Desta forma, se aproxima das características que descrevem a conformação da multidão, pois mantém as multiplicidades envolvidas em uma produção conjunta, independente de hierarquias e aberta a participação de todos.

Embora sejamos bombardeados pelas mensagens e significados da cultura e dos meios de comunicação, não somos apenas receptores passivos. Estamos constantemente extraindo novos significados do mundo cultural, resistindo às mensagens dominantes e descobrindo novos modos de expressão social. Não nos isolamos do mundo social da cultura dominante, mas tampouco simplesmente concordamos com os poderes. O que fazemos é criar, do interior da cultura dominante, não apenas subculturas como também, o que é mais importante, novas redes coletivas de expressão. (BOURRIAUD, 2009b, p. 47).

Ainda que a sociedade contemporânea esteja sendo dirigida para um cotidiano cada vez mais alienante, a cidade ainda apresenta a possibilidade de formação de grupos, de “interstícios sociais” que permitem uma liberação, mesmo que momentânea, dos cidadãos. São precisamente estas situações imprevisíveis de coexistência, que devem interessar aos arquitetos.

Ao considerarmos a multidão como a formação capaz de abarcar a diversidade da sociedade contemporânea (englobando nacionalidades, classes, gêneros, e outros inúmeros atributos) é possível superar os rótulos aplicados a cada indivíduo ou grupo e chegar ao conceito de multiplicidade, que neutraliza estes estereótipos e possibilita uma visão dos indivíduos não mais como individualidades, mas como multiplicidades que podem se conectar com diversas culturas e comunidades, atuando como coletores e criando seu próprio território com limites cada vez mais flexíveis e em constante processo de desterritorialização. Formação intersubjetiva que, como postulado por Félix Guattari (cap. 1), não acontece somente na interação com o outro mas também a partir de arranjos maquínicos.

A comunicação em rede não pertence exclusivamente a uma nação ou a uma classe social, a formação de conexões ultrapassa essas classificações e engloba toda sociedade (mesmo que indiretamente) e possibilita práticas de resistência que atuam no sentido de dissolver estes limites impostos através do cruzamento dos arranjos sociais e maquínicos. Fogem do controle e atuam como resistência criativa e política.

As redes sociais possibilitam a articulação de grupos numerosos e transcendem fronteiras, sendo capazes de gerar eventos e diferentes apropriações das redes que se refletem no espaço físico. Como por exemplo, os "Rolezinhos", movimento que surgiu em 2013 em São Paulo, através das redes sociais, e se espalhou por outras cidades do país e foi manchete na mídia nacional e internacional. A proposta era simples, reunir jovens da periferia em *shopping centers*, mas levantou questões bastante complicadas. A presença de grupos de jovens de classe social diferente da habitual nos *shoppings* gerou um clima de insegurança, a polícia foi chamada e várias lojas fecharam as portas temendo "arrastões" ou assaltos. A imprensa criminalizou a ação e os *shoppings* passaram a monitorar as redes sociais como medida de segurança. Estes pequenos eventos chamaram a atenção até mesmo da imprensa estrangeira e trouxeram a tona uma das grandes contradições do sistema capitalista, hoje o status social é definido pelo consumo e o reconhecimento do indivíduo está atrelado aos objetos que possui, mas não é permitido a todos consumir e nem a liberdade de frequentar os espaços voltados para essa atividade.

A exemplo do que foi comentado anteriormente como "estética do encontro", o movimento não surgiu como manifestação política contra a segregação social ou de revolucionar a sociedade. Sua potência política reside no encontro, possibilitado pela rapidez da comunicação na internet. No uso de um espaço que antes não era frequentado por estes jovens, no surgimento de novos vetores de desterritorialização, na característica precária e efêmera que conjuga a organização em rede e os modos de produção.

Mesmo que as propostas discutidas aqui não sejam artísticas ou não apresentem propostas políticas explícitas, são experiências que confirmam as redes como meios potentes de organização encenando o poder da multidão. Exemplos da comunicação da

multidão nas redes e quando estes aspectos são transportados para a arte revelam a sua potência política, afirmando a estética baseada na efemeridade como lugar de resistência na pós-modernidade.

3.5 As práticas da Internacional Situacionista atualizadas pela estética relacional

Nesta pesquisa, procura-se identificar a importância do aspecto relacional na produção arquitetônica contemporânea, utilizando-se a arte como plataforma de análise. O princípio gerador de processos que incluem as relações e a produção de subjetividade na prática artística remonta aos movimentos de vanguarda do século XX, mas o foco, no que tange as relações sociais e a arquitetura, recai sobre as experiências realizadas pela Internacional Situacionista. Assim, serão apresentados aspectos presentes nas obras contemporâneas que atualizam este pensamento em relação à multidão e a construção da subjetividade coletiva.

A abordagem desenvolvida a seguir é norteada pela análise crítica do discurso e prática da IS que valoriza a experimentação e a criação de novos modelos de conduta para a sociedade. A análise será direcionada para a prática de “construção de situações” desenvolvida pelo grupo, pois, as *Situações* podem ser consideradas as precursoras das práticas desenvolvidas pelos “artistas inventores”, abordadas no capítulo 1.

A construção de *Situações* pode ser entendida como a estrutura do pensamento situacionista que valoriza mais o processo do que os resultados e entende o processo como uma série complexa de procedimentos, uma rede de ações e reações desencadeadas por agentes que trabalha com a indefinição tanto do desenvolvimento quanto do resultado destas ações.

A destruição total dos sistemas tradicionais da arte que modelam a concepção e a experiência também faz parte do discurso da IS e gerou uma ruptura entre o grupo e o mundo da arte, em direção ao ideal de junção entre arte e vida. O grupo acreditava que a arte, como prática autônoma que constitui uma esfera independente dentro da sociedade como um campo disciplinar e conjunto de técnicas específicas, deveria ser

abolida e em seu lugar instaurada a noção de *Situações Vividas*, que permeiam todas as práticas cotidianas. As propostas da IS possuem caráter revolucionário ao subverter a ordem e o controle condenando a postura contemplativa em relação a produção artística. Posteriormente essa crítica é ampliada para toda a produção cultural da sociedade com o conceito de Sociedade do Espetáculo de Guy Debord.

A experimentação era vista por Guy Debord e pela IS como possibilidade de romper o controle e a ordem vindos das redes institucionais, governamentais e policiais. Para isso os situacionistas desenvolvem táticas como a deriva, o *détournement*, a psicogeografia, entre outras experiências de valorização da experiência vivida, no intuito de romper com os padrões dominantes.

*Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram*²⁰. (JACQUES, 2003, p. 54).

A noção de momento é muito importante para a prática e para o discurso situacionista vinculado a ruptura com os processos alienantes vinculados a sociedade do consumo de meados do século XX. O momento está diretamente vinculado à negação dos procedimentos da arte contemplativa e da abolição do objeto de arte fechado em si mesmo. O momentâneo está ligado à ação que se desenvolve por um período de tempo, à ação efêmera onde a figura do espectador passivo é parcialmente abolida. A noção de ação momentânea está presente em todas as táticas situacionistas como a construção de situações, na psicogeografia, na deriva e outras.

A situação, como o momento, “pode estender-se no tempo ou condensar-se”. Mas ela quer fundamentar-se na objetividade de uma produção artística. Tal produção artística rompe radicalmente com as obras duráveis. É inseparável de seu consumo imediato, como valor de uso essencialmente avesso à conservação sob a forma de mercadoria. (JACQUES, 2003a, p. 121).

²⁰ Guy Debord em seu texto *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional*, apresenta a estratégia da criação de situações como a ideia central do movimento.

O conceito de ambiente está ligado ao de momento e aborda questões perceptivas e não formais. Através destas noções básicas a produção forma e figurativa é questionada e, em seu lugar, afirma-se a possibilidade de criação de situações. O anseio da Internacional Situacionista era o de que estas situações construídas não ficassem restritas somente à ação momentânea desenvolvida nos espaços cotidianos, mas que os espaços servissem como potencializadores de processos de reinvenção da vida de maneira ativa e libertária.

Para avançar o pensamento de Debord chegando à sociedade contemporânea devemos perceber o público não mais formado por receptores totalmente passivos, mas segundo Félix Guattari, que apresenta a ideia de um receptor ativo, mediado, mas com poder de filtrar e conjugar os conteúdos provenientes dos meios de comunicação de massa. Guattari argumenta em favor da capacidade dos indivíduos de interagir ativamente com os conteúdos disponíveis, discordando de Debord que acreditava na total alienação através dos meios de comunicação.

O conceito situacionista de “situação construída” pretende substituir a representação artística pela transformação do cotidiano através de experiências que recuperem sua espontaneidade e sua construção através da relação social não mediada pelos meios de comunicação de massa. Uma subversão das formas que regem as relações sociais e não das relações em si, fato comentado por Nicolas Bourriaud (2009a):

Se o diagnóstico de Guy Debord sobre o processo de produção espetacular nos parece implacável, a teoria situacionista negligencia o fato de que o espetáculo, ao atacar prioritariamente as formas das relações humanas (ele é “uma relação social entre pessoas intermediada por imagens”), só poderá ser pensado e combatido por meio da produção de novos modos de relações entre as pessoas. (BOURRIAUD, 2009a, p. 118).

As experiências propostas pela arte relacional tem como fundamento o funcionamento da sociedade em rede, a forma rizomática. Exigem a coexistência entre os participantes na construção de um significado coletivo (remetendo ao *general intellect*), que não era o foco das Situações propostas pela IS. As Situações visavam à construção (formação) de uma nova percepção do outro e do espaço da cidade, uma nova relação do indivíduo com mundo. A diferença entre as duas práticas pode ser percebida através da fundamentação da estética relacional sobre a multiplicidade do indivíduo e do funcionamento em rede

das relações, da interdependência já presentes na formação da obra, entranhadas na obra e não como resultado a ser atingido. O significado político da arte relacional reside no reconhecimento da precariedade como condição do mundo contemporâneo e da sua incorporação em todo processo de produção e apreciação do trabalho artístico.

Na obra de arte relacional o autor não é percebido nem mesmo como roteirista, no sentido de Debord em relação à criação das 'situações', o artista relacional disponibiliza elementos para, em conjunto com o público criar um agenciamento e faz parte dele. A obra relacional atualiza o situacionismo porque a situação representa a subversão de uma forma histórica de produção capitalista, o trabalho em troca de dinheiro. Na sociedade contemporânea os limites do tempo trabalhado e do tempo de lazer não são mais tão nítidos e as relações mais pessoais entram no circuito das mercadorias, e são essas relações que devem, agora, ser a matéria prima da arte.

No quadro de uma teoria "relacionista" da arte, a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui seu "meio", seu "campo" (Bourdieu), mas se torna a própria essência da prática artística. (BOURRIAUD, 2004a, p. 31).

Bourriaud compara trabalhos artísticos realizados nos anos 1960 e 1970 a trabalhos realizados nos anos 1990 e 2000 e conclui que as vanguardas buscavam realizar revoluções que levariam ao surgimento de uma nova sociedade, mas que na verdade levam a fundação de um novo Estado que precisa então de uma nova revolução e assim por diante. Os trabalhos apresentados por Bourriaud sob a alcunha de arte relacional não teriam caráter revolucionário (o que os diferencia das experiências modernistas), embora possuam qualidade política, e por seu caráter efêmero e precário correm um risco menor de serem absorvidos e convertidos em novas formas de controle, porque utilizam as formas vigentes de para criar agenciamentos, e não novos modelos de ação ou comportamento. A revolução busca a duração e a permanência se concretizando em um novo modelo de sociedade, já o que os artistas (de Bourriaud) propõem pode ser visto como um "levante", um momento de intensidade, de resistência temporária. Esse estado de intensidade não pode permanecer para sempre, mas tem a capacidade de operar mudanças significativas através das trocas e integrações realizadas – faz uma diferença.

O tipo de confronto buscado pelas vanguardas já não pode atingir um resultado satisfatório porque hoje o Estado exerce um poder conjunto com as corporações e a indústria da informação que converte essas revoluções imediatamente em informação para ser consumida através da mídia. As “experiências relacionais”, que se apresentam como efêmeras e precárias, podem passar despercebidas e oferecer alguma resistência à sua espetacularização. São experiências produtivas adequadas para uma época onde o Estado/Corporação controla todas as instâncias da vida, mas ainda ignora pequenas áreas livres. A percepção destas áreas, momentos, zonas de atuação livres, é que realmente importa.

A presença do Estado/Corporação em todas as instâncias da vida é o aspecto negativo que impulsiona o surgimento das experiências relacionais. Outros fatores, positivos, são a conformação da sociedade em multidão e à estética do encontro que Hakim Bay chama de “aspecto festivo” da nova organização da sociedade:

A essência da festa: cara a cara, um grupo de seres humanos coloca seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos, seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida. Talvez até mesmo por prazer erótico ou para criar uma obra de arte comunal, ou para alcançar o arroubamento do êxtase. Em suma, uma "união de únicos" (como coloca Stirner) em sua forma mais simples, ou então, nos termos de Kropotkin, um básico impulso biológico de "ajuda mútua". (BAY, 2001, p. 46).

Não fazer parte das vanguardas, trocando as revoluções pelos levantes significa fazer parte da multidão e não criar novos grupos homogêneos. A arte como condição de vida, *“a mediação é difícil de ser superada, mas a remoção das barreiras entre artistas e usuários tenderá a uma condição na qual o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista.”* (BAY, 2001, p. 46).

3.5.1 Tino Sehgal

Tino Sehgal, artista inglês nascido em 1976, radicado em Berlim, foi premiado como melhor artista da Documenta de Kassel em 2012, recebeu o Leão de Ouro na última Bienal de Veneza, abriu uma mostra individual no *Guggenheim Museum* de Nova Iorque em 2010. O artista estudou dança na *Folkwang University of the Arts* em Essen e economia na *Humboldt University* em Berlim e combina essas duas experiências em suas

performances. Seu trabalho trata de questões de cunho social, político e econômico. Sehgal denomina suas obras de “situações construídas” onde atores, dançarinos e pessoas compõem o trabalho ocupando os espaços do museu ou galeria, interagindo com público. Assim o artista cria situações que desafiam as relações tradicionais entre arte e espectador, remodelando o contexto tradicional dos museus através de experiências vividas ao invés de utilizar objetos físicos.

O artista recusa qualquer tipo documentação de suas obras (a não ser pelo público) através de fotografias, filme ou vídeo, que documentem as situações efêmeras resultantes do seu trabalho e que podem ser convertidas em material auxiliar passível de comercialização. Por outro lado, as “situações” podem ser adquiridas por colecionadores ou instituições e repetidas sem a limitação de um roteiro rigoroso. Desta forma, Tino Sehgal abre um diálogo sobre a função da arte e possíveis formas de valores tanto estéticos quanto econômicos.

Este discurso clássico da reificação conota uma crítica do objeto material como produto, que há um problema inerente em algo se tornar um produto. Essa não é minha linha de pensamento. Eu critico o modo de produção dependente de um objeto material, mas não o fato de que ele possa ser comprado ou vendido. (GRIFFIN, 2005. Tradução da autora²¹).

O questionamento levantado pelo artista através do seu posicionamento contra a documentação das obras não está relacionado à sua comercialização direta, suas obras são vendidas e adquiridas por colecionadores e instituições. Segundo Tino Sehgal: “*Talvez a noção mais interessante da abordagem seria a produção de subjetividade através da produção e da posse de objetos.*” (OBRIST, 2003. Tradução da autora²²). O artista questiona, também, como as coisas que não têm existência física participam do processo de subjetivação e criam novos modos de funcionamento do mercado e, declara em entrevista:

²¹ Traduzido de: “Your reference to this classical discourse of reification connotes a critique of the material object as product, that there is something inherently problematic about something becoming a product. That's not my line of thinking. I criticize the mode of production inherent to a material object but not the fact that it can be bought or sold.”

²² Traduzido de: “Maybe a more interesting notion to deal with would be the production of subjectivity through the production and possession of objects.”

Eu pensei que o modo de produção inerente a dança seria um modelo interessante para esta análise. Enquanto as artes visuais propõem que a matéria prima seja extraída da natureza e transformada em produto que, depois de pronto, está aí para ficar. Este é o modo de produção que prevaleceu durante a história. A dança transforma as ações para obter um produto ou obra de arte e produz e [desfaz] o produto ao mesmo tempo. (OBRIST, 2003. Tradução da autora²³).

A questão é a subjetivação pelo objeto e sua posse, assim o artista une a dança e a economia, suas áreas de estudo iniciais.

Quanto à questão da posse, Tino Sehgal comenta sobre a venda de uma de suas peças para o colecionador de arte Jérôme Bel. O contrato de venda deveria ser verbal, segundo exigência do artista, com o intuito de não deixar nenhuma documentação física da obra. A venda foi realizada na presença de três testemunhas, um tabelião, um advogado e um curador de arte que não puderam tomar nota ou emitir qualquer tipo de documentação.

Eu estou tentando, principalmente, ser mais puro do que a arte conceitual no sentido de que, se nós queremos desmaterializar o objeto, vamos realmente desmaterializá-lo. Eu continuo produzindo objetos, não no sentido material da palavra, mas no sentido de produto. (OBRIST, 2003. Tradução da autora²⁴).

A obra apresentada aqui, *These Associations*, foi realizada pela primeira vez em 2012, e compôs a *Unilever Series* no *Turbine Hall* da *Tate Modern* de Londres e foi repetida em 2014, no Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro com o título de *Essas Associações*.

O trabalho consiste na interação entre atores, contratados para executar a performance, e o público. Os atores, à medida que se movimentam pelo espaço de exposição, dançam, cantam e contam ao público histórias baseadas em suas experiências pessoais. A seleção dos participantes inclui entrevistas, dinâmicas de grupo e ensaios, e durante o teste a

²³ Traduzido de: "I thought that the mode of production that is inherent to dance is an interesting model for this. While visual art proposes that we can extract material from natural resources and then transform it and then we have a product and that's it, it's there to stay, and thus follows the historically prevalent mode of production; dance transforms actions to obtain a product or art work and it produces and deproduces this product at the same time."

²⁴ Traduzido de: "I'm especially trying to be cleaner than conceptual art in the sense that if we want to dematerialise the object, let's really dematerialise it. I'm still producing objects not in the material sense of the word but in the product sense of the word."

equipe buscou escolher pessoas com histórias de vida interessantes, e não atores profissionais.

O roteiro, ou seja, a história que cada um desses “atores” conta foi definida em conjunto. O participante, a equipe de produção e Tino Sehgal escolheram os relatos mais relevantes relacionando-os com os temas filosóficos que o artista visava explorar. Assim o grupo de atores participou da criação do roteiro e com base na discussão realizada tinham como improvisar a partir do que havia sido ensaiado, deixando espaço para a interação espontânea com o público. Nesse exemplo é possível observar aspectos relacionados ao conceito de multidão e à produção do comum, pois, a obra reproduz o compartilhamento e a cooperação próprios do processo de produção da multidão em rede, onde cada singularidade mantém sua voz. Nesta situação é criada uma subjetividade coletiva (um pequeno *general intellect*) que, como é partilhado por todo o grupo de atores, permite a ação conjunta, sem regras fixas onde cada indivíduo tem liberdade para realizar ações próprias sem prejudicar o andamento da apresentação. Desse modo, cada um dos atores coloca-se como singularidade e multiplicidade ao mesmo tempo, em consequência do modo de produção de conhecimento comum. Essa construção do comum permite a conexão entre os participantes e o público, seguindo a noção de rizoma, vista anteriormente. Dentro dessa “produção do comum” qualquer indivíduo pode se conectar a outro, como os pontos do rizoma, de acordo com os princípios de conexão e heterogeneidade sem a necessidade de construírem conexões fixas ou que sigam qualquer hierarquia. As conexões continuam sendo formadas mesmo com a substituição dos atores e dos visitantes.

Essas Associações, assim como outras obras de Tino Sehgal são adquiridas por instituições e reapresentadas em contextos diferentes, dependendo do lugar e da cultura onde a instituição está inserida. A escolha do grupo de atores e o uso destas histórias pessoais é uma estratégia interessante, que permite que a obra continue criando significado à medida que é reencenada, incluindo novos relatos em sua interpretação. Esta abertura para a adaptação à diferentes culturas, línguas, realidade políticas, entre outros aspectos, permite a contínua criação de conexões e significados entre público, atores e ambiente. A

obra prevê a complexidade das relações e se mantém aberta para adaptações, está de acordo com o movimento multidão.

Em determinados momentos da apresentação, os integrantes cantam em uníssono uma música cuja letra propõe questões filosóficas utilizando passagens adaptadas da obra *Condição Humana* de Hanna Arendt, que aborda a instrumentalização das relações humanas. Depois do canto, os atores, retomam suas ações que seguem um programa que se repete. Este programa organizado pelo artista não é fixo e vai sendo alterado de acordo com a interação dos atores com o público, deixando espaço para o improviso. O coletivo de atores não possui hierarquia ou liderança e os integrantes vão se libertando da ação conjunta à medida que abordam os visitantes a fim de contar suas histórias. A narrativa da obra é formada a partir da vivência de cada um e é na produção de situações entre pessoas, com uma dinâmica parcialmente ensaiada e aberta à indeterminação, que ela se realiza.

O artista organiza um agenciamento que transmite a informação codificada para o público através das ações, cânticos e principalmente através dos relatos dos integrantes. Desta forma o trabalho é capaz de alcançar um público diversificado, ultrapassando as fronteiras impostas pelo mercado e pela classe dominante.

A obra *Essas Associações* tem um caráter relacional, pois prevê a participação e a construção de uma subjetividade coletiva através das relações entre atores, público e artista. Ao denominar suas obras de “situações construídas”, Tino Sehgal claramente faz referência as experiências realizadas pela Internacional Situacionista. A ideia de situação é ampliada na obra se Sehgal se for analisada através do conceito de multidão.

Em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist, durante o evento *Manifest Maraton*²⁵ da *Serpentine Gallery*, realizado em 2008, Tino Sehgal declara que a sua visão da arte do século XXI está relacionada ao conceito de incerteza, conceito que ele descreve como uma sensibilidade para a complexidade, uma abertura para as múltiplas possibilidades de convivência e de cruzamento entre as diversas esferas que compõem a vida. O artista faz

²⁵ Vídeo produzido pela *Serpentine Gallery* com a entrevista de Tino Sehgal na *Manifesto Marathon*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-uLzY6Z5MI>, visitado em: 27/07/2016.

uma comparação desta percepção da atualidade com sua visão da arte de vanguarda do século XX e seus manifestos, que segundo ele teria uma vocação para a negação de certas instâncias do cotidiano em favor de outras.

Figura 23 - Tino Sehgal, *Essas Associações (These associations)*, maio de 2014, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=tino+sehgal+ccbb&rlz=1C1VFKB_enBR643BR643&espv=2&biw=1517&bih=735&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi2vrXBmu3PAhXBj5AKHRStCwQ_AUIBigB&pr=0.9#imgrc=xUkLvzhGoqFxm%3A

Sehgal vê as vanguardas como executoras de projetos apartados da vida em sociedade, “fora da forma-mercadoria”²⁶ relegando as relações políticas e econômicas da arte. Tino Sehgal busca infiltrar sua arte no tecido da sociedade trazendo esta relação forma-mercadoria (e na contemporaneidade relações sociais-mercadoria) para um debate produtivo. Ele considera o campo das artes visuais como um terreno de reprodução e de discussão das relações econômicas que regem a sociedade contemporânea e também como lugar para a produção e circulação de mercadorias. Sehgal transforma essas

²⁶ Traduzido de: “outside the commodity form.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-uLzY6Z5MI>, visitado em: 27/07/201

condições, mesmo que temporariamente, através da produção de sentido e valor, reconfigurando as relações interpessoais e ambientais ao invés das formas materiais.

Meu trabalho é produzido e é material, a diferença é que ele se materializa no corpo humano e não em um objeto material. Eu não faço reproduções fotográficas ou vídeos do meu trabalho, porque ele existe como uma situação e, portanto, substituí-lo por um objeto material como uma foto ou vídeo não parece ser uma forma de documentação adequada. Além disso, as minhas obras assumem uma forma que existe ao longo do tempo - elas podem ser exibidas repetidas vezes - por isso não são dependentes de qualquer tipo de documentação para substituí-las. (GRIFFIN, 2005. Tradução da autora²⁷).

Figura 24 - Tino Sehgal, *Essas Associações (These associations)*, maio de 2014, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=tino+sehgal+ccbb&rlz=1C1VFKB_enBR643BR643&espv=2&biw=1517&bih=735&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi2vrXBmu3PAhXBJ5AKHRStCxxwQ_AUIBigB&pr=0.9#imgrc=xUkLvzhGoqFxxM%3A

²⁷ Traduzido de: “My work is produced and it is material, but the difference is that it materializes itself in the human body and not in a material object. I don't make photographic or filmic reproductions of my work, because it exists as a situation, and therefore substituting it with some material object like a photo or video doesn't seem like an adequate documentation. Also, my works take a form that exists over time--as they can be shown over and over again--so they're not dependent on any kind of documentation to stand in for them”.

3.6 A luta contra a forma consolidada e a aceitação da forma precária

A palavra material carrega significados ambivalentes, por um lado, o material pode ser definido como coisas que são materiais, enfatizando o aspecto físico dos objetos. Por outro lado faz referência ao material que compõe o objeto, sendo o que possibilita que algo tenha uma forma visível. A definição de materialidade pode ser melhor compreendida como algo que diz respeito a uma matéria ao invés de uma forma ou ao que é formado ou constituído de matéria, ou seja, corpóreo. Assim, embora o material designe a matéria física, ele também assume o potencial de sua associação com a matéria não física.

Embora o foco do argumento resida no novo modo de produção que marca o advento da era moderna, o discurso sobre a "materialidade" da obra de arte no início do século XX dificilmente pode ser ignorado. Ao sugerir a oposição binária entre "arte" e "objetificação," as vanguardas estavam preocupadas com o que deveria ser considerado "arte" e as qualidades que iriam além, a condição de ser antiarte. A matéria, que antes era considerada apenas o que possibilitava a fixação, tornou-se um fator de definição do que é arte e do que não é.

A importância da percepção das qualidades formais de obras não materiais, como visto anteriormente, aparece no discurso artístico dos anos 1960 e continua até os dias atuais. Incluindo todo o material em forma não fixada, ou até mesmo material sem forma, como por exemplo, as relações sociais e as relações com o ambiente. Aqui, a noção de materialidade desempenha um papel crucial que é articulado por sua relação entre forma e conteúdo. O caráter de agenciamento das obras contemporâneas é o que forma seu conteúdo bem como passa a ser a forma da associação e da ação humana.

A perda da matéria e do materialismo não leva ao imaterial pura e simplesmente, ao invés de objetos substanciais e seus significados, o trabalho artístico torna-se constituído por uma sobrecarga de informações e por um novo tipo de matéria prima baseada na performance das coisas e corpos.

O empenho da multidão seria na busca por uma "forma" que não se constitua em objeto e que reconheça um usuário múltiplo que não pode ser enquadrado em um rótulo único,

uma busca pelo encontro, pelos eventos precários em constante transformação e que não se estabelecem como nova ordem. Essa busca configura uma negação do fixo em favor do errante, não no sentido de perdido, mas no sentido de inconstante.

A noção de inconstância está presente no trabalho dos artistas contemporâneos cujas obras privilegiam noções de deslocamento e impermanência. São trabalhos artísticos situados no cruzamento entre espaço e tempo, e são fundamentais para uma apreensão do contemporâneo. A singularidade destas obras reside no privilégio concedido aos cruzamentos entre espaço e tempo em detrimento de uma compreensão do lugar da obra como aquele constituído por coordenadas estritamente geográficas e fixas.

O termo inconstância nos leva a uma primeira associação com os pares contrários como: ligado/desligado, visível/invisível ou claro/escuro e assim por diante, alternando-se em sequência contínua, ininterrupta com maior ou menor frequência.

Jacques Derrida questiona a noção da origem do conhecimento estar aliada à presença, criticando a visão de discurso visto como verdade e o texto como uma interpretação (técnica a serviço da linguagem). O autor argumenta que o discurso é mediado pela linguagem da mesma maneira que a escrita. Através do pensamento de Derrida podemos ir além do entendimento da inconstância como simples variação entre os estados ausente/presente, pois ele demonstra através dos seus argumentos que o significado nunca pode estar completamente presente, pois, isto só seria possível “fora da linguagem” e, somente através da mediação podemos acessar um significado. A presença na ausência e vice-versa, assim, os termos perdem a distinção binária, contraditória e adquirem uma relação dinâmica, capaz de ajustar-se a diferentes contextos.

Derrida cria o termo *différance* a partir da junção dos dois significados da palavra *différer* (francês), adiar e diferir. Em relação a adiar o significado depende das outras palavras relacionadas, pois um sinal ou palavra não pode definir integralmente o significado sem o auxílio de palavras adicionais. Assim, o significado é para sempre adiado por meio de uma interminável cadeia de significantes. Segundo o autor o significado de um termo é criado a partir de uma relação recíproca com outros termos e não somente por uma descrição ou definição objetiva do termo. Já em relação (espaçamento ou espaço) o interesse recai

sobre a intensidade que diferencia um termo dos outros, dessa forma engendra oposições binárias e hierarquias que sustentam o significado e formam uma estrutura.

A estrutura descrita por Jacques Derrida pode ser entendida como uma teia. A posição do termo nesta teia determina seu significado e intensidade de acordo com as relações criadas com os outros termos presentes na estrutura. A distância entre os significantes não importa, relação topológica.

Desta forma o significado fica em suspenso e é formado individualmente em relação não só aos termos que fazem da estrutura (estão presentes), mas também em relação a tudo que veio antes na história e que ainda virá, permanecendo aberto para mudanças e interpretações. Desta forma podem existir relações sincrônicas (termos presentes na estrutura) ou diacrônicas com o passado e o futuro (termos ausentes). Surge assim uma nova maneira de encarar o autor já que o texto tem o potencial de continuar criando novos significados (jogos) através do tempo.

Em seu trabalho Nicolas Bourriaud cita Derrida quando fala sobre a “intermitência do presente” já que o significado mantém a relação diacrônica com termos ausentes “*Differance como a distância entre ser e significar*²⁸” (BOURRIAUD, 2009c) e caracteriza esta relação como um adiamento “*delay*” que segundo Bourriaud pode ser observado também no trabalho de Marcel Duchamp, *A noiva despida pelos celibatários*. Em 1923, depois de oito anos trabalhando na obra, Duchamp anuncia o “Grande vidro” como permanentemente inacabado. Não terminar o “Grande Vidro” pode ser considerada mais uma forma de percebê-lo como um “*delay*”, deixando insatisfeitas as expectativas que despertou. Ele permanece suspenso no tempo, como seu tema, uma condição a qual teria de renunciar no momento em que deixasse a potencialidade e se tornasse realização. O grande vidro está associado à transcendência e a liberdade em relação à existência material da obra de arte.

²⁸ Traduzido de: “Difference as the gap between being and meaning”

3.6.1 Coletivo Rolezim

O projeto desenvolvido pelo Coletivo Rolezim, formado pelos artistas plásticos mineiros, Manuel Carvalho e Warley Desali, exemplifica muito bem a noção de inconstância. Em uma residência artística realizada no Centro de Arte Jardim Canadá JA.CA²⁹, para o projeto Dispositivo Móvel para Ações Compartilhadas, os artistas desenvolveram uma ação que teve como ponto de partida a vivência em uma comunidade.

A residência teve lugar no bairro Jardim Canadá, na cidade de Nova Lima, próxima de Belo Horizonte. O ponto de partida da ação realizada pelos artistas foi vivenciar o local através da deriva, buscando entender a rotina do lugar, até então, pouco conhecido por eles. A partir dessa experiência, os artistas definiram um bar como local para o desenvolvimento do projeto, um ponto de encontro onde se reuniam vários jovens, moradores do bairro, todas as noites. O trabalho parte da ideia de convivência real entre a dupla de artistas e o grupo de rapazes frequentadores do bar. Após um período de convivência, no qual, artistas e participantes puderam se conhecer melhor e compreender suas histórias de vida, Manuel Carvalho e Warley Desali conheceram a realidade em que esses rapazes viviam. Muitos estavam envolvidos com o tráfico de drogas e alguns tinham passagem pela polícia. Uma comunidade carente que oferecia poucas oportunidades para os jovens. Com base nessa convivência, os artistas definiram qual seria o tipo de abordagem usada para realizar o trabalho. O meio escolhido para desencadear a ação, foi a pintura. Os frequentadores do bar foram retratados pelos artistas através de pinturas que funcionaram como recurso para sua aproximação com o grupo. Estas pinturas foram posteriormente expostas no próprio bar permitindo a apreciação da comunidade, gerando um sentimento de valorização no grupo e a criação de laços afetivos com o trabalho. A pintura foi escolhida como suporte, porque todos os participantes do projeto tinham uma proximidade muito grande com a fotografia, banalizada principalmente pelo uso dos telefones celulares e pelo compartilhamento das imagens nas redes sociais, sendo assim, os artistas entenderam que a pintura teria a capacidade de incorporar

²⁹ O JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia é uma organização não governamental que atua no bairro Jardim Canadá, em Nova Lima (MG) desde 2010 como uma plataforma para o aprendizado e o intercâmbio de experiências artísticas. O centro busca incentivar projetos artísticos que utilizem abordagens e tecnologias variadas para atuar especificamente frente à realidade local. Fonte: <http://www.jaca.center>.

sentido e valor afetivo ao objeto produzido. Cada um dos participantes retratados foi presenteado com seu próprio retrato.

A obra real consistiu em uma ação realizada pelos artistas a partir da discussão sobre o valor afetivo em contraste com o valor de mercado das pinturas. O coletivo realizou um evento no local que envolveu a exposição dos retratos e a apresentação do Mc Vertinho, compositor de rap e um dos frequentadores do bar. Os artistas realizaram um videoclipe para uma música criada por Vertinho, que contava a história do desenvolvimento do projeto dos artistas e fatos do cotidiano, que foi projetado durante o evento. Para a exposição, os artistas convidaram colecionadores de arte e galeristas que negociaram a compra dos trabalhos diretamente com os proprietários. Exceto por uma pintura, todas as outras (dezessete, no total) foram vendidas no local.



Figura 25 - Jovens retratados pelo Coletivo Rolezim. Fonte: Arquivo Coletivo Rolezim.

Figura 26 - Exposição dos retratos no bar. Jardim Canadá, 2016.



Fonte: Arquivo Coletivo Rolezim.

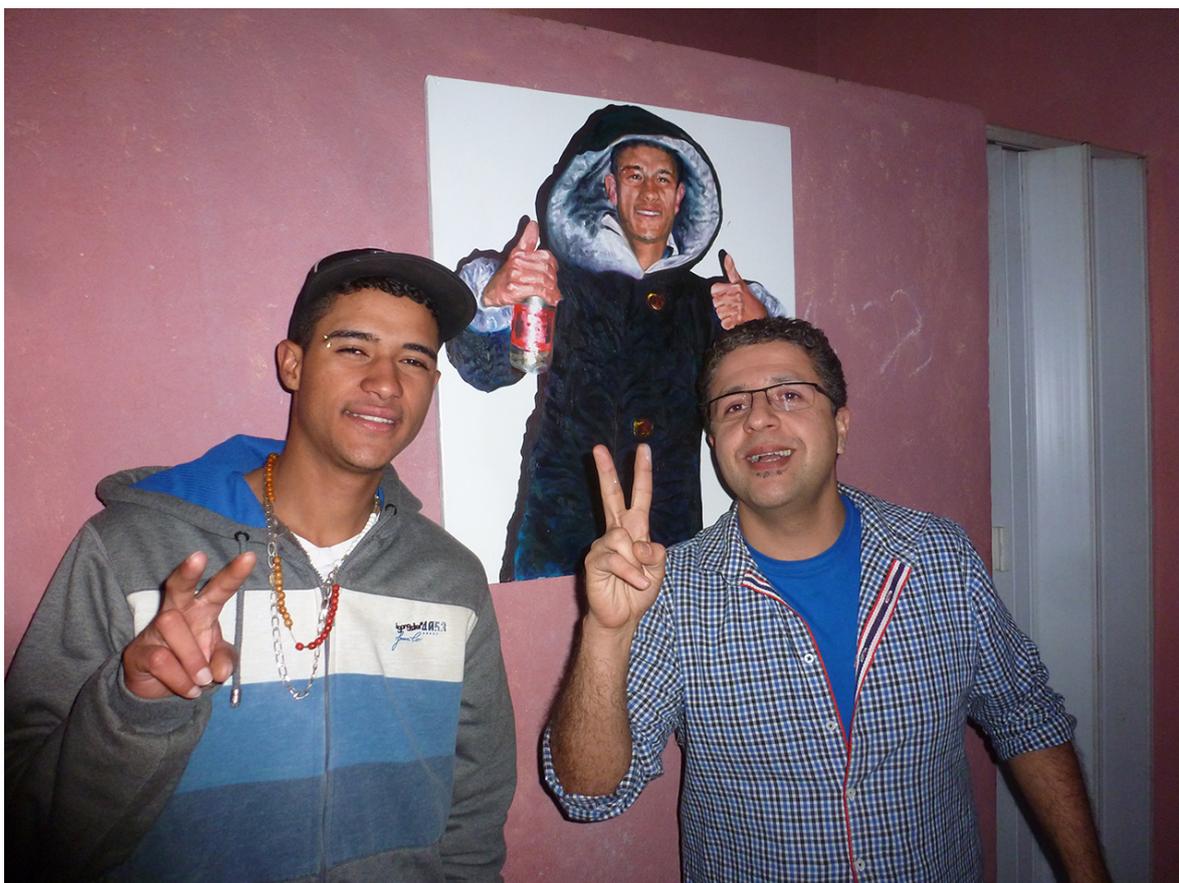
Figura 27 – Evento que reuniu artistas e colecionadores. Jardim Canadá, 2016.



Fonte: Arquivo Coletivo Rolezim.

Figura 28 - Retrato e colecionador (comprador), 2016. Fonte: Arquivo Coletivo Rolezim.

Figura 29 - Retrato e colecionador (comprador), 2016..



Fonte: Arquivo Coletivo Rolezim

O trabalho do Coletivo Rolezim explora várias camadas relacionais, estéticas e de valor econômico, abandonando a existência material através da adição de novas camadas de significado que envolvem as ações realizadas em torno das pinturas. As pinturas, enquanto objetos perdem a relevância frente ao seu papel de promotoras de diálogo entre os artistas e a comunidade. Ganham mais uma camada enquanto objetos afetivos e, por fim, são transformadas em mercadoria, agora já possuindo valor conferido pelos retratados. Seguem o caminho oposto do mercado convencional, onde os objetos recebem o valor afetivo depois da comercialização. As pinturas estão envolvidas pela noção de inconstância, pois seu significado é alterado constantemente durante o desenvolvimento do trabalho.

O “encontro” é mais um aspecto que marca o trabalho, estando presente como método em todo seu desenvolvimento, desde a convivência entre os artistas e os moradores do local, até a realização do evento final. A negociação das obras segue a lógica do mercado (em desequilíbrio), mas tem a qualidade positiva de colocar em contato parcelas da população que vivem separadas e não entrariam em contato de outra forma, possibilitando o diálogo entre elas.

O trabalho do Coletivo Rolezim não cria uma representação do lugar e de seus habitantes ou visa mudar a realidade da comunidade através da arte (como as práticas modernistas), e sim cria novas relações entre as pessoas e objetos, relações diferentes das executadas cotidianamente, capazes de estimular processos de desterritorialização e de contato com o outro.

4 OBRAS RELACIONAIS

Neste capítulo serão analisados os aspectos que definem o caráter relacional da arte e da arquitetura contemporâneas através dos conceitos vistos no primeiro capítulo. O artista Rirkrit Tiravanija foi escolhido para análise por seu constante diálogo com a arquitetura. O capítulo prossegue com a apresentação de projetos desenvolvidos pelo arquiteto Sou Fujimoto que não apresentam demarcação clara de cômodos ou de suas funções, constituindo um ambiente pouco prescritivo e rico em potencialidades. Por fim trataremos do conceito de Corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari através de projetos dos escritórios Diller e Scofidio + Renfro e Schønherr, ambos projetos para espaços públicos, um permanente, outro temporário.

Os aspectos relacionais explorados pelos artistas e arquitetos contemporâneos transformam as obras impregnando-as com novas possibilidades de uso e interação, assim, passam a ser capazes de ativar processos de desterritorialização, mostrando novas maneiras de agir no cotidiano. Quando a criação de formas sociais dirige os projetos, estes libertam a produção da subjetividade, baseada no consumo, para criação e reprodução de novas subjetividades na sociedade. Ultrapassando os limites econômicos, as experiências que envolvem as relações tornam-se portadoras de força social, cultural e política.

A produção da sociedade contemporânea está organizada em redes baseadas na comunicação, colaboração e nas relações afetivas, esta característica permeia todas as atividades, que passam a funcionar de acordo com essa nova forma de organização. A produção de relações sociais passa a ter valor econômico e desenvolver-se em torno do consumo de formas predeterminadas. Para que a sociedade tenha maior autonomia frente aos modelos propostos pela indústria da comunicação e pelos dispositivos de controle é preciso deixar espaço para que as subjetividades sejam construídas e se manifestem livremente no ambiente, interagindo com os elementos que as cercam.

As redes de produção cooperativa permitem a produção do comum e, assim, a separação entre o econômico e o político fica cada vez mais fraca, já que, a produção de bens

econômicos tende a ser a produção de relações sociais e assim, da própria sociedade. Os Aspectos econômicos seriam conhecimento comum compartilhado por diversas áreas, por todas as formas de trabalho que criam projetos imateriais como ideias, imagens afetos e relações. A organização política diz respeito à organização em rede que desloca a autoridade para relações colaborativas, dando a sociedade o poder de autogestão através da colaboração.

As novas formas de poder e controle funcionam em contradição cada vez mais acentuada com a nova composição social da população, servindo apenas para bloquear suas novas formas de produtividade e expressão. (HARDT e NEGR, I 2014, p. 39).

Daí a importância dos projetos que envolvem a criação de relações sociais que contribuem para a libertação das subjetividades, fortalecendo capacidade de autogestão da sociedade através das redes colaborativas e relações enriquecedoras.

4.1 Rirkrit Tiravanija

Utilizamos aqui, uma série de trabalhos do artista plástico Rirkrit Tiravanija que serão ponto de partida para analisar os aspectos relacionais presentes na obra do artista e que podem ser transportados ou traduzidos para o campo da arquitetura.

Rirkrit Tiravanija ficou conhecido no início dos anos 1990 quando desenvolveu uma série de exposições em Nova York (uma das quais já comentada anteriormente) nas quais levou fogareiros portáteis e ofereceu comida tailandesa para os visitantes da galeria, incluindo o público no processo de criação da obra. Através dos anos, Rirkrit Tiravanija ignorou a divisão imposta entre arte e vida, construindo ambientes coletivos que oferecem alternativas incomuns aos locais cotidianos e às atividades desenvolvidas nos mesmos. Seu trabalho, de forma geral, tem uma grande ligação com a história da arquitetura e com a pesquisa de técnicas de construção alternativa.

Rirkrit Tiravanija iniciou, em 1998, um projeto colaborativo em Sanpatong na Tailândia, onde artistas e residentes são convidados a usar um grande terreno como laboratório para desenvolver técnicas alternativas de cultivo e produção de energia e construções

sustentáveis. *The Land* foi concebido como um laboratório para o desenvolvimento autossustentável, mas é também um lugar onde um novo modo de vida está sendo testado.

Com o intuito de manter as terras a salvo da especulação e do mercado imobiliário, a fundação não implementou redes de luz ou água, uma solução simples visando manter o desenvolvimento sustentável da comunidade. Experiências que envolvem a produção de energia através de recursos naturais renováveis foram realizadas pelo grupo de artistas Superflex de Copenhague, como o Supergas (biomassa produzida por um sistema que aproveita dejetos para produzir gás), que utiliza o espaço como um laboratório para o desenvolvimento de seu sistema de biogás. Arthur Meyer um artista americano de Chicago, também desenvolveu um sistema para a utilização de energia solar e alunos de escolas e universidades locais participam da iniciativa desenvolvendo projetos que possibilitem que *The Land* se torne autossustentável. Na figura 29 podem ser vistas algumas das construções experimentais e os campos de arroz.

Figura 30 - Plantação de arroz, The Land.



Fonte: <http://www.thelandfoundation.org/>

Experimentos de arquitetura foram desenvolvidos em conjunto pelos artistas Kamin Lerdchapraser, Superflex, Tobias Rehberger e Rirkrit Tiravanija. O artista Philippe Parreno e o arquiteto Francios Roch, desenvolveram ideias para uma construção que será usada como uma espaço coletivo para realização de várias atividades. O artista Rirkrit Tiravanija promoveu um programa de residência artística através da plataforma *Kickstarter* na fundação *The Land*. O estúdio que funciona como sede da residência é a primeira estrutura permanente da fundação e o projeto consiste em um espaço para workshops e seminários. O primeiro protótipo do estúdio projetado pelos arquitetos baseados em Frankfurt, Nikolaus Hirsch e Michel Müller, foi financiado pela *Art Basel*³⁰ e apresentado em 2015.

O exemplo de *The Land* é abordado por sua característica de funcionar como uma plataforma de experimentação coletiva aberta, não baseada em hierarquias ou na noção de propriedade. A fundação pode ser vista não como um lugar onde novas ideias são desenvolvidas, mas como um conceito em si, o desenvolvimento coletivo de experimentação de novas formas de vida.

Figura 31 - Residência artística, The Land. Fonte: <http://www.thelandfoundation.org/>



³⁰ Feira de arte internacional que acontece desde de 1970 na cidade de Basel na Suíça e reúne as maiores galerias de arte do mundo. Fonte: <https://www.artbasel.com>.

Os projetos de Rirkrit Tiravanija que serão abordados a seguir incorporam estruturas físicas reinventadas, que funcionam como plataformas para a atividade cotidiana. Estes espaços recriam ícones da arquitetura modernista e transformam seu vocabulário original, como em *Untitled: 1997 (Glass House)*, de 1997, é uma reconstrução do projeto de Philip Johnson em miniatura erguido no jardim de esculturas do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, *figura 31*, é uma versão em tamanho infantil da *Glass House*, projeto de 1949. Em 1998, Tiravanija recriou um projeto de Le Corbusier, a *Maison Dom-ino* de 1915, construindo um modelo da famosa estrutura, mas utilizando madeira como material construtivo em substituição ao concreto, na Galeria Crousel em Paris, *figura 32*. O espectador torna-se o inventor e o ator de seu próprio ambiente, na interação com os outros visitantes. A plataforma inferior contava com uma TV, um fogão e um espaço de convivência, abertos para o uso do público. Os visitantes são convidados a utilizar a casa como quiserem, e compartilhar o que trouxeram uns com os outros. Da mesma forma, *Untitled: 2002 (He promised)* é uma estrutura de aço cromado inspirada pelo projeto do arquiteto modernista Rudolf M. Schindler, a *Kings Road House*, em West Hollywood, *figura 33*. Enquanto a estrutura exemplifica a fluidez espacial do projeto de plano aberto de Schindler, as superfícies reflexivas, usadas para substituir a madeira e o concreto do projeto original, criaram o que Tiravanija descreve como "*uma imagem multifacetada da realidade*", animando e multiplicando as atividades que ocorrem dentro e ao redor da obra. No entanto, seu interesse se concentra menos em recriar pequenos monumentos da arquitetura do que em dar vida ao mundo das ideias de Rudolf Schindler, criando novas relações entre interior e exterior e entre espaços públicos e privados. Tiravanija adiciona suas próprias ideias sobre comunidade e sua concepção característica da arte como uma investigação da produção coletiva.

Estes trabalhos são palco para uma variedade de programas, buscando o compartilhamento de experiências, transformando o espaço em um organismo vivo, sensível e receptivo ao fluxo da participação.

Rirkrit Tiravanija desenvolve diversos tipos de projetos artísticos que envolvem o contato entre culturas diferentes e apropria-se de símbolos culturais transformando-os e criando novos significados para eles em suas obras. Esta transposição entre culturas pode ser

entendida como um reflexo da organização da sociedade em rede e da ubiquidade da comunicação que ultrapassa os limites territoriais, disponibilizando símbolos de diversas culturas e épocas, o artista questiona sua origem e permite que as formas sejam repensada através de seu trabalho. A apropriação é fundamental para o desenvolvimento do trabalho de Rirkrit Tiravanija, que trabalha em um campo de referências global. Tiravanija utiliza com frequência o termo Estação para definir algumas de suas obras que envolvem o encontro em sua produção. As Estações criadas por Tiravanija não precisam necessariamente de uma estrutura física, de arquitetura para a sua existência, elas podem ser formadas apenas por uma reunião de pessoas, um encontro. O conceito pode ser entendido como um conjunto de pontos de partida, aos quais vão se unindo outros trazidos pelos participantes. A estação funciona como uma comunidade aberta que desenvolve seus próprios pontos internos de coerência, que estão em constante mudança em sua duração. Sobre o funcionamento das suas estações, o artista declara:

A explicação para minha posição antiglobalização é que a globalização não funciona realmente porque é apenas uma pele, uma camada que lhe dá o direito de não entender o outro ainda mais. (...) Acredito que a chance está em entender a diferença, o que é muito difícil para a hegemonia ocidental e as estruturas globalizadas. (OBRIST, 2006, p. 85).

Nas três instalações de Tiravanija, observamos o uso e a releitura de obras existentes da arquitetura modernista. Tiravanija desloca estas estruturas de seu contexto original, através do tempo e do espaço, trazendo-as para o presente e inserindo-as em galerias e museus. Esta reutilização de formas existentes é uma prática comum na arte contemporânea e permite que as formas criem novas conexões com o presente. Outros fatores que permitem que as formas ganhem novas possibilidades de interpretação são: a escala e os materiais construtivos que o artista utiliza em seus modelos. Assim, as relações originais são alteradas pelas novas conexões criadas, por exemplo, entre a arquitetura modernista e a época contemporânea levantando novos questionamentos e possibilitando uma nova interpretação ou percepção da arquitetura tendo como base o funcionamento da sociedade atual. Novas conexões podem surgir entre a forma dos edifícios e os materiais utilizados pelo artista para construir seus espaços, a escala é outro fator que influencia a percepção mesmo do público que possui conhecimento prévio da história que envolve estas formas, apresentando os edifícios em escala menor do que a

original, o artista aproxima-as da escala humana abrindo novas possibilidades de percepção para o público.

Essas instalações não buscam criar a representação de um novo tipo de habitação, e sim produzir um conceito de espaço que ultrapassa a operação desconstrutiva e busca impedir a sua assimilação por esquemas de arquitetura afirmativa. Além da heterogeneidade material dos vários elementos que constituem a instalação, existe uma heterogeneidade na autoria, atribuída aos elementos pela sua história e assinatura. Assim estas obras abordam o compartilhamento e o trabalho colaborativo, trazendo a tona questões sobre autoria e agenciamento. Dessa forma, os elementos que constituem a obra deixam de ser meras referências históricas e adquirem valor ativo e positivo, abrindo-se para novos significados e conexões deixando de ser elementos históricos estáticos. A possibilidade de diversas ordens de leitura e atribuição de significados está presente na obra e faz parte do seu planejamento. A questão vai além da escolha dos objetos e se as associações entre eles são mais ou menos limitadas, o que realmente interessa é o fato de cada espectador poder adequar sua leitura ao seu próprio ritmo. Neste contexto a interpretação ganha um aspecto provisório, pois passa a ser formada por movimentos, em mutação constante, oscilante, podendo assumir muitas formas através de intermináveis combinações dentro e fora da obra, com o passado ou futuro.

Os espaços não têm a intenção de representar ou simular uma arquitetura existente, o sentido único atrelado à história é progressivamente substituído pela multiplicidade que se alterna constantemente, produzindo diversos sentidos durante os eventos. A obra fundamentada na criação de relações tende a produzir ou transformar uma situação, concentrando-se no evento e não nas formas exteriores ou anteriores a ele. Diante destas possibilidades, o espectador deixa a posição de quem busca um sentido único na obra e se vê no âmago de sua construção, participando da ação ou não.

A utilização de procedimentos que operam no campo material da obra como no suporte, na escala e na heterogeneidade dos objetos que a constituem, dinamizam as relações e ampliam a capacidade de subjetivação positiva da obra. Mas é na transformação da relação entre este campo material da obra e o público que encontram-se as possibilidades reais de participação. A aproximação entre arte e vivência cotidiana é um

processo complexo e necessita de espaços abertos à apropriação e que ofereçam os meios que permitam ser habitados pelas subjetividades.

Figura 32 – Rirkrit Tiravanija, Untitled: 1997 (Glass House), 1997.



Fonte: http://greg.org/archive/2011/10/30/transactional_aesthetics_or_the_highly_collectable_rirkrit_tiravanija.html

A arquitetura é um dos componentes destes agenciamentos realizados por Tiravanija, não sendo o foco principal da obra ou um objeto que deva ser encarado como escultura ou algo do tipo. Estas estruturas são palco para o desenvolvimento de eventos que são o foco da obra. Não um palco estático onde se desenvolvem ações autônomas, mas uma estrutura ativa e aberta ao uso e a interpretação. Então, por mais que as réplicas dos edifícios sejam materiais e duráveis, os eventos que abrigam não são, a cada evento realizado no espaço uma nova camada de significados é adicionada ao conjunto. Quando falamos da efemeridade em relação a estas obras, não nos referimos apenas à duração

dos eventos temporários que ocorrem no espaço, mas também a instabilidade dos significados que são constantemente modificados e associados a novos conteúdos e interpretações.

Figura 33 – Rirkrit Tiravanija, *Dom-ino*, 1998.



Fonte: <https://www.crousel.com/home/exhibition/174/>

Estas obras contemporâneas apresentam-se como eventos e seu caráter efêmero ou transitório não tem relação com sua forma - que pode ser sólida e permanente. Segundo Bourriaud: *“Utilizar as obras do passado (...) é reativar uma energia, é afirmar a atividade dos materiais reciclados. É também participar da desfetichização da obra de arte.”* (BOURRIAUD, 2009b, p. 33).

O artista trabalha, aqui, com o conceito de estação. A Estação seria um lugar para parar, contemplar, para ouvir e ver, para descansar e conversar. Em seus projetos artísticos sempre acontece uma programação de eventos como performances, concertos,

palestras, leituras, exibição de cinema, festas e outros vários tipos de eventos. Eles definem a Estação tanto quanto a estrutura construída e os objetos que a compõem.

Nos casos apresentados desenvolve-se uma atividade mais complexa do que a exposição tradicional, pois a exibição contém muitos ciclos de uso, uma mistura de usos que formam várias camadas de significado e possibilitam inúmeras relações. Este teatro de relações desenvolve-se em torno de visões de mundo variadas, mas todas elas realidades concretas repletas de matéria e força, estendendo a estética materialista para as condições do nosso presente.

Figura 34 - Rirkrit Tiravanija, Untitled 2002 (he promised), 2002.



Fonte: http://greg.org/archive/2011/10/30/transactional_aesthetics_or_the_highly_collectable_rirkrit_tiravanija.html

Estas atividades implicam um ativismo. O convite para se auto organizar tem um aspecto político que já é praticado por muitos, lembrando aqui do conceito de multidão. Ao elaborar propostas que envolvem a colaboração, a comunicação e a produção coletiva de

significados, o artista reproduz em sua obra o funcionamento da multidão. A obra funciona como “interstício social” possibilitando encontros que seguem a lógica da sociedade contemporânea, mas que não reiteram a lógica capitalista que dirige as relações sociais na atualidade. Rirkrit Tiravanija converte o espaço de exposição inscrevendo possibilidades potenciais para se viver nele. Como ele está localizado entre os atos reais e utopia, sua oferta é a encenação de uma situação de vida ideal, um lugar de sociabilidade e hospitalidade. A estrutura aberta que conta com mobiliário cria um espaço que convida as pessoas a unirem-se espontaneamente. Rirkrit Tiravanija une as pessoas através dos eventos realizados no espaço de exibição, mas também através da ambientação criada pelo mobiliário que oferece possibilidades de ação e confronta os visitantes com a opção concreta de participar: eles podem ocupar o espaço, usá-lo como um local de encontro e também podem descansar e deitar-se para dormir. Eles são convidados a aceitar esta atmosfera de encontros, a participação é livre e pode acontecer ou não.

De um modo geral, é possível afirmar que estas experiências de Rirkrit Tiravanija, deslocam a apreensão da obra do intelecto para o corpo, porque necessitam da experimentação ao invés da conceptualização do processo intelectual. As “instalações” de Rirkrit Tiravanija, exigem um engajamento corporal, aspecto presente também nas obras do arquiteto Sou Fujimoto que projeta uma arquitetura cujas formas só ganham significado a partir do engajamento corporal de seus usuários com o espaço.

4.2 Sou Fujimoto

Sou Fujimoto nasceu em 1971, em Hokkaido no Japão. Formou-se na Universidade de Tóquio, em 1994, e estabeleceu seu próprio escritório, *Sou Fujimoto Architects*, em 2000. Conhecido por suas estruturas leves delicadas e construções permeáveis, Fujimoto projetou várias casas, e em 2013, foi selecionado para projetar o pavilhão temporário da *Serpentine Gallery*, em Londres.

O arquiteto trabalha com a “flexibilidade” em vários projetos. Para fundamentar sua prática Sou Fujimoto usa os conceitos de ninho e caverna, descrevendo ambos como

formas primordiais da arquitetura, mas com definições fundamentalmente opostas. O ninho é um lugar funcional configurado de forma acolhedora visando o benefício de seus residentes (pessoas ou animais). De forma contrária a caverna é autônoma, não é uma construção humana e sim um lugar que surge a partir de um fenômeno natural, independente das necessidades e da conveniência dos que ali virão a habitar. Assim o habitante pode descobrir em seu relevo acidentado formas apropriadas para diversas funções e descobrir novas funções para as formas existentes. Na caverna não existe o funcionalismo autoritário, estamos frente a um lugar que pode estimular e facilitar atividades distintas. Os habitantes podem descobrir aí novos usos cotidianos, *“um lugar é feito para os humanos o outro é um lugar do qual os humanos se aproveitam”*.

Este caráter transitório da obra de arte pode ser associado, no caso da arquitetura, à flexibilização dos espaços construídos.

Assim como palavras e frases, as formas dependem de como são "lidas" e quais imagens elas são capazes de evocar para o leitor. Uma forma pode evocar diferentes imagens em diferentes pessoas em situações diferentes e, portanto, adquirem significados diferentes, esta experiência é a chave para uma tomada de consciência alterada das formas. (HERTZBERGER, 1991, p. 151. Tradução da autora³¹).

O arquiteto Herman Hertzberger defende a flexibilidade da arquitetura, ou seja, uma arquitetura que possibilite uma diversidade de interpretações individuais formando um todo graças a uma estrutura, que enquanto denominador comum concilia a diversidade de formas individuais de expressão. A dimensão “tempo” está incluída nestes projetos. O autor chama de “competência” a capacidade que a forma (termo) tem de ser interpretada e de “performance” como esta forma é interpretada em uma situação específica. A estrutura permite interpretação nos termos do que é esperado ou exigido em determinada situação. A estrutura na arquitetura é uma forma que sofrendo mudanças ou não é adequada para acomodar diferentes situações, porque oferece oportunidades para novos usos. A multiplicidade de usos não está prevista na estrutura. É

³¹ Traduzido de “Just like words and sentences forms depend on how they are “read” and wich images they are able to conjure up for the reader. A form can evoke diferente images in different people and in different situations, and thus take on different meaning, and it is the phenomenon of this experience that is the key to an altered awareness of form.”

a competência da estrutura que permite que ela seja utilizada de formas diferentes. Flexibilidade está ligada à relatividade e a incerteza, o projeto começa da certeza que uma solução correta não existe. O tempo como dimensão incorporada ao projeto permite a conciliação não só de diferentes interpretações através do tempo, mas também a interpretações individuais que coincidem, tomando lugar em um mesmo espaço de tempo, permitindo que a estrutura seja usada de maneiras diferentes por usuários presentes em um mesmo momento permitindo que diferentes formas de expressão coexistam.

Este processo de pensamento, inspirado pelo estruturalismo, tenta contrabalançar as contas com a contraditoriedade do funcionalismo, que se esforça para encontrar uma forma característica e uma organização espacial específica para cada função. (HERTZBERGER, 1991, p. 126. Tradução da autora³²).

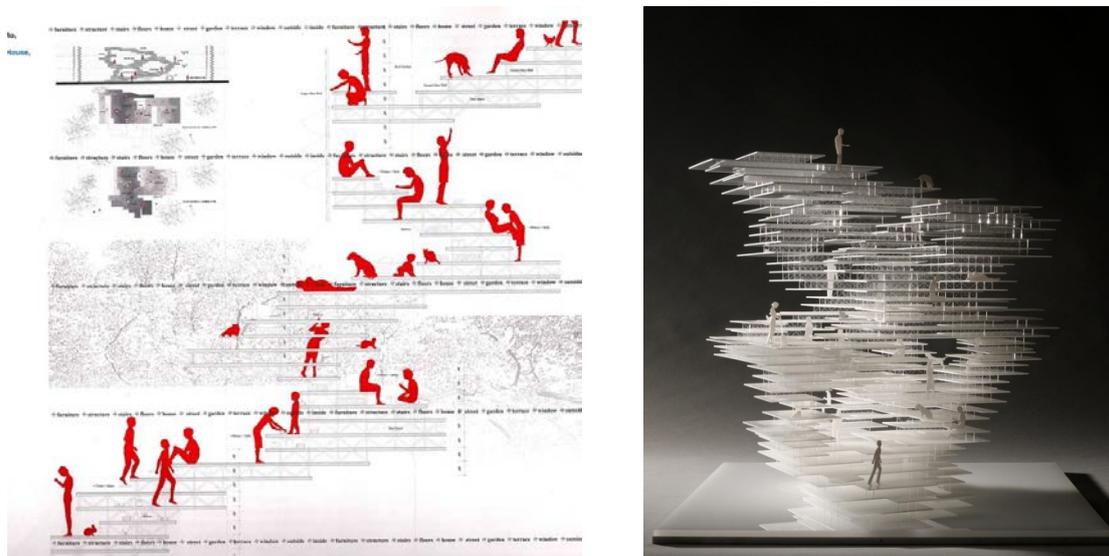
Da mesma maneira, os projetos de Sou Fujimoto criam espaços sem fronteiras definidas entre arquitetura, equipamento e paisagem, exigindo que o usuário eleja a função através do uso e da necessidade imediata – de maneira semelhante ao conceito de caverna apresentado pelo arquiteto. Em seu projeto *“Primitive Future House”* Fujimoto explora uma arquitetura que evita os espaços prescritivos. O edifício é composto por camadas posicionadas em intervalos de 35 cm. Esta sucessão de níveis diferentes cria uma variedade de espaços. Os habitantes gerenciam seu habitar já que procuram funções para esses lugares por instinto, uma casa que se desenvolve como topografia.

Sou Fujimoto aparece aqui mais como um propositor do que como autor. Seu projeto da *Primitive Future House* tem a potencialidade de criar momentos de desterritorialização, já que suas funções não estão determinadas, possibilitando novas formas de interação com o espaço e o surgimento de novas relações e formas de produção.

O arquiteto Sou Fujimoto em entrevista declara: *“Minha definição de função se identifica com a funcionalidade que pode surgir ao invés de projetar o espaço para acomodar conter funções pré-determinadas. Estou interessado em como as pessoas podem interagir com o locus heurísticamente”*. (MÁRQUEZ CECILIA e LEVENE, 2010, pag. 38).

³² Traduzido de: “This thought process, inspired by structuralism, attempt to aquare accounts with the somewhat contradictory functionalistic striving to find a specific form and a specific spatial organization for each function”.

Figura 35 - Sou Fujimoto, *Primitive Future House*, 2003.



Fonte: <http://www.frac-centre.fr>

A existência humana é criativa e dinâmica, e não há dúvida de que está sempre em processo de evolução. Da mesma forma, a função não deve ser considerada um conceito estático e sim dinâmico, agora mais do que nunca. As formas podem provocar e possibilitar novas relações entre os seres humanos. As relações humanas e atividades, atritos e encontros que são produzidos, assim como seu contexto, são trabalhadas, aqui, como principal foco da arquitetura.

O arquiteto busca projetar a partir de uma lógica experiencial desprovida de operações simbólicas. *“Não me preocupa ser entendido ou não, prefiro criar uma nova visão que seja capaz de se arraigar na memória coletiva não importando se a origem do indivíduo é japonesa ou europeia.”* (MÁRQUEZ CECILIA e LEVENE, 2010, pag. 18). Ele diz buscar um nível básico da arquitetura (comunicação grau zero), como por exemplo, a partir da percepção de uma criança, transcendendo o simbolismo e “apagando” (borrando) as convenções, assim podem acontecer descobertas arquitetônicas em vários níveis.

Especialmente do contexto da história da arquitetura, eu sou muito desprezado. Por essa razão, acho que eu sou capaz de abordar e reinterpretar qualquer coisa livremente. Eu uso a palavra primitivo, não para voltar ao início da história da arquitetura, mas porque pretendo refazer a

interação da humanidade com o espaço, e ao modo como os humanos existiram, e à suas origens. Deve haver infinitas possibilidades em considerar como a humanidade e os espaços podem interagir. Devemos voltar a esse ponto e descobrir novas relações. De acordo com essa perspectiva, as manifestações começarão a divergir do fluxo da história, de tal forma que alguns edifícios do passado vão começar a parecer diferentes. Essa é a minha intuição. (MÁRQUEZ CECILIA e LEVENE, 2010, pag. 18. Tradução da autora³³).

O projeto conceitual da *Primitive Future House* deu origem a outra obra, a *Wooden House* construída em 2008 sobre os mesmos princípios. A *Wooden House* foi construída na cidade de Kumamoto no Japão. Sua área é de 15 m² em um terreno de 89 m², *figura 35*. O projeto é um pequeno bangalô construído a partir de vigas de madeira (cedro) com seção quadrada de 35 cm. As peças foram empilhadas criando as paredes, o piso e o teto que por causa da forma irregular em que foram posicionadas, possibilitam o uso da estrutura como mobiliário. A função desta “móbia”, formada pelas saliências e reentrâncias na estrutura, é definida pelos habitantes e a forma como cada um se adapta à estrutura de madeira. A liberdade de o próprio usuário definir como o corpo humano se comporta dentro do espaço é a diretriz deste projeto.

Como o piso é formado por várias vigas de comprimentos diferentes e posicionadas em alturas distintas, as pessoas podem perceber o espaço a partir de vários pontos de observação o que leva a descoberta de novos modelos de atividade, como pode ser visto na *figura 36*. Por causa do encanamento de água, as funções do mobiliário da cozinha e banheiro são fixas, mas todo resto pode ser adaptado às necessidades ou desejos do momento. Podemos perceber uma relação com o evento, já que as funções são determinadas somente enquanto estão sendo usadas, depois voltam a serem vigas de madeira. O comportamento do habitante no espaço não é induzido, ao invés disso ele é provocado a descobrir as várias funcionalidades desse sistema.

³³ Traduzido de: “Especially in the context of the history of architecture, I am quite detached from it. For that reason, I think I am capable of approaching anything freely, and reinterpreting freely. I use the word primitive, not to merely return to the beginning of architectural history, but because I intend to retrace the interaction of mankind and space, and the way humans existed, to its origins. There must be infinite possibilities in considering how mankind and space can interact. We ought to return to that point and uncover new relationships. According to that perspective, manifestations will start to diverge from the flow of history, such that some buildings from the past will begin to appear different. That's my intuition.”

Esta pequena casa, constitui um território que permite momentos de desterritorialização nas ações do cotidiano, obviamente não são infinitas, mas há a possibilidade de adaptação a novas ou inesperadas funções ao longo do tempo. Aqui verificamos também a necessidade do engajamento corporal na experiência de habitar essa paisagem amorfa, híbrido de estrutura e mobiliário.

Este projeto se apresenta como forma bem definida e material, construída por grandes vigas de madeira maciça, todas seguindo uma medida padrão exata. É possível perceber que o projeto é resultado de um planejamento minucioso que segue um padrão fixo. As grandes peças de madeira são estáticas, configurando o pequeno edifício de forma duradoura e resistente.

Figura 36 – Sou Fujimoto, Wooden House, 2008.



Fonte: <http://www.archdaily.com/7638/final-wooden-house-sou-fujimoto>.

Mesmo exibindo tamanho peso e materialidade, a casa de Fujimoto apresenta também aspectos relacionados à efemeridade e se coloca como forma transitória. Quando as funções são definidas pelo usuário somente no momento da realização das atividades,

estas funções podem ser consideradas como temporárias, após servir a determinado fim a estrutura retoma seu caráter indeterminado. Assim a *Wooden House* aproxima-se da noção de intermitência onde, as formas são e deixam de ser, constantemente, mantendo seu significado em suspenso, significado que é formado individualmente sem manter relações fixas com a origem ou com usos pré-determinados.

Figura 37 – Sou Fujimoto, *Wooden House*, 2008. Interior.



Fonte: <http://www.archdaily.com/7638/final-wooden-house-sou-fujimoto>.

Outro projeto do arquiteto Sou Fujimoto que explora a irregularidade do interior e a indefinição entre estrutura e mobiliário é a *NA House*. Construída em Tóquio no Japão, no ano de 2010, conta com uma área de 85 m² em um terreno de 55 m² e foi projetada para um casal, *figura 37*.

O interior da casa é composto por 21 platôs ligados por inúmeras escadas e patamares. O conceito de projeto da moradia se aproxima do conceito de Rizoma de Delleuze e Guattari. Os platôs são individuais, mas podem ser usados em conjunto e permitem a comunicação dos ambientes. As funções podem variar já que por causa das diferentes alturas, um platô pode ser utilizado para outras funções que não a de piso, se

aproximando do conceito de Corpo sem órgãos quando os autores dão os exemplo de andar com a cabeça ou gerar mais olhos no momento em que surja a necessidade de enxergar melhor.

Existe um programa que determina a função dos espaços, mas que é diluído pelo posicionamento irregular e pela ligação das diversas placas de piso que permitem que as atividades aconteçam em diferentes escalas, conjugando um ou mais platôs e distribuindo-se por toda a casa, como pode ser visto nas *figuras 38 e 39*.

Os platôs estão ligados entre si por degraus fixos e móveis e seu tamanho varia de 1,95 m² a 7,50 m². Alguns pisos foram posicionados com uma distância padrão de mobiliário em relação aos outros permitindo as placas outros usos além de piso. O fechamento dos aposentos, quando necessário, é feito por cortinas. O projeto permite vários agenciamentos

Figura 38 - Sou Fujimoto, NA House, 2010.



Fonte: <http://www.archdaily.com/230533/house-na-sou-fujimoto-architects>.

Figura 39 - Sou Fujimoto, NA House, 2010.



Fonte: <http://www.archdaily.com/230533/house-na-sou-fujimoto-architects>.

Figura 40 - Sou Fujimoto, NA House, 2010.

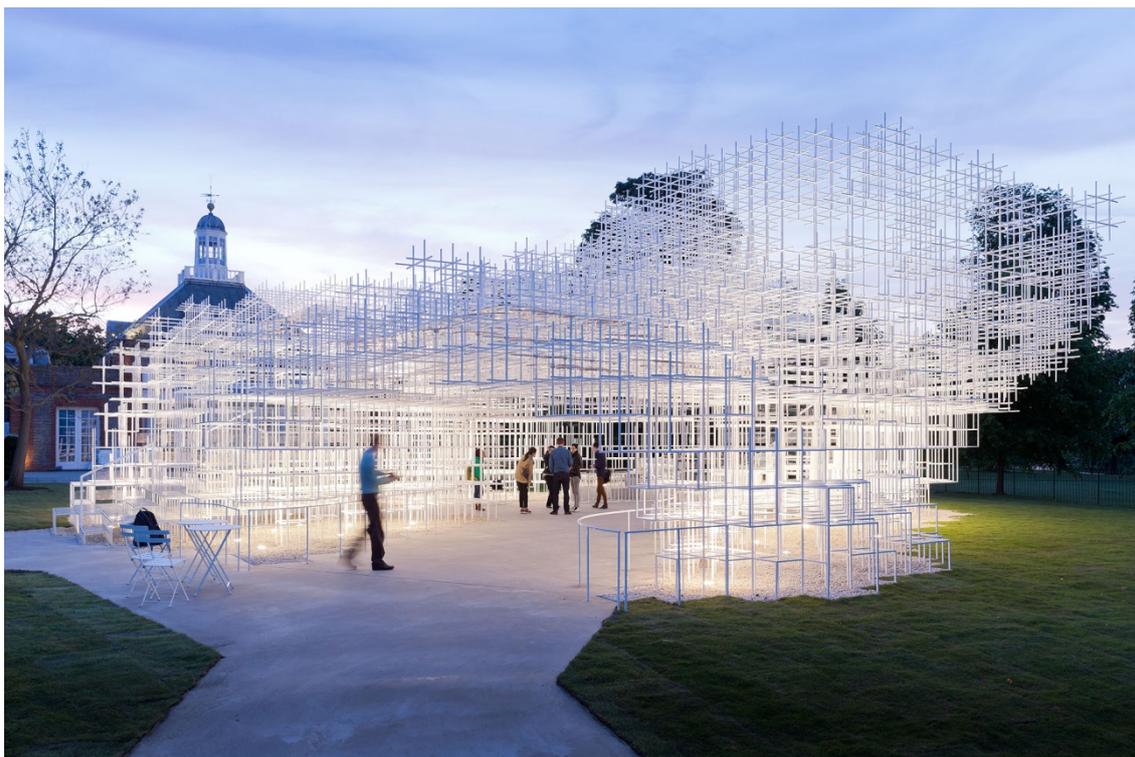


Fonte: <http://www.archdaily.com/230533/house-na-sou-fujimoto-architects>.

Anualmente a Serpentine Gallery em Londres, convida um arquiteto para projetar um pavilhão temporário, que permanece aberto ao público durante o verão no *Hyde Park*, ao lado do edifício da Serpentine Gallery. Sou Fujimoto foi o arquiteto convidado no ano de 2013, e projetou um pavilhão constituído por uma estrutura de aço tridimensional formada por módulos com medida de 35 cm³ cada. A estrutura é interrompida em várias partes para permitir o acesso do público ao que poderia ser chamado de interior.

Para o Pavilhão Serpentine 2013, criei uma arquitetura translúcida, um terreno que encoraja as pessoas a explorarem o local de diversas maneiras novas. No contexto bucólico de Kensington Gardens, a vegetação viva ao redor da área se mistura com a geometria construída do Pavilhão. Um novo tipo de ambiente foi criado, onde o natural e o artificial se unem. (FUJIMOTO, 2013).

Figura 41 - Sou Fujimoto, Serpentine Pavilion, 2013.



Fonte: <http://www.dezeen.com/2013/09/29/i-tried-to-create-something-between-architecture-and-nature-sou-fujimoto-on-serpentine-gallery-pavilion-2013/>

Novamente, o arquiteto trabalha com uma medida padrão para construir uma arquitetura que se assemelha mais a um terreno com seus acidentes geográficos, possibilitando vários usos determinados pelo público. Fujimoto aproxima este projeto da noção de imaterialidade ao utilizar uma estrutura fina e frágil, em sua maior parte, constituída por vidro o que torna sua forma quase indefinida, aproximando-se da forma de *“uma nuvem.”* (FUJIMOTO, 2013). Essa transparência da forma permite a fusão de exterior e interior, e apesar da estrutura geometricamente definida, o resultado geral é uma forma orgânica e adaptável, *figura 40*.

O *Pavilhão Serpentine* de Sou Fujimoto, configura uma forma irregular que simultaneamente protege os visitantes das condições atmosféricas e permite que a construção se integre a paisagem. A área do edifício é de 357 m² e a área interna bruta é de 142 m². O Pavilhão tem duas entradas, com uma série de terraços escalonados para fornecer assentos integrados.

O relevo da grelha é um espaço social multiuso flexível, onde paredes, bancos e cobertura são feitos dos mesmos cubos de aço. Dessa forma, a estrutura orgânica geral do pavilhão cria um terreno adaptável, incentivando visitantes a criarem sua própria experiência do edifício. Quer seja participando de um evento ou simplesmente relaxando no parque, cada pessoa é convidada a encontrar um espaço singular favorito dentro e ao redor do Pavilhão. (FUJIMOTO, 2013).

Este espaço aberto aos visitantes possuía um plano maior que poderia abrigar vários tipos de eventos, enquanto outras superfícies menores fornecem espaços que os visitantes podem habitar e explorar. *“De certos pontos de vista, a nuvem frágil do Pavilhão parece se misturar com a estrutura clássica da Serpentine Gallery, com seus visitantes suspensos no espaço entre arquitetura e natureza.”* (FUJIMOTO, 2013).

Figura 42 - Sou Fujimoto, Serpentine Pavilion, 2013.



Fonte: <http://www.dezeen.com/2013/09/29/i-tried-to-create-something-between-architecture-and-nature-sou-fujimoto-on-serpentine-gallery-pavilion-2013/>

Analisamos a obra do arquiteto Sou Fujimoto para verificar a potência do conceito de efemeridade oriundo das análises anteriores sobre artista inventor e semionauta. Quando nos referimos ao conceito de efemeridade não estamos nos referindo somente ao tempo de duração de uma obra (artística ou arquitetônica), e sim as variações constantes a que ela está sujeita. Como observado anteriormente nos *Parangolés* de Hélio Oiticica, a efemeridade não está associada aos materiais usados ou ao objeto em si, e sim ao momento, a temporalidade do acontecimento. O *Parangolé* só se realiza quando vestido e durante a ação do espectador, depois volta a ser objeto inerte. A obra exige a participação ativa do público e perde o sentido quando apartada deste aspecto relacional (Tiravanija também). Da mesma maneira, o projeto conceitual *Primitive Future House* do arquiteto Sou Fujimoto, necessita da ação do usuário no espaço para se realizar. São as pessoas que determinam a função da estrutura a partir do uso, da necessidade imediata e da sua relação com o espaço. Sem o usuário a obra não se realiza. São obras inacabadas em um estado de espera potencial. Fujimoto, assim como Oiticica, vai além do

formalismo unindo habitante e habitação, realmente desconstruindo a ideia de habitação, tornando o projeto aberto para a interpretação e a adaptação por parte do público.

Os projetos de Sou Fujimoto, vistos como uma arquitetura que não prescreve o uso e o comportamento dos usuários atinge uma consistência sem organização hierarquizada, que pode ser caracterizada como um “corpo sem órgãos” nos termos de Deleuze e Guattari.

Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. (DELEUZE e GUATTARI, 1999, p. 19).

O corpo sem órgãos não corresponde à delimitação de um corpo/forma, mas a uma acumulação de potência, virtualidades. O organismo seria o que aprisiona os diferentes órgãos impondo funções e processos de funcionamento e hierarquias. O organismo é inimigo enquanto regulador, o corpo livre da regulação do organismo deveria ser capaz de produzir, utilizar e extinguir órgãos de acordo com as variações da demanda. Os autores exemplificam este estado de liberdade do corpo em relação ao organismo trocando as funções dos órgãos com possibilidades como andar com a cabeça, ou respirar pelos olhos ou ainda fazer brotar mais olhos ou bocas sobre a pele quando necessário. Esse pensamento condiz com a possibilidade gerada pelas obras de Fujimoto e dos outros artistas e arquitetos analisados nesta pesquisa, pois estão abertas à adaptação para os desejos na medida em que ocorrem.

O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil. (DELEUZE e GUATTARI, 1999 p. 19).

O exemplo dos projetos de Sou Fujimoto que não são organizados seguindo uma hierarquia estável, os ambientes não são delimitados e é através do uso e da necessidade dos usuários que seus limites serão estabelecidos, momentaneamente, para depois adequarem-se a uma nova atividade. Quando seus ambientes não são definidos de acordo com funções pré-estabelecidas, a arquitetura se aproxima do conceito de corpo

sem órgãos, onde um conjunto ou uma multiplicidade pode constituir seus arranjos de acordo com a vontade sem estar limitado por um conjunto de regras específicas.

O corpo sem órgãos é o que resta quando todos os estratos de subjetivação e significância foram retirados. O limite, o ponto zero, o corpo sem órgãos nunca é alcançado, porque superado um estrato existe outro, e assim por diante. Se encararmos o programa como um organismo que regula a arquitetura e sua forma final, podemos perceber que Fujimoto, ao não determinar cada um dos compartimentos da habitação isoladamente, supera um estrato e aproxima a arquitetura do corpo sem órgãos. Abrindo espaço para a liberdade, o nomadismo dentro da própria habitação. *“O corpo sem órgãos é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades”*. (DELEUZE e GUATTARI, 1999, p. 19).

O corpo sem órgãos propõe a desarticulação (parar de ser um organismo) *“como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação.)”* (DELEUZE e GUATTARI, 1999, p. 20).

Deleuze e Guattari (2005) afirmam que é através desta relação minuciosa com os diferentes estratos que compõem um corpo, que é possível a liberação de linhas de fuga, o surgimento de novos fluxos e conexões. Assim podem surgir novos sistemas rizomáticos que sobrepõem os programas ainda significantes e subjetivos vigentes.

Porque o Cso é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe “meu” corpo sem órgãos, mas “eu” sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares). (DELEUZE e GUATTARI, 1999, p. 22).

Os autores discorrem sobre o que chamam de “tecido canceroso” que seria um estrato que foge aos padrões do seu organismo. Suas células defeituosas se multiplicam desordenadamente, perdendo sua forma e tomando conta do corpo. Este seria um dos perigos da modificação incauta dos estratos componentes do organismo. Para sobreviver

o organismo teria que reconduzir este tecido à sua regra inicial ou reestratificá-lo, sedimentá-lo, ordenando-o como mais uma regra de seu funcionamento, absorvê-lo.

O corpo sem órgãos gera novos agenciamentos, organizações, aumento da potência. O CsO procura desfazer-se da organização produtiva em que ele foi inserido (organismo) pra tornar-se produção de realidades diferentes das que lhe deram. O organismo impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil.

Os exemplos escolhidos não são amorfos, mas atuam sobre estruturas existentes gerando ligações, criando camadas sobre um “corpo vazio” no caso do *High Line* ou “corpo canceroso” no caso do Schønherr, ligando-os a elementos heterogêneos da paisagem.

As propostas espaços públicos temporários dos arquitetos do Schønherr e do High Line Park em Nova Iorque inserem espaços abandonados ou, de certa forma, isolados novamente ao tecido vivo da cidade, integrando-os ao rizoma, possibilitando a criação de novas conexões a partir de estruturas pouco prescritivas que se aproximam da noção de corpo sem órgãos. Ricardo Scofidio, um dos arquitetos responsável pelo projeto do *High Line Park* declara sua preocupação em “proteger o espaço da arquitetura” não realizando mudanças bruscas nos estratos de significação existentes e sim buscando experimentar as possibilidades que os variados estratos oferecem. É através da abertura de linhas de fuga, que permitem os processos de desterritorialização, que deve acontecer a busca pelo “corpo sem órgãos”.

4.3 High Line Park

Seu design sugere, assim, uma inteligência atenta tanto para vista quanto para o lugar. Ele sugere também uma intervenção no campo expandido da arquitetura, em que os designers extrapolam a partir das condições heterogêneas inerentes ao terreno (ou, neste caso, um pouco acima dele). Isto está de acordo com uma forte tendência na arte recente em direção a um modelo de trabalho de campo, de projetos produzidos a partir da pesquisa local, e isso aponta, por sua vez, para mais um momento no complexo arte-arquitetura, que é rico em potencial democrático. (FOSTER, 2013, p. 103. Tradução da autora³⁴).

O *High Line Park* na cidade de Manhattan, Nova Iorque, foi um projeto de recuperação de uma linha férrea elevada desativada, que percorria parte do *West Side*. Foi inaugurada em 1934 e teve grande parte demolida em 1960. Parte permaneceu em funcionamento até os anos 1980 e após o fim das atividades, os proprietários dos terrenos cruzados pela linha férrea, iniciaram um movimento para demolição de toda a estrutura. Um grupo de ativistas chamado *Friends of the High Line* organizou um movimento em defesa da estrutura, que ganhou força após a divulgação de uma série de fotografias que mostravam quantas espécies de plantas e animais tinham a ruína como habitat e as vistas privilegiadas da cidade que foram reveladas a partir do plano elevado da antiga linha férrea. Com o crescimento do interesse pelo projeto de reestruturação da linha, a prefeitura de Nova Iorque aprovou a reforma em 2006 e contratou, em acordo com o *Friends of the High Line*, o escritório de arquitetura Diller Scofidio + Renfro que trabalhou em colaboração com o escritório de paisagismo Field Operations e Piet Oudolf “*plant designer*”. O parque suspenso, com aproximadamente 2,5 km de extensão, foi inaugurado em 2014 e a finalização da última etapa da obra está prevista para 2017.

O projeto foi realizado através da associação de poder público, privado e encabeçado por uma associação sem fins lucrativos, *Friends of the High Line*. Administração feita pela comunidade com pequeno aporte do poder público permite que as atividades executadas no espaço estejam alinhadas com a vontade da comunidade. Um exemplo de como uma

³⁴ Traduzido de: “Its design thus suggests an intelligence attentive to sight and site alike. It also suggests an intervention in the expanded field of architecture whereby the designers extrapolate from the mixed conditions on the ground (or, in this case, slightly above it). This is in keeping with a strong tendency in recent art toward a model of fieldwork, of projects produced out of site research, and this points in turn to yet another moment in the art-architecture complex, one that is rich with democratic potential”.

comunidade organizada pode administrar o espaço público. Todo o processo de revitalização da linha ferroviária foi colaborativo, iniciado por moradores da região e desenvolvido a partir de doações para mover os processos legais contra a prefeitura e o processo de demolição da linha. Houve também o envolvimento da comunidade que doava horas de trabalho não pago, galerias de arte promoveram eventos para arrecadar fundos, designers que desenvolveram a identidade visual do projeto, advogados, uma união de diferentes áreas em favor de um objetivo comum.

A associação sem fins lucrativos *Friends of the High Line*, foi fundada por Joshua David e Robert Hammond, residentes da vizinhança do parque, no final dos anos 80, quando proprietários de terrenos atravessados pela linha férrea começaram um movimento pela demolição da estrutura, para valorizar suas propriedades. O movimento pleiteou a preservação do *High Line* junto ao poder público e também sua conversão em espaço público. A associação se viu em uma posição difícil, pois os proprietários dos terrenos que a linha atravessava haviam comprado suas propriedades por preços baixos, já que se tratava de um distrito industrial e havia uma estrutura abandonada que as atravessava, e esperavam que fosse feito um novo zoneamento no qual o uso residencial seria permitido. Os proprietários compunham um grupo forte politicamente que demandava a demolição da estrutura em uma mobilização que já vinha acontecendo há muitos anos. Com a demolição os proprietários esperavam ver o valor de suas propriedades aumentar.

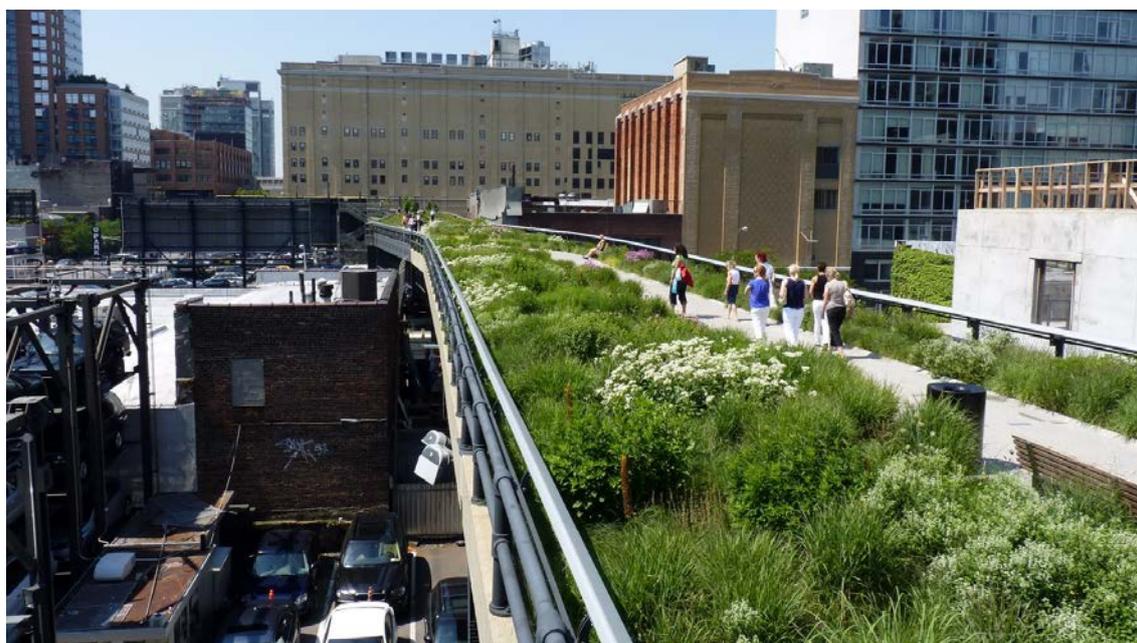
O fotógrafo Joel Sternfeld foi o responsável pela série de fotografias da paisagem que se formou ao longo dos trilhos no ano 2000, *figura 44*, que mais tarde foram transformadas no livro *Walking the High Line*. As imagens funcionaram como catalizador do movimento de defesa do High Line conquistando inúmeros apoiadores do projeto, que foram mobilizados pelo pequeno ecossistema radicado na ruína e a beleza das vistas da cidade a partir do elevado. Em 2006 a extensão da *High Line* foi doada pela CSX Transportation para a cidade de Nova Iorque.

Figura 43 – Equipe do Friends of the High Line na estrutura antes da realização do projeto. High Line Park. Fotografia: Rick Darke.



Fonte: http://alloypittsburgh.blogspot.com.br/2013_05_01_archive.html

Figura 44 – Diller Scofidio + Renfro, High Line Park, 2010.



Fonte: http://alloypittsburgh.blogspot.com.br/2013_05_01_archive.html

Figura 45 - O fotógrafo Joel Sternfeld foi o responsável pela série de fotografias da paisagem que se formou ao longo dos trilhos, 2000.



Fonte: <http://www.thehighline.org/blog/2015/08/19/photo-of-the-week-walking-the-high-line-with-joel-sternfeld>

Com o tempo e o engajamento de vários investidores o grupo, em conjunto a prefeitura de Nova Iorque, levantou fundos e organizou um concurso com arquitetos renomados para o projeto, Zaha Hadid e Blamori Architects, Diller Scofidio + Renfro, Steven Holl Architects e Michael Van Valkenburgh.

Joshua David e Robert Hammond (2015) responsáveis pela associação Friends of the High Line comenta sobre a escolha do escritório Diller Scofidio para a execução do projeto: *“a equipe Field Ops/DS+R ganhou muitos de nós em sua primeira apresentação. Eles descreveram a High Line como uma ruína, um objeto encontrado.”* (DAVID e HAMMOND, 2013, p. 101). Uma analogia interessante com o conceito de Object Trouvé abordada anteriormente e uma referência ao reconhecimento da noção de autoria coletiva que respeita os estratos existentes, criando equilíbrio e conexões entre passado e futuro e

negando a imposição uma assinatura ou estilo arquitetônico que identificasse o projeto como sendo dos arquitetos.

O “*planting design*” foi inspirado pela vegetação nativa “mato” que cresceu durante os 25 anos em que a estrutura permaneceu fechada, *figura 42*. As espécies de plantas perenes, gramíneas, arbustos e árvores de pequeno porte, foram escolhidas por sua rusticidade, sustentabilidade e variações de cor e textura, com foco nas espécies nativas. Um grupo de voluntários foi responsável por coletar sementes das plantas que cresceram no High Line para que pudessem ser replantadas após a reforma, que exigiu uma grande limpeza da área e a remoção de partes da estrutura.

Um princípio que norteou o projeto foi a manutenção da natureza rebelde e a criação de mecanismos que permitissem seu desenvolvimento livre. Para este fim os arquitetos desenvolveram o conceito de “*agritecture*” uma mistura de agricultura com arquitetura, que norteou a forma do *High Line Park* como um passeio que entrelaça áreas verdes com áreas calçadas.

Através de vários caminhos, com rampas em declive e aclive que simulam "montes" e "viadutos", passa-se por uma série de micro-ambientes, desde pântano passando por áreas cobertas de musgo até prados, com locais abundantes ao longo do caminho para sentar, falar, e observar. Tal operação topográfica é uma maneira eficaz utilizada pelos designers para evitar a tentação de meramente produzir imagens idealizadas. (FOSTER, 2013, p. 103. Tradução da autora³⁵).

A associação sem fins lucrativos *Friends of the High Line* é responsável por arrecadar 98% do orçamento anual necessário para manutenção do parque. A organização mantém, opera e programa as atividades do espaço público em parceria com o Departamento de Parques e Recreação da Cidade de Nova Iorque (*New York City Department of Parks & Recreation*). A organização busca engajar a comunidade na manutenção e coordenação do parque e está preocupada em manter (valorizar) a diversidade cultural do entorno. O *Friends of the High Line* continua a tarefa de levantar fundos (privados e públicos) para completar a construção do parque e criar um fundo para operações futuras.

³⁵ Traduzido de: “Via various paths, with ramps down to “pits” and up to “mounds” and “flyovers,” one passes through a range of micro-environments from wetland to mossland to meadows, with abundant sites along the way for sitting, talking, and observing. Such a topológica operation is one effective way for designers to avoid the temptation of mere image-making.”

Os arquitetos buscaram preservar ao máximo a estrutura da antiga linha férrea incorporando novos elementos capazes de criar linhas de fuga para a reintegração do espaço na cidade. *“O que as pessoas não entendem, o que é interessante, é que enquanto estávamos projetando eu sempre dizia: - nosso trabalho é proteger o High Line da arquitetura. Muitas pessoas acreditam que este projeto é uma grande afirmação da arquitetura, o que não é. É realmente um distanciamento da arquitetura”.* (PALETA, 2014. Tradução da autora³⁶). Diz Ricardo Scofidio em entrevista. *“[A estrutura] se tornou uma ruína, auto semeada, e nós construímos tudo a partir disso. Nosso sentimento foi de que o nosso maior trabalho foi não estragar tudo - porque já estava tudo lá”.* (PALETA, 2014. Tradução da autora³⁷). completa Liz Diller.

Cada seção do projeto manteve uma porção da vegetação original, que surgiu com o tempo e cresceu naturalmente ao longo da estrutura enquanto abandonada, foram adicionadas calçadas de concreto, bancos de madeira e mirantes foram demarcados.

O sucesso do parque levou ao surgimento de diversas propostas similares, reivindicando espaços abandonados para o uso público, com o intuito de revitalizar vizinhanças, em inúmeras cidades ao redor do mundo. Quanto a esses projetos Ricardo Scofidio demonstra certo ceticismo: *“Eu vejo muitas propostas onde as pessoas querem criar um High Line, e isso é só muita arquitetura, o que faz do projeto um sucesso é justamente o fato de ele não ser uma declaração de arquitetura. É realmente sobre construir a partir do que já está lá de uma forma muito silenciosa.”* (PALETA, 2014 Tradução da autora³⁸).

Através da fala dos próprios arquitetos é possível reconhecer estratégias de projeto que enfocam os aspectos relacionais e a precariedade.

³⁶ Traduzido de: "The one thing people don't get, which I find interesting, is that when we were doing it I kept saying, 'our job is to defend the High Line from architecture'. "A lot of people think it's this big architectural statement. It wasn't – it was really pulling-back from architecture."

³⁷ Traduzido de: "It became a ruin and it was self-seeded, all of that was what we built the thing out of. So our feeling was that our biggest work was not screwing it up – because it was already there."

³⁸ Traduzido de: "I see a lot of proposals where people want to create High Lines and it's just too much architecture. What makes it so successful is that it's not an architectural statement. It's really about growing out of what was there in a very quiet way."

*“É meio que um paradoxo. Você quer continuar fazendo coisas boas. Mas você tem que ser dinâmico e as cidades mudam continuamente. A cidade para qual construímos o High Line Park é, agora, uma cidade diferente. E em dez anos, a partir de agora, será uma cidade diferente”*³⁹. (WINSTON, 2014). Liz em entrevista à Anna Winston na Dezeen Magazine.

Nas declarações dos arquitetos responsáveis pelo projeto, surgem expressões como *“inspirados pela natureza rebelde”* e a *“beleza melancólica dessa ruína pós-industrial”* para designar um refúgio vital, encontrado pela natureza, em meio ao inóspito ambiente urbano. *“O novo parque interpreta sua herança. Traduz a biodiversidade que criou raízes depois que ele se tornou uma ruína, em uma linha de microclimas urbanos que se estendem ao longo dos trilhos”*. (WINSTON, 2014. Tradução da autora⁴⁰).

Liz Diller em entrevista (LUND, 2014) ressalta um aspecto aleatório do projeto. O projeto não previu as vistas que se descortinariam a partir dos trilhos e do parque é possível avistar partes de edifícios e da cidade que, supostamente não foram planejadas para serem vistas, como janelas de apartamentos e escritórios voltadas para a linha que permitem avistar o interior dos edifícios, garagens, fachadas cegas, proximidade com outdoors planejados para serem vistos de longe e agora estão perto do povo. Coloca o público de frente (próximo) a uma outra perspectiva (não planejada) antes inacessível da cidade, e isso torna o projeto ainda mais interessante. Um interesse por uma arquitetura que acontece a dez metros acima do solo. Mostra um lado precário da cidade, passa a ser precário porque é visto de um ponto de vista não planejado. Coisas incongruentes e descoordenadas, incapazes de ser entendidas.

³⁹ Traduzido de: "It's a kind of paradox. You want to keep doing things that are good. But you have to keep mobile and cities keep changing. The city that we built the High Line for is now a different city. In ten years it will be different still."

⁴⁰ Traduzido de: "The new park interprets its inheritance. It translates the biodiversity that took root after it fell into a ruin in a string of site-specific urban microclimates along the stretch of railway site."

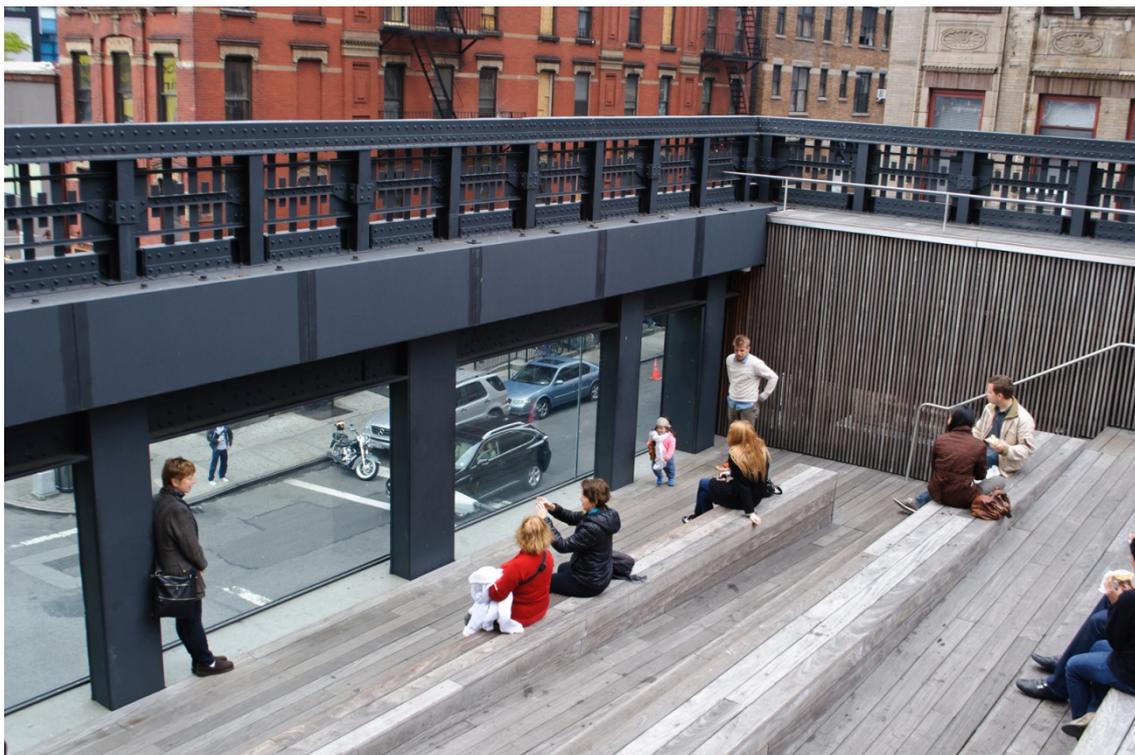


Figura 46 - High Line Park. Fonte: <http://arktetonix.com.br/2011/12/urbano-2-the-high-line-park/>

Os arquitetos declaram que o projeto não busca construir um significado, “*é sobre coisa alguma, é sobre nada.*” (LUND, 2014. Tradução da autora⁴¹), a estrutura não foi significada (além da história que já tinha), não serve pra nada específico, não foi designada nenhuma função. “*Para nós é um grande sucesso assim, porque alterou o comportamento, mesmo que o tempo em que as pessoas permaneçam lá seja dedicado a fazer nada.*” (LUND, 2014. Tradução da autora⁴²). Liz Diller comenta a mudança de comportamento dos *New Yorkers* que estão sempre correndo atarefados, imersos no trânsito e encobertos pelos edifícios. Isso muda quando o público é elevado 10 metros acima do solo, em um lugar com outra velocidade, diferente da do solo, interrompida por “obstáculos naturais” e outra escala em relação a cidade já que o observador foi deslocado. (WINSTON, 2014).

⁴¹ Traduzido de: “*It’s about anything at all, it’s about nothing*”

⁴² Traduzido de: “*For us it’s a profound success that way, because it changed behaviour, you know, even if the length of time that people are there is dedicated to nothing*”.

O *High Line Park* parece manter parte da história da cidade de Nova Iorque, não intacta, mas inserida no espaço/tempo atual. Infelizmente, e não por culpa do projeto arquitetônico, o seu entorno provavelmente não terá a mesma sorte. Toda boa arquitetura melhora, revitaliza, potencializa e valoriza o lugar onde está inserida; a falta de controle e de força do poder público frente aos interesses privados infelizmente é uma constante em todas as cidades (extremamente poderoso em algumas e nem tanto em outras) e assim os processos de gentrificação, especulação imobiliária e descaracterização são iniciados. O *High Line* é usado como objeto de análise nesta pesquisa não por ser um projeto sem falhas, ou que possa ser considerado um exemplo perfeito, mas por seu planejamento se aproximar dos conceitos, aqui, discutidos. O que analisamos não é a experiência ou as relações que o parque abriu para cidade após sua construção, pois não temos ferramentas (ou possibilidade de conhecer pessoalmente o sítio) suficientes para tanto, mas discutir os princípios que nortearam os arquitetos de acordo com suas próprias declarações.

O projeto foi desenvolvido seguindo a premissa de conservar ao máximo as características existentes da área que se encontrava isolada do tecido urbano. O projeto real não envolve a construção de estruturas e sim a formação de conexões que reintegrem o espaço ao seu entorno. Desta forma, é um projeto que dialoga mais com o aspecto imaterial, reconexão e abertura de linhas de fuga, do que com aspectos materiais palpáveis. Apesar da estrutura ser extremamente material, fixa e durável suas funções e organização não o são, o que deixa o aspecto precário a mostra e que permite uma vida mais longa para o projeto, pois não tendo função não fica obsoleto. As adaptações devem ocorrer ao longo do tempo e são inevitáveis, mas o espaço pode permanecer dentro de uma lógica diferente da que rege a cidade ao seu redor, como um intervalo positivo dentro do funcionamento geral.

Figura 47 – Vista do High Line Park.



Fonte: <http://archpaper.com/2009/08/high-line-backs-down/>

4.4 Experiências temporárias do Schønherr

Os arquitetos dinamarqueses do Schønherr desenvolveram uma série de intervenções urbanas em grande escala para a cidade de Aarhus na Dinamarca. Depois do sucesso atingido pela primeira intervenção "*The Forest*" que aconteceu durante o Festival de Aarhus, maior festival cultural da Dinamarca, os arquitetos foram convidados para realizar outras intervenções no espaço da cidade. Os projetos são temporários e incluem ações que transformam áreas da cidade através da abertura de espaços públicos, alterações no relevo local, fechamento de ruas para o trânsito de automóveis entre outras, com o intuito de atrair e reunir os cidadãos nestes novos espaços. Serão apresentados aqui três projetos: "*The Forest*" (2010), "*The City Park*" (2012) e "*The Plaza*" (2014).

Em 2010 o grupo Schønherr criou sua primeira intervenção intitulada *The Forest*, que modificou um espaço da cidade de Aarhus antes vazio, ocupando-o inteiramente com uma floresta artificial formada por uma estrutura irregular que constituiu o piso e foi coberta por grama e dezenas de árvores de grande porte, posicionadas sobre o novo relevo. Esta pequena "floresta" impregnou o espaço com novas fragrâncias, cores e sons, e teve um impressionante alcance que surpreendeu até mesmo os organizadores do festival. (FRANCO, 2016).

The City Park foi o projeto realizado pelos arquitetos para o festival de 2012. Nesta intervenção foi criado um enorme espaço gramado em frente à prefeitura da cidade, ligando-a ao *Musikhuset* (Teatro de Música) cobrindo uma das mais movimentadas ruas da cidade e bloqueando a passagem de carros por duas semanas. O parque abriu uma nova perspectiva, um novo ângulo para os cidadãos, e uma nova maneira de mover-se nesse ponto central de Aarhus. (FRANCO, 2016).

O terceiro projeto *The Plaza* mobilizou duas áreas da cidade criando um espaço de ligação entre as duas. A ligação aconteceu entre a praça que fica em frente a estação ferroviária da cidade de Aarhus e uma área que envolve o terminal de trens. O objetivo era recuperar essa área de estacionamento que funcionou como conexão entre os dois espaços revelando suas proporções excelentes para um espaço público. Novamente

interrompeu-se o tráfego (exceto o de ônibus), através de uma espessa camada de areia e cascalho, apagando os vestígios de calçadas e ruas. (FRANCO, 2016).

São experiências que exigem o engajamento corporal dos participantes, construídas como um plano de enunciação para participação e propostas do público. Podem ser caracterizadas como uma experiência centrada no corpo e na ação comportamental, a participação do sujeito através da vivência no espaço funciona como forma de desnaturalização de hábitos e ampliar imaginário. A ação do sujeito torna-se o somatório das sensações, significações e liberdade política e são propostas de simultaneidade entre vivenciar o espaço e perceber a vida no espaço através das modificações.

Estes projetos desenvolvidos pelo Schønherr têm como base fundamental o encontro sem prescrição de atividades e a manifestação de novas formas de ação ou de comportamento. Os relevos criados no piso, tanto em *The Forest* quanto em *City Park*, funcionam da mesma maneira que a noção de “caverna” de Sou Fujimoto, permitindo que as pessoas encontrem um espaço adequado para realizar suas atividades, ou ainda melhor, criem novas atividades que se adequem ao local. O espaço, antes vazio, ou que não permitia a ocupação por causa do trânsito pesado, perde sua função original através do projeto, ganhando possibilidades de uso determinadas pelos próprios usuários. O ambiente passa de árido a habitável e de vazio passa a pleno de potencial.

Figura 48 - Schønherr, *The Forest*, 2010.



Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

Figura 49 - Schønherr, The Forest, 2010. Vista aérea da área antes da execução do projeto. Figura 50 - Schønherr, The Forest, 2010.



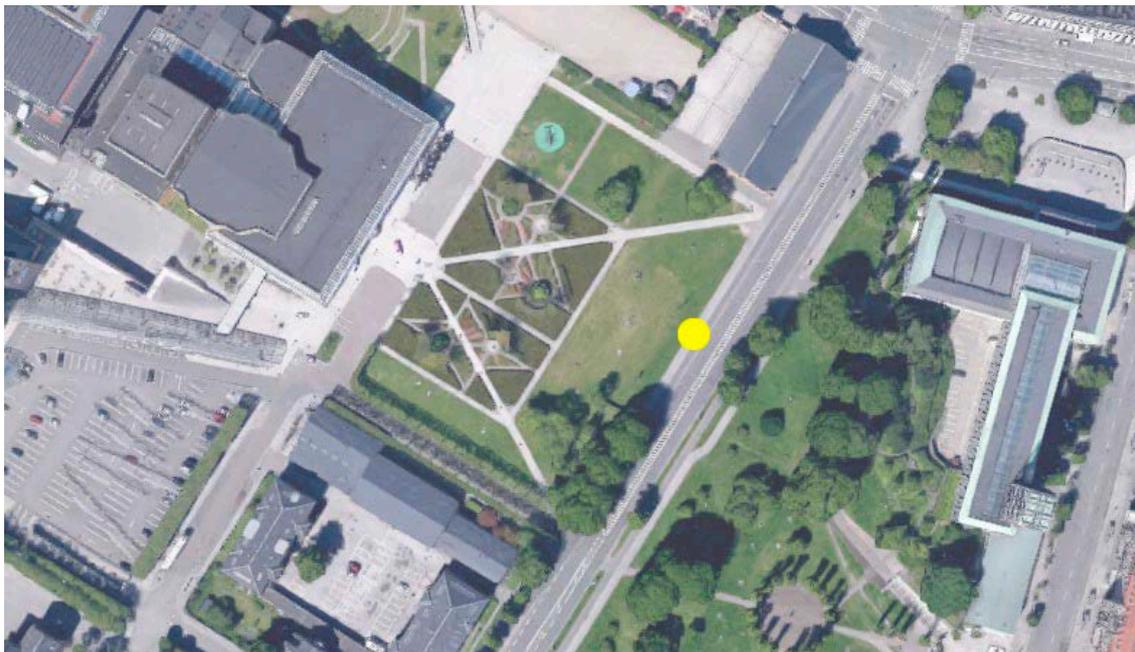
Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

Figura 51 - Schønherr, The Forest, 2010.



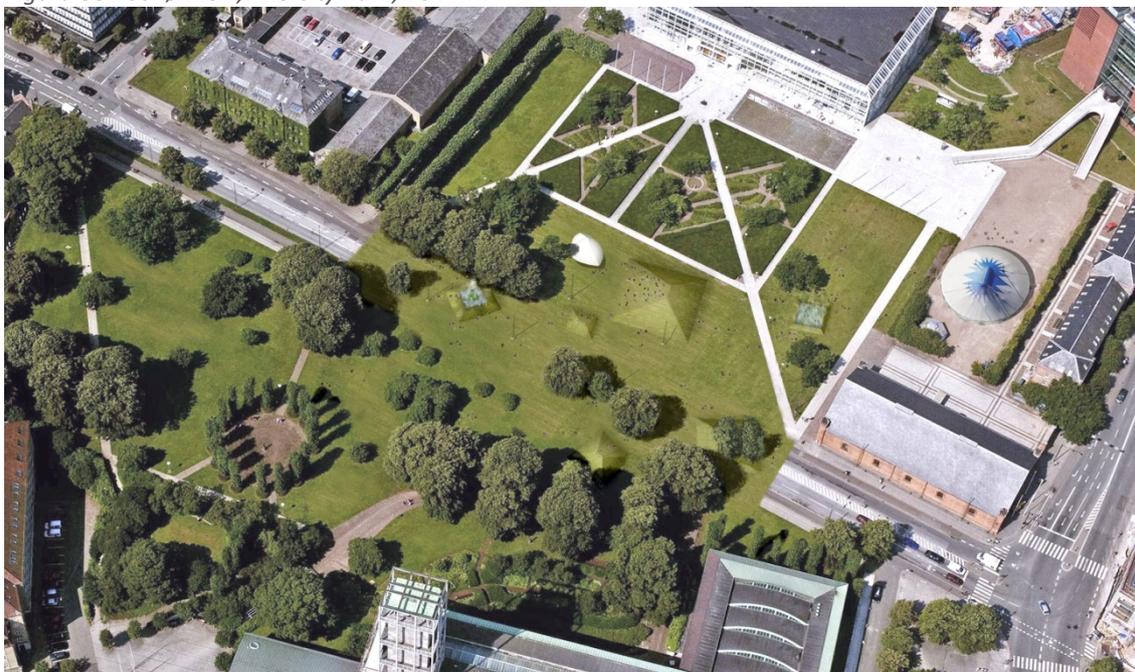
Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/> temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark

Figura 52 - Schønherr, The City Park, 2012.



Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

Figura 53 - Schønherr, The City Park, 2012.



Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

Figura 54 - Schønherr, The City Park, 2012.



Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

Figura 55 - Schønherr, The City Park, 2012.

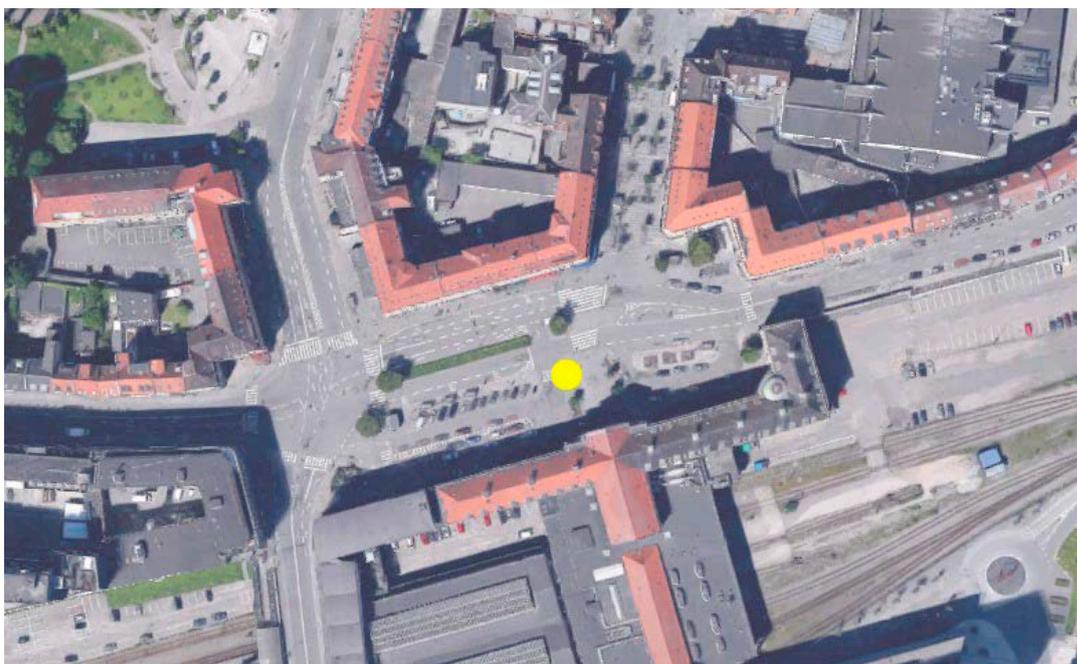


Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

No caso de City Park e The Plaza, eixos funcionais da cidade foram convertidos em ponto de encontro, interferindo no funcionamento do tecido urbano e deslocando temporariamente a importância da circulação de carros para a convivência entre os habitantes. Uma nova maneira de perceber o espaço transformando o comportamento das pessoas e o funcionamento do lugar. A teoria do Corpo sem Órgãos de Deleuze e Guattari (2005) pode ser aplicada a este exemplo, pois quando os arquitetos criam os espaços temporários, camadas de funções e significados atribuídas ao local são suprimidas, eliminando, assim, estratos do organismo. O organismo seria o conjunto das regras que controlam o espaço: *“o organismo é [...] um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil.”* (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 19).

Estes projetos, que começaram como ideias lúdicas para apoiar a atmosfera festiva durante a realização do evento, converteram-se numa maneira inteiramente nova de trabalhar com o desenho urbano; uma metodologia de trabalho em grande escala. Suas diferentes configurações e possibilidades espaciais podem ser comprovadas em campo e, em seguida, replicadas ou aplicadas de forma permanente. O que ocorre quando o mundo cotidiano funde-se com estas novas composições propostas pelos arquitetos, os elementos dos quais são constituídas ganham novas camadas de significado transitório. A quantidade de informação que a rua traz consigo é enorme. Inscrever um evento no tecido urbano pode possibilitar a construção de um Rizoma, transformando a hierarquia do lugar e criando campos relacionais. Assim as possibilidades de apropriação do espaço são as mais variadas, tornando-o indefinido e fluído. Fluidez e indefinição são aspectos em voga na discussão atual sobre a sociedade e a arquitetura contemporâneas, mas fluidez e indefinição são aspectos que vão além da aparência e da organização.

Figura 56 - Schønherr, The Plaza, 2014.



Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

Figura 57 - Schønherr, The Plaza, 2014.



Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

Figura 58 - Schønherr, The Plaza, 2014.



Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

Figura 59 - Schønherr, The Plaza, 2014.



Fonte: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>

CONCLUSÃO

O argumento que norteou este trabalho: quando a estética aborda as relações sociais na prática cultural, surge um potencial para a democratização do uso e da produção do espaço; direcionou os estudos no sentido de investigar, de que modo os aspectos relacionais afetam o trabalho do artista no capítulo 1, quais são as implicações para o público no capítulo 2 e como se apresentam estas obras, que são construídas sobre as relações, no capítulo 3. Por meio dessa investigação foram apontadas diretrizes para uma produção do espaço que seja crítica a partir da emancipação do espectador.

Na introdução tratamos a importância do termo emulador para pesquisa, investigar uma linha de produção artística que tem as relações sociais como base e objetivo, ao invés da produção centrada na forma material e na sua percepção autônoma. A arte que se distancia da produção de objetos e formas físicas pode ser identificada como antiarte, conceito que foi abordado na introdução e no primeiro capítulo, por meio da análise dos movimentos de vanguarda no modernismo e dos escritos do artista Hélio Oiticica, no período pós-moderno. No período pós-moderno foram identificados dois momentos, o primeiro se apresenta como um movimento de resgate de alguns temas tradicionais da pintura e da escultura que são apresentados sob nova roupagem, o segundo momento continua seguindo a linha da antiarte apresentada pelas vanguardas e pela arte conceitual incluindo o funcionamento da sociedade contemporânea em sua própria execução. As experiências artísticas e arquitetônicas analisadas nesta pesquisa fazem parte desse segundo momento.

Os arquitetos do movimento moderno no início do século XX transformaram a forma de pensar a arquitetura e o urbanismo através da inclusão das noções de produção em série e da eficiência máxima, que só poderiam ser atingidas através da padronização e da simplificação rigorosa, pensamento predominante na sociedade industrial. A ideologia da máquina resultou em uma linguagem formal simples, baseada na racionalidade técnica que divide as atividades humanas de acordo com as funções de um “homem padrão” setorizando os espaços, tanto da moradia quanto do ambiente de trabalho. Dessa forma,

a sociabilidade e a participação política dos indivíduos é minimizada e a sociedade passa a depender de representantes que organizam as atividades políticas e de instrumentos que mediam as atividades sociais do cotidiano. A arquitetura, como mecanismo de atuação do capitalismo sobre a sociedade, reproduz a normatização dos espaços construídos em função do “homem padrão” utilizando os conceitos de modulação, flexibilidade e multifuncionalidade. A arquitetura, norteadada pelos preceitos capitalistas, distancia os usuários da produção e da experimentação dos espaços, perpetuando as relações sociais opressoras e a estrutura hierárquica que organiza e divide a sociedade em parcelas isoladas e até mesmo marginalizadas. Existe uma tendência geral, que persiste até os dias de hoje, que alinha a produção arquitetônica ao mercado, buscando o aproveitamento máximo e deixando de lado os aspectos vivenciais das moradias e dos edifícios e espaços públicos, sem questionar ou desobedecer aos interesses do capital. Comparar as definições, conceitos e ações da Internacional Situacionista com a postura e as táticas desenvolvidas pelos artistas da estética relacional, oferece uma base teórica para a análise crítica da arquitetura e do urbanismo através da noção de precariedade.

Os temas comuns aos artistas e arquitetos apresentados aqui, estão presentes na noção de precariedade desenvolvida ao longo do primeiro capítulo, tais como a coexistência de diferentes esferas da vida, a valorização do cotidiano e a crítica à posição racionalista e homogeneizante de eficiência. Essa crítica à eficiência é dirigida tanto aos planejadores quanto aos usuários dos espaços.

No capítulo 1 - A estética relacional e a nova condição do artista contemporâneo, foram identificados quais seriam os principais aspectos que caracterizam esta produção artística. Foram utilizados trabalhos de vários autores, juntamente com Nicolas Bourriaud, no intuito de aprofundar a noção de *Estética Relacional*, encontrando aspectos interessantes para a arquitetura contemporânea. A produção coletiva de subjetividade incluindo os agenciamentos maquínicos, proposta por Guattari, foi usada aqui para demonstrar o potencial de alforriar as subjetividades que a arte relacional oferece através dos processos de desterritorialização que possibilita. A apreensão da obra de arte relacional como um agenciamento, nos termos de Guattari, levou ao questionamento do papel exercido pelo artista nesta nova configuração do trabalho artístico, exigindo uma

reavaliação das noções de autoria e propriedade realizada através do trabalho de Roland Barthes e Michel Foucault. Os escritos dos autores abordam a noção de autoria e, logo, de propriedade coletiva e foi concluído que a noção de autoria associada ao coletivo apresenta o viés político da emancipação do público e dificulta a mercantilização da obra artística.

Esta visão da autoria serviu como base para a definição do que pode ser chamado de artista relacional. Foi utilizado o conceito de *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud, combinado com a concepção de *Nova Objetividade* de Hélio Oiticica, que apresentam vários pontos de convergência. Embora a obra de Oiticica esteja mais voltada para os temas corpo/comportamento (que aproxima sua produção dos conceitos da Internacional Situacionista), o artista desenvolve muitos dos aspectos relacionais identificados por Bourriaud em algumas de suas análises.

Nas duas abordagens é possível identificar três aspectos fundamentais relativos ao espaço, ao tempo e às relações obra/espectador. O Espaço deixa de ser o espaço funcional e da representação e passa a ser o espaço topológico das relações. O tempo deixa de ser estático e passa a ser duração, efemeridade. O espectador torna-se co-criador.

Hélio Oiticica coloca em comunicação realidades apartadas quando agencia elementos ambientais da favela em um espaço institucional ou cria eventos baseados na participação de um público constituído por diferentes parcelas da população que interagem entre si. Processo de tradução que se dá entre elementos físicos, entre signos e entre relações sociais. Como são obras ancoradas na produção coletiva e na ação dos participantes, se caracterizam com efêmeras.

Várias das obras de Oiticica permeiam o campo da arquitetura, conformando espaços e possibilitando novas formas de convívio. Oiticica não considerava seus trabalhos obras de arte, e sim propostas abertas, pois ele não procurava estetizar o espaço, e sim estruturar uma base neutra para as mais diversas experiências. Neste contexto podemos aproximar o pensamento de Hélio Oiticica e o arquiteto Sou Fujimoto, que busca uma arquitetura

livre de significação prévia e que permita ao usuário utilizá-la de acordo com sua própria experiência.

O trabalho de Hélio Oiticica segue uma linha de desenvolvimento ao longo do tempo que, se aproxima, cada vez mais dos aspectos relacionais. Com os *Parangolés* (1964) cria propostas de ação e vivência explorando o corpo e a participação e a partir dos *Ninhos* (1968), concebe “*receptáculos de vivência e comportamento*”, o artista explora a intersubjetividade através da produção coletiva do sentido da obra. O objeto não é alvo da participação, mas se constitui como “*campo comportamental*”, um espaço destinado à criação coletiva. A noção de manifestação ambiental visa à participação coletiva e a apropriação livre do espaço possibilitando a convivência e a experimentação. Pensar essas manifestações em relação à arquitetura, poderia dar origem a estruturação de um campo aberto à construção pela experiência vivencial ao contrário do planejamento de uma forma específica voltada para uma função determinada.

Nicolas Bourriaud, ao criar o termo arte relacional, nomeia as experiências artísticas baseadas nas relações sociais que passam, a integrar uma espécie de “estilo”. Usamos o termo estilo no sentido de pertencimento a um grupo específico de atividades artísticas que foi chancelado pelo mercado da arte como forma de expressão, que passa, então a possuir regras, valor, a integrar acervos etc. Essa categorização é inevitável, pois a arte faz parte do mercado capitalista, visa à venda, o lucro e a duração (em acervo ou coleção). Mas ainda assim, essas práticas que incorporam a pirataria e a interação realmente podem servir de exemplo ou de estímulo para processos semelhantes, conduzidos pela multidão, sem fins lucrativos e sem mediação ou representação. Uma qualidade dessas experiências é desaparecer antes da sua transformação em mercadoria e modelo, ou então, possibilitar tal conduta durante um espaço de tempo. Por isso os exemplos tratados aqui são analisados a partir do pensamento ou das táticas que nortearam sua criação, porque a partir do momento que eles são apresentados nas mídias especializadas e redes sociais, já foram convertidos em informação (dados) e, logo, em mercadoria, transformados em estilos a serem copiados. Graças ao novo discurso do distanciamento do autor e da reutilização das formas e da abertura da privatização dos direitos de posse física e intelectual, estes projetos podem ser reciclados ao invés de utilizados como

modelo, e sua intenção de abertura pode ser explorada em novos projetos que realizam outras conexões, situadas temporariamente fora do raio de ação do Estado/corporação.

Bourriaud colabora para essa mercantilização, mas ao mesmo tempo define as particularidades envolvidas na produção das novas formas relacionais de maneira crítica, evitando criar regras. Então, saber que estas práticas serão absorvidas pelo mercado não anula seu impacto positivo, a investigação aborda a produção incessante de novas práticas pela multidão e de práticas voltadas para a multidão. O conceito de efêmero no caso das obras relacionais não está ligado somente à duração, e sim à capacidade de transformação e adaptação, à capacidade de gerar práticas relacionais.

Ao caracterizar o artista relacional como quem inclui em suas obras as formas de produção contemporâneas, fez-se necessário identificar a organização da sociedade atual. Para tanto foram abordados os conceitos de multidão e trabalho imaterial no capítulo 2. As novas formas de produção fundamentadas na cooperação e no compartilhamento da informação permeiam as obras de arte relacionais e criam espaços onde novas formas de relacionamento podem ser desenvolvidas.

O capítulo 2 - Colaboração e compartilhamento ao invés de participação, contribui para ratificar o pressuposto teórico dos aspectos relacionais perpassarem a sociedade contemporânea e se infiltrarem na produção artística e cultural através da análise do conceito de multidão e trabalho imaterial.

Félix Guattari (1992), em seu texto *Espaço e corporeidade*⁴³, questiona a atuação do arquiteto e sua relação de dependência com o mercado, incorporadores, engenheiros, a funcionalidade e até mesmo com o gosto da época que muitas vezes ocultam o potencial de enunciação da obra. Por potencial de enunciação podemos entender: a capacidade da obra de influenciar na construção da subjetividade. A essência do trabalho do arquiteto reside, então, nos arranjos e conexões que ele cria e, assim, a estética fica envolta em responsabilidade ético-política.

A experiência de subjetivação do espaço construído é diferente para cada pessoa. Segundo Guattari não são somente os espaços que têm a capacidade de subjetivação, as

⁴³ Félix Guattari (1996), *Caosmose* p. 153-165.

peças (usuários) também teriam essa capacidade de subjetivação sobre o espaço, sendo assim, é imprescindível analisar o papel do arquiteto neste processo de subjetivação. Assim, foi concluído que a influência do espaço construído sobre as pessoas ultrapassa suas estruturas visíveis e funcionais, já que provoca sensações e produz sentidos. A arquitetura pode afirmar imposições culturais, políticas, econômicas e sociais vigentes, ou pode funcionar gerando possibilidades de re-singularização da subjetividade individual e coletiva.

Essa articulação de conceitos advindos de diversos campos do conhecimento torna possível indicar processos de concepção que trabalhem a imprevisibilidade em contraste com os processos produtivos que envolvem o controle durante todas as etapas de elaboração do projeto arquitetônico, anulando as possibilidades criativas e experimentais.

A noção de multidão vem amparar a percepção da sociedade atual diante dessa organização baseada na colaboração produtiva e no compartilhamento da informação se estende por todas as esferas produtivas da sociedade por isso foi abordado o conceito de trabalho imaterial. O que é colocado não é a substituição total da sociedade industrial baseada no trabalho imaterial pela sociedade informacional baseada no trabalho imaterial e sim que o sistema de produção baseado na troca de informações difundiu-se por todas as outras modalidades de trabalho. Assim, os que antes eram excluídos do trabalho assalariado e dos benefícios que ele oferece, nesse novo modelo informacional, são incluídos de modo subordinado à sociedade informacional.

A vantagem apresentada pela organização da sociedade de acordo com o conceito de multidão é a manutenção da singularidade mesmo que coexistente à multiplicidade, ou seja, os indivíduos conservam características e preferências pessoais mesmo fazendo parte de um determinado grupo, ou de vários. A abertura da forma estética para o compartilhamento e para a adaptação coloca em xeque o conceito de forma consolidada, produzida para a apreciação ou uso de acordo com um programa pré-determinado frente à competência da forma precária.

O capítulo 3 - Obras relacionais, apresenta projetos que lidam com as questões expostas nos dois primeiros capítulos, indo na contramão dos processos de produção do espaço fundamentados em uma racionalidade produtivista, que são o comum na sociedade atual. O conceito de Corpo sem Órgãos de Deleuze e Guattari foi apresentado no intuito de realizar uma crítica à definição de programa na arquitetura. A necessidade de um programa que direcione a criação do projeto é real, mas é possível trabalhá-lo incorporando a precariedade ao projeto. Seja através da não determinação de funções (como em todos os exemplos apresentados) ou através de formas que ganhem sentido ou função através da ação do usuário, se constituindo como efêmeras em certo sentido. Formas voltadas para o encontro onde o interesse resida na criação das linhas de fuga e na possibilidade de criação de processos de desterritorialização e reterritorialização. Mesmo que efêmeras em sua constituição, estas obras realizam pequenas mudanças nas ações do cotidiano, constituindo experiências e transformações duradouras.

No campo da estética a arte deixa de ter a representação da vida como tema, aproximando-se desta de outra maneira. Ao se afirmar como agenciamento subjetivo que opera com componentes da realidade cotidiana, a arte aproxima-se da vida por vias políticas. A participação, agora transformada em colaboração, constitui-se como aspecto imprescindível desses agenciamentos subjetivos, onde surgem outras possibilidades de existência. A colaboração e o compartilhamento definem um campo aberto e expandido de proposições que trabalha com a intersubjetividade e tem caracterizado a produção artística recente.

Desde o momento em que a participação passa a ser abordada pela arte, ela faz parte de propostas que visavam unir arte e vida. Esses modos, vinculados a um regime estético da arte permeado pelos aspectos relacionais, e não mais a um regime representativo, promovem novas maneiras de vivenciar o espaço e o tempo, provocando rupturas entre as relações de força consolidadas e inserindo novas dinâmicas da realidade através delas.

O que deve interessar à arquitetura já não é exclusivamente a forma das coisas e sim a forma entre as coisas, uma arquitetura que seja ao mesmo tempo um resultado e uma reação às forças que agem sobre ela. Uma arquitetura baseada nas relações será capaz de criar uma estrutura aberta que deixa espaço para mudanças de baixo para cima, ao invés

de imposições feitas de cima pra baixo. A representação ligada à funcionalidade vem perdendo força na arquitetura, as tipologias comumente associadas às instituições perdem sua capacidade de ordenar e representar o espaço que elas ocupam.

Porque seria importante pensar a estética relacional em relação à arquitetura? Importa, pois é uma forma de pensar criticamente através da Modernidade e em suas consequências políticas, econômicas e sociais, a fim de demonstrar que as obras e os métodos de produção que desenvolvemos poderiam ter implicações culturais diferentes das proferidas pela ordem funcionalista vigente.

Está se tornando claro (principalmente para os artistas) que o espaço é mais complexo e dinâmico do que os modelos formais anteriormente vigentes. Agora que as redes sociais, o networking, a conectividade e outras experiências dinâmicas têm exercido seu efeito de transformação sobre o nosso tempo, se faz necessário começar a analisar, julgar e criar projetos com base nas relações inter-humanas que representam esse dinamismo heterogêneo. Embora a sociedade contemporânea esteja sendo dirigida (pelos aparelhos) para um cotidiano cada vez mais alienante, a cidade ainda apresenta a possibilidade de formação de grupos, de “interstícios sociais” que permitem uma liberação, mesmo que momentânea, dos cidadãos. São precisamente estas situações imprevisíveis de coexistência, que devem ser de interesse para os arquitetos, designers e artistas.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy (organização). **Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1992.

BARTHES, Roland. **A morte do autor em O rumor da língua**. Pag. 57-64. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa-renúncia do tradutor**. Tradução de Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BEY, Hakim. **Zona Autônoma Temporária**. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 7ª edição, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Altermodern**. 2009.

Disponível em: http://dnwilliams.com/altprod/readings/bourriaud_altermodernism.pdf. Visitado em: 27/08/2016.

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

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

BOURRIAUD, Nicolas. **Precarious constructions, answer to Jacques Rancière on art and politics**. Open, nº17, 2009c.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAGA, Paula. **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BURGUER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: Atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DAVID, Joshua e HAMMOND, Robert. **High Line: A história do parque suspenso de Nova York**. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2013.

DEBORD, Guy e WOLMAN, Gil. **Uma guia prático para o desvio**. 1956. Disponível em: <http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>. Visitado em: 20/06/2016.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia, Vol 1**. São Paulo: 34, 2000.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia, Vol 2**. São Paulo: 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia, Vol 3**. São Paulo: 34, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia, Vol 5**. São Paulo: 34, 1997b.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**. São Paulo: 34, 2ª ed. 2011.

DERRIDA, Jacques. **Differance [1968] in: Margins of Philosophy**. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCKOCK, Gregory. (Org.). A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª ed. 2009.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark - Hélio Oitica: Cartas 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda do final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, Hal. **The art architecture complex**. Londres: Verso, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor [1977]** in **Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura; música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir, nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRANCO, José Thomaz. **How Schønherr is Transforming Aarhus with Experimental Urban Interventions**. ArchDaily, 2016.

Disponível em: <http://www.archdaily.com/781124/temporarily-changing-the-city-experimental-urban-spaces-in-aarhus-denmark>. Visitado em: 21/04/2016.

FUJIMOTO, Sou. **Serpentine Pavilion / Sou Fujimoto**. ArchDaily, 2013.

Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-118923/serpentine-pavilion-slash-sou-fujimoto>. Visitado em 22/08/2015.

GRIFFIN, Tim. **Tino Sehgal: an interview**. Art Forum, 2005.

Disponível em: <https://artforum.com/inprint/issue=200505&id=8832>. Visitado em: 21/10/2016

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.

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

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAINLEY, Bruce. **Where are we going? And what are we doing? Rirkrit Tiravanija's art of living**. Art Forum, 1996.

Disponível em: <https://artforum.com/inprint/issue=199602&id=33294>. Visitado em 08/04/2016

HARDT, Michael e NEGRI, Antônio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARDT, Michael e NEGRI, Antônio. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2ª edição, 2006.

HERTZBERGER, Herman. **Lessons for students in architecture**. Roterdã: 010 Publishers, 1991.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 3ª ed. 2003b.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antônio. **Trabalho imaterial**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LAZZARATO, Maurizio. **“Semiotic Pluralism” and the New Government of Signs, Homage to Félix Guattari**. EIPCP, 2006.

Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/em>. Visitado em: 22/05/2016.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: 34, 1999.

LUND, Christian. **Supreme Nothingness**. Louisiana Chanel, 2014.

Disponível em: <http://channel.louisiana.dk/video/liz-diller-supreme-nothingness>. Visitado em: 22/05/2016.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando e LEVENE Richard, **Sou Fujimoto 2003/2010: teoria e intuição, marco y experiencia**. El Croquis 151. Madrid: El Croquis Editorial, 2010.

OBRIST, Hans Ulrich. **Arte agora! Em 5 entrevistas**. São Paulo: Alameda, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. **Hans Ulrich Obrist interviews Tino Seghal**. Bremen, 2003.

Disponível em: http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf. Visitado em: 21/10/2016.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. **Experiência Londrina: Subterrânea**. Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural, 1970.

Disponível em: http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0290.70%20p01%20-%20199.JPG. Visitado em: 22/07/2016.

OITICICA, Hélio. **Apocalipopótese**. Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural, 1969. Disponível em: http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0381.69%20p01%20-%20363.JPG. Visitado em: 12/12/2015.

OITICICA, Hélio. **Apocalipopótese no Atêrro**. Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural, 1968. Disponível em: http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0146.68%20p01%20-%20131.GIF. Visitado em: 12/12/2015.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PALETA, Anthony. **The High Line's Last Section Plays Up Its Rugged Past**. Metropolis, 2014.

Disponível em: <http://www.metropolismag.com/Point-of-View/October-2014/The-High-Lines-Last-Section-Plays-Up-Its-Rugged-Past/>. Visitado em: 28/05/2015.

PEDROSA, Mário. **Arte: Ensaio**. Organização: Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RIBEIRO, Marília Andrés. **A arte não pertence a ninguém.** Belo Horizonte: Revista UFMG, V 20, N. 1, Jan./Jun. 2013. Pags. 337 – 351.

RICHTER, Hans Georg. **Dadá: arte e antiarte.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oitica: Qual é o parangolé.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANOUILLET, Michel e PETERSON, Elmer. **The essential writings of Marcel Duchamp.** Londres: Thames and Hudson, 1975.

SHUFF, David. **Rirkrit Tiravanija | Untitled (Free/Still).** MoMA, 2012.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0xRx2s3FpSg>. Visitado em: 04/11/2015.

STIVALE, Charles J. **Gilles Deleuze: Key concepts.** Quebec: McGill-Queen's University Press, 2005.

SZANIECKI, Bárbara. **Outros monstros possíveis: disforme contemporâneo e design encarnado.** São Paulo: Annablume, 2014.

TURNER, Brad. **The tolerant city by Schønherr Landskab and adept architects.** Dezeen Magazine, 2009.
Disponível em: <http://www.dezeen.com/2009/05/31/the-tolerant-city-by-sch%C3%B8nherr-landskab-and-adept-architects/>. Visitado em: 23/08/2015.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas.** São Paulo: Annablume, 2013.