CLÁUDIO PEREIRA BUENO

CAMPOS

DE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Multimídias, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Gilberto dos Santos Prado.

São Paulo – 2015

INVISIBILIDADE

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor

Bueno, Cláudio Pereira
Campos de Invisibilidade / Cláudio Pereira Bueno. -- São
Paulo: C. P. Bueno, 2015.
176 p.: il.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: Gilberto dos Santos Prado
Bibliografia

1. arte contemporânea 2. invisível 3. corpo 4. arquitetura
5. tecnologia I. Prado, Gilberto dos Santos II. Título

CDD 21. ed. - 700

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste
trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico,
para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CLÁUDIO PEREIRA BUENO

CAMPOS

DE

Presidente da Banca:

Prof. Dr. Gilberto dos Santos Prado

_____ Instituição: USP

Banca Examinadora:

Prof(a) Dr(a) _____

Assinatura _____ Instituição: _____

Prof(a) Dr(a) _____

Assinatura _____ Instituição: _____

Prof(a) Dr(a) _____

Assinatura _____ Instituição: _____

Prof(a) Dr(a) _____

Assinatura _____ Instituição: _____

São Paulo, _____ de _____ de 2015.

INVISIBILIDADE

&

+

Fig. 1 – *Untitled* (1991), Lawrence Weiner

A todos os invisíveis desta tese.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Ao João Marcelo Simões pelas leituras, pelo design da tese e pelo total apoio. Ao Gilberto Prado pela forte parceria de quase oito anos de pesquisa, entre mestrado e doutorado. À Christine Mello que impulsiona esta pesquisa desde 2005. Aos professores Ana Maria Tavares, Cristina Freire, Dária Gorete Jaremtchuk, Mário Ramiro, Martin Grossmann, Massimo di Felice, Mônica Tavares e Silvia Laurentiz. Aos amigos artistas, curadores e agentes culturais que de alguma maneira contribuíram para o pensamento colocado aqui: Ananda Carvalho, Bruno Mendonça, Carol Tonnetti, Carolina Godefroid, Denise Agassi, Eduardo Salvino, Josy Panão, Ligia Nobre, Lucas Bambozzi, Marcus Bastos, Marcio Harum, Paula Garcia, Priscila Arantes, Rejane Cantoni, Tainá Azeredo, Thereza Farkas e Vitor Cesar. A todos os artistas, filósofos e pensadores que me serviram de base de estudo. À minha família, sempre acolhedora.

BUENO, Cláudio. **Campos de Invisibilidade**. 2015.
Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes,
Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Campos de invisibilidade é uma pesquisa teórico-prática que discorre sobre noções do invisível na arte contemporânea a partir, principalmente, de produções artísticas realizadas entre a segunda metade do século XX e os dias atuais. São tomadas como ponto de partida, as práticas conceituais desenvolvidas nos anos 1960 e 1970, no âmbito nacional e internacional, bem como suas influências anteriores. Tais práticas conduzem às reflexões sobre a desmaterialização do objeto artístico, a problematização da arte como apreensão estritamente visual e a inclusão do participante nas obras. Outros artistas e também arquitetos são analisados com o intuito de verificar o invisível nas relações *entre* corpo, arquitetura e tecnologia. Esses assuntos são discutidos em conjunto com uma série de projetos artísticos realizados pelo autor da tese, funcionando como chaves de abertura para os estudos. Já pela perspectiva teórica, são realizados diálogos com o filósofo M. Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* (2012) e com a artista e filósofa Anne Cauquelin em *Frequentar os incorporais* (2008). Para tanto, esta tese é dividida em quatro capítulos: *O invisível como campo*, *Sempre algo entre nós*, *Arquiteturas invisíveis* e “*Uma luz ilumina tudo/Mas deve haver mais*”. Por esse viés, o invisível é explorado como campo relacional, poético, crítico, sensível, político e social. Diante das referências estudadas, esses campos emergem como algo que modula as relações *entre* as pessoas e os espaços.

RESUMO

palavras-chave:

arte contemporânea,
invisível, corpo,
arquitetura, tecnologia

BUENO, Cláudio. **Invisibility Fields**. 2015.
Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes,
Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ABSTRACT

Invisibility Fields is a theoretical and practical study addressing notions of the invisible in contemporary art mainly based on artistic productions made between the second half of the 20th century and the present day. The conceptual practices developed in the 1960s and 1970s, at the national and international levels, as well as their earlier influences, are taken as a starting point. These practices lead to reflections on the dematerialization of the art object, the discussion of art as strictly visual apprehension, and the inclusion of the participant in the works. Other artists and architects are also analyzed with the aim of verifying the invisible in the relationships between body, architecture and technology. These issues are discussed in conjunction with a series of artistic projects carried out by the author of the thesis, serving as opening keys for the studies. As for the theoretical perspective, dialogues are held with philosopher Merleau-Ponty in *The Visible and the Invisible* (2012) and artist and philosopher Anne Cauquelin in *Attending the Incorporeal* (2008). This thesis is thus divided into four chapters: *The Invisible as a Field*, *Always Something between Us*, *Invisible Architectures* and *"A Light Illuminates Everything/ But There Must Be More"*. From this angle, the invisible is explored as a relational, poetic, critical, sensitive, political and social field. Given the references studied, these fields emerge as something that modulates the relationship *between* people and spaces.

keywords:

contemporary art,
invisible, body,
architecture, technology

SUMÁRIO

12

RESUMO

20

APRESENTAÇÃO

26

INTRODUÇÃO

158

CONSIDERAÇÕES FINAIS

166

REFERÊNCIAS

32

1. O INVISÍVEL COMO CAMPO

1.1 Práticas do invisível como práticas conceituais (36)

1.1.1 O invisível como campo relacional, político e social, nos conceitualismos do sul (47)

1.1.2 “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!” Uma vanguarda conceitual brasileira (52)

1.2 Vocabulário diagramático dos campos de invisibilidade (59)

70

2. SEMPRE ALGO ENTRE NÓS

2.1 “Eu sou um outro” (75)

2.2 Vestir o invisível (78)

2.3 Sentir o invisível (81)

2.4 “Eu sou um contra mil” (84)

90

3. ARQUITETURAS INVISÍVEIS

3.1 Espaços sustentados # (92)

3.2 Arquiteturas da mobilidade (95)

3.2.1 A experiência espacial dos deslocamentos (97)

3.2.2 Arquiteturas transitórias: diálogos com Archigram, Superstudio e Yona Friedman (105)

3.3 *Monumentos invisíveis* (115)

3.4 Uma arquitetura estilhaçada (121)

134

4. “UMA LUZ ILUMINA TUDO/MAS DEVE HAVER MAIS”

4.1 *Desluz* (137)

4.2 Políticas do invisível em redes digitais (142)

4.3 Novos circuitos ideológicos (148)

ENSAIOS

Fig. 2 – **Astronauta no espaço** - imagem extraída do livro *Nasa Facts Weightlessness*, 1967 S-5/8-67. Em um fascículo publicado pela Nasa é posta em discussão a ausência de gravidade e sua atuação no corpo, antes do homem chegar à Lua.

Fig. 3 – ***Man Walking Down the Side of a Building*** (1970), Trisha Brown: vídeo (cor, som), 2 min. 47 seg. *Fonte: frame do vídeo da artista.* Nessa performance registrada em vídeo, Trisha Brown solicita ao performer que desça um prédio de 7 andares, preso a um arnês de escalada, com os braços juntos do corpo. Sem se demonstrar visível ao público, um assistente soltava lentamente a corda que segurava o performer. Brown fala desse processo como a atividade natural de caminhar submetida ao stress de um ambiente não-natural, onde a gravidade é desafiada.

Fig. 4 – **Grande queda** (1995), Mário Ramiro: lasergrama, 140 x 120cm.
Fonte: imagem cedida pelo artista. O trabalho utiliza como técnica uma fonte de raio laser para registrar as emissões invisíveis de calor de um corpo vivo sobre o suporte de papel colorido.

APRESENTAÇÃO

PERCURSOS COMO CAMPOS INVISÍVEIS

$$\Delta S = s_2 - s_1$$

Ao tratarmos de tempos e espaços vividos, o deslocamento entre um ponto e outro não é algo possível de ser calculado com uma fórmula física. Nessas passagens emergem campos dinâmicos, que não apenas conectam um lugar a outro, mas são constituídos por um conjunto de forças invisíveis. O trajeto é tensionado por essas forças que parecem atuar em sentido contrário aos deslocamentos –, mas o corpo que as enfrenta, resiste, mira uma possível chegada, que demora, e com frequência, não vem.

Ao produzirmos deslocamentos, nos desterritorializamos, buscamos novamente por aquilo que nos faz sentir pertencente ao novo lugar. Nesse exercício de se sentir parte, há um campo de forças que simultaneamente te abrigam e te expulsam. Refiro-me a todo tipo de travessia, entre fronteiras, entre bairros ou entre campos de conhecimento.

Trato aqui, por meio de alguns pontos-chave, do atravessamento produzido por esta pesquisa e, conseqüentemente, por mim. Busco assumir um lugar de fala impuro, tomado por um campo de relações e contextos que marcam irreversivelmente a formação intelectual e a produção artística que são apresentadas nesta tese.

Em 2002, na faculdade de Comunicação Social¹ no bairro da Mooca, fui incitado pela professora e pesquisadora Maria Thereza Santoro a visitar duas exposições e produzir relatórios sobre elas. Tratava-se de Arte/Cidade - Zona Leste² (visitamos o antigo prédio do Sesc Belenzinho que ficava bem próximo da faculdade) e Emoção Art.ficial³ no Itaú Cultural.

Na primeira, fui completamente seduzido pela distorção visual produzida pela caixa d'água da artista Regina Silveira (*Cor,*

1. **Sobre a faculdade:** Universidade São Judas Tadeu, curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda, disciplina de Semiótica.

2. **Arte/Cidade:** exposição com curadoria de Nelson Brissac Peixoto. Site da exposição <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/index.htm>> Acesso em: 12 Nov. 2014.

3. **Site da exposição Emoção Art.ficial:** <<http://www.emocaoartficial.org.br/pt/artistas-e-obras/emocao-1-0/>> Acesso em: 12 Nov. 2014.

Fig. 5 – *Figura de linguagem* (2002), Waltércio Caldas: instalação. Fonte: website do artista <<http://www.walterciocaldas.com.br/>>.

Figs. 6 e 7 – *Cor, cordis* (2002), Regina Silveira: instalação. Fonte: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/silveira_int.htm>.

cordis, 2002); pela passarela labiríntica de Ana Maria Tavares que cruzava os andares do edifício; pelo grande letreiro *eu sou dores* (1999), de Carmela Gross, atravessando a janela do prédio; pelo *anti-auditório* de Waltércio Caldas intitulado *Figura de linguagem* (2002); e pela espetacularidade dos trens suspensos por José Resende, paralelos à Avenida Radial Leste.

Mais adiante, tomei conhecimento dos demais artistas apresentados na exposição, que também contribuíram para minha formação, como Antoni Muntadas, Giselle Beiguelman, Lucas Bambozzi, Nelson Felix, Rem Koolhaas, Vito Acconci e outros.

A segunda exposição visitada, *Emoção Art.ficial*, apresentava

relações com as tecnologias, desde a perspectiva das interações comunicativas, como *33 perguntas por minuto*, um sistema de comunicação baseado em pequenas telas trazido pelo artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer; até um espaço vertiginoso de descer uma escada projetada numa sala escura (clara referência a Marcel Duchamp), apresentada por Regina Silveira. Visitei novamente essa mostra na edição de 2004, quando aspectos mais explicitamente políticos dos meios tecnológicos, ligados à vigilância e ao controle, estavam presentes. Nesse ano, pude experimentar também a obra *OP_ERA* das artistas Rejane Cantoni e Daniela Kutschat, que contribuíram inicialmente para minha reflexão em torno das interações entre corpo, espaço e informação. Posteriormente, em anos seguintes, realizei duas participações em edições dessa mostra: em 2008 (com o grupo Interfaces Críticas, num trabalho dirigido por Lucas Bambozzi), e em 2010 (com o grupo Poéticas Digitais, coordenado por Gilberto Prado).

Dadas essas referências iniciais, ligadas ainda a uma visão de espectador-estudante-público, o processo de pesquisa em artes foi definitivamente iniciado em 2005, num curso de especialização⁴, que deu origem à monografia intitulada *Concepções de espaço: dos espaços rígidos às realidades mistas*. Naquela pesquisa, ainda seminal, procurei encontrar pontos de inflexão nas noções de espaço na história da arte, passando pela arte medieval, pelo renascimento, pela arte moderna e pelas práticas contemporâneas do início do século XXI, que viriam articular o espaço informacional, digital e comunicacional. Tratava-se de reconhecer, uma realidade física e virtual sem separação, mistas. Foi essa especialização que me conduziu ao mestrado, desenvolvido entre os anos de 2008 e 2010, no qual apresentei a dissertação intitulada *Que lugar é este?*⁵.

A pesquisa de mestrado lidava, não mais com a noção genérica de espaço, mas com sua possível densidade e especificidade, que o caracterizaria como um lugar. Percorri, portanto, a noção de lugar na arte: desde as práticas *site-specific* americanas dos anos 1960 e 1970; até a compreensão de um lugar conectado a outros lugares, utilizando tecnologias de transmissão em pontos fixos e em deslocamento.

Nessa pesquisa, atravessados por fluxos informacionais, os lugares foram tensionados por conflitos que reuniam abertura

4. O curso de especialização ao qual me refiro chamava-se *Criação de Imagem e Som em Meios Eletrônicos* que ocorreu na instituição SENAC-Lapa Scipião, entre 2005 e 2006. Na ocasião, era coordenado por Christine Mello. A monografia desenvolvida foi orientada pela Prof. Dra. Priscila Arantes. Nesse curso também conheci importantes artistas e pesquisadores que colaboraram para a minha formação, como Arlindo Machado, Cecília Almeida Salles, Lucas Bambozzi, Nancy Betts, entre outros.

5. *Que lugar é este?*: pesquisa desenvolvida com orientação do Prof. Dr. Gilberto dos Santos Prado, no programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, entre os anos de 2008 e 2010.

e fechamento, especificidade e multiplicidade, fisicalidade e virtualidade. Ao perguntarmos “que lugar é *este*?”, ficava sugerido um lugar desmaterializado e difuso, de difícil circunscrição, que poderia não estar somente aqui, nem lá, mas no lugar entre um e outro, no vácuo da conexão entre ambos. A pergunta feita no título da dissertação intensificava essa noção de um espaço variável, uma dúvida suscitada quando queremos detectar um lugar desconhecido, principalmente em situações de trânsito.

A pesquisa de mestrado ainda contou com uma parte experimental, composta por projetos de arte desenvolvidos por mim naquele período. Muitos deles poderiam compor também esta tese, pois integram uma mesma linha de pensamento. Entretanto, buscando articular novos objetos de estudo, apresento uma seleção de trabalhos mais recentes, tendo em vista que meu processo de escrita é sempre informado pela prática artística e vice-versa.

As pesquisas de especialização e mestrado foram acompanhadas pela intensa presença em grupos de estudos e de prática artística, como o Arte & Meios Tecnológicos (AMT)⁶, coordenado pela Profa. Christine Mello (na maior parte do tempo vinculado ao mestrado da FASM - Faculdade Santa Marcelina e CNPq); o grupo Poéticas Digitais⁷, coordenado pelo Prof. e artista Gilberto Prado na própria ECA-USP; e ainda, um grupo de experimentações cartográficas chamado Lat-23⁸.

Foi no grupo AMT, entre os anos de 2007 e 2012, que pude realizar coletivamente a leitura de teóricos e obras de artistas fundamentais para este trabalho, como M. Merleau-Ponty (*A fenomenologia da percepção*, 1999); Humberto Eco (*A obra aberta*, 1962); estudamos o Neoconcretismo; o Popcreto; e as obras de artistas que intitulamos históricos, como Abraham Palatnik, Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Julio Plaza, Lygia Clark, Mario Peixoto, Mira Schendel, Rafael França, Regina Silveira, Waldemar Cordeiro e outros. Estudamos também um núcleo de artistas com produção destacada a partir dos anos 80, junto de alguns críticos, curadores e pesquisadores que nos apresentaram suas pesquisas. Evitando se estender demasiadamente no histórico do grupo, acredito que os dados apresentados deixam evidente a importância dessa vivência na composição de minha formação e desta tese.

Já os grupos Poéticas Digitais e Lat-23, estiveram mais orientados à prática artística e às exposições. Permitiram assim, a

6. **Blog do Grupo Arte & Meios Tecnológicos:** <<https://artemeiostecnologicos.wordpress.com>> Acesso em: 6 Dez. 2014.

7. **Site do Grupo Poéticas Digitais:** <<http://poeticasdigitais.net>> Acesso em: 12 Dez. 2014.

8. **Grupo Lat-23:** participaram desse grupo os artistas Cláudio Bueno, Denise Agassi, Marcus Bastos e Nacho Durán.

descoberta de procedimentos poéticos e críticos que se somaram e misturaram-se definitivamente à minha prática artística.

As disciplinas cursadas na USP, lecionadas pelos professores Ana Maria Tavares, Cristina Freire, Dária Gorete Jaremtchuk, Mário Ramiro e Martin Grossmann, ao tratarem de práticas artísticas conceituais e também do invisível, conduziram-me, juntamente com as pesquisas listadas até aqui, ao recorte desta tese.

E assim, o desejo condutor desta pesquisa é aquele que, além da curiosidade natural de um artista-pesquisador, busca também exorcizar os fantasmas (invisíveis) que assombram a construção de uma poética. Procuro desvendar o lugar de diálogo entre as proposições realizadas por mim, e os pontos de contato que efetuo com a arte contemporânea, a história da arte, a arquitetura, as práticas que abordam o corpo, as relações e as tecnologias (temas que são caros neste desenvolvimento).

Se estamos sempre no caminho, sem nunca chegarmos precisamente a lugar algum, parece-me importante revelar esse campo, que normalmente permanece invisível, mas marca e integra o trajeto de uma pesquisa.

INTRODUÇÃO

Refletir sobre os chamados *campos de invisibilidade* tem como premissa compreendê-los como campos de relação e de atividade. Este pensamento é construído no sentido de não verificar as coisas em si mesmas, de maneira autônoma e estanque, mas no espaço de relações que elas ocupam. São campos que atuam como agenciadores invisíveis entre corpos, espaços, coisas e não-coisas.

O foco principal de estudo desta pesquisa é o campo da arte, por meio de algumas obras propostas por mim e em diálogo com diversos outros artistas e trabalhos. Os trabalhos que desenvolvi durante o período do doutorado (2011-2015) e também um pouco antes de iniciar esta tese, são chaves fundamentais para as reflexões colocadas aqui. As seguintes proposições são apresentadas no decorrer do texto: *SGPP - Sistema gerador de performances profissionais* (2014); *Estudo para duelo* (2013, em coautoria com a artista Paula Garcia); *Le chant des sirènes* (2011, da série *Monumentos invisíveis*); *Redes vestíveis* (2010); *Campo minado* (2009-2011) e *Desluz* (2009-2010, realizado junto ao Grupo Poéticas Digitais coordenado por Gilberto Prado).

Diante dessa área de conhecimento impura e transdisciplinar como a arte, os campos invisíveis são observados e atravessados, principalmente, nas relações entre quatro aspectos: arte conceitual, corpo, arquitetura e tecnologia, divididos entre os capítulos desta tese. Sabemos que nas dinâmicas cotidianas, e até mesmo em algumas áreas deste trabalho, esses assuntos sobrepõem-se. Entretanto, opta-se pela divisão, por uma questão metodológica.

São apropriados, ainda, de modo mais pontual, alguns conceitos da filosofia. Nessa linha destaca-se a presença de dois filósofos importantes para a minha descoberta desse campo de estudos: M. Merleau-Ponty, *O visível e o invisível* (2012), e Anne Cauquelin, *Frequentar os incorporais* (2008). Merleau-Ponty, apresenta conceitos

como o *entremundo e o ser*, o *quiasma*, a *intercorporeidade* e a noção de um corpo que percebe com os sentidos e as reflexões juntos. Cauquelin recupera a teoria dos incorporais estóicos – baseada no tempo, no lugar, no vazio e no exprimível – apresentando este conceito frente ao campo da arte contemporânea.

Diante dessas referências, no primeiro capítulo, esta tese começa a definir *o invisível como campo*, como sistema de relações que se conectam e dinamizam-se diante de determinada situação. Esse campo é capaz de ativar e modular as relações entre as pessoas e entre elas e os espaços que frequentam. Assim, os campos de invisibilidade aproximam-se da lógica de um *dispositif*⁹ (dispositivo), como elaborado pelo filósofo M. Foucault: “um conjunto completamente heterogêneo composto por discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, filosóficos, morais e proposições filantrópicas” (FOUCAULT, 1977, p. 194). A esse dispositivo regulador, de ordem conceitual, discursiva, psicológica, burocrática e mental, é mesclado um corpo sensível, físico, capaz de refletir-e-sentir simultaneamente a presença de campos invisíveis nos espaços e nas relações.

O invisível coloca-se como presença ativa, como campo percebido e em atrito com o mundo vivido. Mas, diante da sabida dificuldade em discutir o que não vemos, a tese apresenta uma série de dez diagramas intitulada *vocabulário diagramático dos campos de invisibilidade*. Esses diagramas procuram mapear algumas das inúmeras configurações que os campos invisíveis podem assumir. Como um vocabulário aprendido, esses diagramas podem ser utilizados como instrumentos de leitura dos capítulos.

Se no campo artístico prevalece a visualidade, haja vista os nomes dos programas acadêmicos, comumente intitulados *Artes visuais*, interessa-nos propor leituras sobre o trabalho de arte pelo seu avesso, ou seja, o não visto, o relacional, o contextual e o imaterial. Incluem-se assim não apenas os olhos, mas a possibilidade de um corpo total, composto por todos os sentidos; que considera ainda, as preocupações poéticas, políticas e sociais, como nas obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Se os campos invisíveis contêm diferentes graus de indeterminação, tornam-se um lugar desejado para a atuação artística. Permitem sua manipulação a fim de ancorar a nossa presença nos espaços, ou ainda, colocam-nos diante de vazios abismais, como vemos na obra de Waltercio Caldas.

9. **Definição de *dispositif*, extraída do inglês:** “a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions.” (FOUCAULT, 1977, p. 194)

Apesar da arte estar sempre ligada, em alguma medida, a aspectos invisíveis, seja no sentido mitológico, divino, espiritual, simbólico, entre outros, esta tese toma como ponto de partida as problematizações realizadas a partir da segunda metade do século XX, no Brasil e internacionalmente, por artistas reconhecidos como conceituais. Artistas que enfrentaram, em diferentes contextos, especialmente nos anos 1960 e 1970, profundas transformações políticas, tecnológicas, econômicas e consequentemente dos modos de perceber o mundo ao seu redor, redefinindo assim, a própria atuação artística e a natureza da arte.

A escolha desse período ocorre também pela contundente problematização do objeto artístico tradicional, dominado até então, pelo formalismo da pintura e da escultura moderna. No âmbito internacional, ao levantarem problemas conceituais, os artistas conduziram a noção de obra de arte ao plano das ideias e das temporalidades (dos circuitos, dos fluxos e dos processos). Assim, o objeto artístico foi desmaterializado, deslocado das questões exclusivamente formais, acabadas e visuais. Foi levado ao seu extremo oposto, de nem mesmo precisar existir fisicamente. Já no contexto brasileiro, a vontade construtiva manifestada na voz de Hélio Oiticica, rejeitou a apreensão exclusivamente mental das obras e dispôs de elementos físicos capazes de ativar o corpo do outro-participante-espectador, pontencializando-o enquanto sujeito.

É permeado por essa abertura a um campo relacional, do artista como propositor, que dilui sua autoria em meio às possíveis participações, que o segundo capítulo apresenta a dimensão de *sempre algo entre nós*. Revela o desejo interminável de captar a ligação invisível entre os corpos, utilizando diferentes artificios, como textos, tecnologias, jogos, instalações magnéticas, tecidos, os próprios corpos, etc. O invisível é colocado aqui como mediador e agenciador do encontro: entre duas ou mais pessoas; num espaço coletivo ou em rede; ou ainda, como na performance de Flavio de Carvalho, no encontro de um contra mil.

Consciente das forças invisíveis que os espaços exercem sobre os corpos, o terceiro capítulo discute, sob o título de “arquiteturas invisíveis”, alguns modos imateriais, dinâmicos, infraestruturais e invisíveis, de se projetar e pensar as experiências espaciais do corpo. Essas experiências são construídas diante de uma arqui-

tetura mista, composta por fragmentos físicos e virtuais, visíveis e invisíveis, materiais e imateriais, sensíveis e racionais –, seja nos deslocamentos pelas cidades ou nos espaços expositivos. Sob essas instâncias, os trabalhos abordados apropriam-se de sons, de histórias, de memórias, do mobiliário urbano e das infraestruturas tecnológicas impregnadas aos espaços para constituir assim uma arquitetura denominada estilhaçada – como experimentado no trabalho dos artistas Janet Cardiff e George Bures Miller, que “explodem” por meio de uma narrativa sonora ficcional, o Pavilhão da Bienal de Arte de São Paulo no Parque do Ibirapuera.

Já no último capítulo, é desconfiando da luz, que atualmente ilumina um sem-número de interfaces em dispositivos eletrônicos e digitais nas cidades contemporâneas, que investiga-se aquilo que está numa região não iluminada, por trás da aparência visível das telas. Ao exibirem imagens e conteúdos, as interfaces encobrem e naturalizam o processamento das suas estruturas, de seus programas, das ideologias contidas nas informações e nos modos de funcionamento das redes atuais. São regiões escuras onde fluxos de informação e bancos de dados, por meio de algoritmos, hibridizam-se à estrutura dos espaços, dos objetos e das relações, configurando ambientes ditos inteligentes. Embora, desejemos habitar esses locais e utilizar essas interfaces, somos submetidos às suas zonas opacas que controlam, aceleram e definem modos de agir, de usar e de estar no contemporâneo. Para refletir sobre essas questões, intitulamos esse capítulo com a frase do poeta Arseny Tarkovski “uma luz ilumina tudo/mas deve haver mais”.

A partir desse percurso, pretende-se abrir uma nova perspectiva de leitura das obras, dos espaços e das relações no contemporâneo. Busca-se por leituras que não estejam submetidas à predominância visual, mas também pelos aqui reconhecidos campos de invisibilidade. Acredita-se que tais campos, atualizados hoje pelas redes digitais, tem provocado mudanças significativas nos regimes de trocas, de movimentação e das relações, modelando também, consequentemente, a subjetividade e a nossa capacidade de perceber os espaços habitados. Espera-se contribuir assim, com algumas das discussões presentes na arte contemporânea, como são as noções de arquitetura, espaço, imaterialidade, participação, rede, tecnologia, visibilidade, entre outras.

<http://buenozdiaz.net/tese>

1

O INVISÍVEL

COMO

CAMPO

Ao pensarmos sobre a palavra “campo”, rapidamente nossa cabeça a converte numa imagem, inventa uma paisagem, muitas vezes relacionada ao limite do que os nossos olhos conseguiriam enxergar. Como se fosse uma grande área diante de nós, aberta à nossa visão, mais ou menos definida por alguns limites e contornos do que poderia se formar em nosso campo visual.

Essa imaginação imediata nos sugere que campo seja uma região, uma zona, uma área, que, a todo momento, tenta ser delimitada pelo nosso olhar ou por nosso pensamento. Afinal, identificar limites, permite-nos localizar o corpo no espaço, e ainda, tranquilizar o espírito, que não suporta estar diante de um campo sem margens, de contornos provisórios, como os que são estudados aqui.

A tentativa de definir qualquer forma precisamente nos escapa ao tratarmos do invisível como um campo. A perspectiva de campo que nos interessa é dinâmica, móvel: pode surgir do encontro entre duas ou mais pessoas, coisas e/ou espaços, – estejam eles próximos ou muito distantes, parados ou em deslocamento. A manifestação desses campos se dá a partir da posição de corpos, coisas e/ou não-coisas diante de determinados espaços e tempos, em arranjos provisórios, numa duração específica. São campos que se manifestam e atualizam-se diante de determinada situação ou acontecimento. Nesse sentido, não há campo dado, mas atualizado a partir de latências possíveis contidas na virtualização dessas situações.

Esses elementos – corpos, coisas, não-coisas e espaços – funcionam como balizadores móveis das margens e regiões de atuação desses campos. Mas não se deve pensar que essas balizas possam dar ao campo algum tipo de forma ou contorno bem delimitado.

A compreensão do invisível estudada nesta tese não tem forma.

Apesar de possuírem extremidades variáveis e acontecerem de modo informal (no sentido daquilo que não tem forma definida ou reconhecível), os campos invisíveis não são entendidos como um nada, totalmente negativo, uma coisa inata, um vazio qualquer e desprovido de sentidos. É, portanto, simultaneamente positivo e negativo (MERLEAU-PONTY, 2012), entendido como uma presença, como um campo percebido, que modula e ativa os espaços e as relações em seus atritos com o mundo. Ao referenciarmos esses campos, automaticamente nos damos conta de sua impossibilidade de ser nada. No momento exato em que se dirige a eles, tornam-se algo e, assim, recebem atribuições de qualidades e propriedades que lhe oferecem alguma definição.

A demanda do esforço de abstração para falar daquilo que não é visto – mas é reconhecido e frequentado diariamente por nosso corpo – não deve ser confundida como uma ideia platônica, que desvaloriza as coisas vistas e tangíveis de nossa realidade, em função da pura imaginação e reflexão. Sugerimos tratar esses campos como presenças ativas, de contato e articulação com os espaços cotidianos, agindo junto com as superfícies visíveis e aparentes. Essas superfícies, em sua total positividade e flexibilidade, muitas vezes balizam e fazem emergir esses campos, permitindo-nos experienciá-los num corpo psicofísico, simultaneamente lógico e sensível (MERLEAU-PONTY, 2012).

Por exemplo, se falarmos a palavra “ar”, mas não atribuímos a ela um ou mais locais específicos de ação, como o nosso corpo ou a sala em que estamos, a palavra não seria nada mais que um conceito genérico que imaginamos sobre o ar. Um elemento solto no espaço, apesar de ser alguma coisa, assume posição negativa em relação ao que o circunda. É supostamente autônomo e não cria atrito e relação com nenhuma outra coisa. Mas na medida em que falamos do ar nesta sala, criamos uma implicação que tensiona essa região. Mesmo sem vê-lo, passo a notar a presença dele em meu corpo, a identificar as correntes que ele percorre na sala, a saber que ele é o mesmo para mim e para você. Entendemos assim, que um campo invisível é sempre relacional e relativo, seja aos espaços, aos corpos e/ou às coisas.

Um campo de invisibilidade assume nova configuração e sentido a cada novo movimento no espaço, antes mesmo de expressar-

se formalmente pela linguagem ou pela visualidade. Modula as ações e percepções de nosso corpo diante daquilo que não vemos. Trata-se de algo que está entre todas as coisas, como um invólucro inerente aos corpos, de maneira ubíqua, que nos envolve no dentro e no fora do corpo. Constituem-se por diversos elementos, bem como: as tecnologias de transmissão e de presença, os psiquismos, as energias vitais, o divino, a alma, os desejos, os afetos, as relações, os conflitos, as políticas, os poderes, as memórias, as leis, as linguagens, as temporalidades, as histórias, etc.

O surgimento de um campo a partir desses elementos implica em negociações, relações e movimentações. Campo é uma zona de atividade, viva e mutável, que pode se constituir pelas mais variadas áreas do conhecimento humano e da cultura, como a física, a psicologia, a arte, a medicina, a geografia e tantos outros. É, portanto, sob esses múltiplos vetores, que essa palavra/conceito deve ser compreendida, sem contanto deixarmos de reconhecer o nosso lugar de fala, que é o da arte. Se à noção de campo, estão contidos todos os elementos que tratamos até aqui, é dessa maneira que entendemos também a noção de invisível. **O invisível como campo.**

Entendida assim, essa proposição pode ser observada como algo que ocupa um espaço imaterial entre as superfícies aparentes e tangíveis do mundo físico, tornando-se capaz de modular, estruturar, organizar, orientar, controlar e mediar os espaços, os corpos e as relações. E nesses movimentos, esses campos realizam sucessivas passagens entre virtualização e atualização.

O invisível passa a ser reconhecido nesta tese como um “objeto” de estudo e simultaneamente um dispositivo ativador dos sentidos em nosso corpo, seja na arte ou no espaço social. Não é um privilégio da arte oferecer aos seus públicos situações de invisibilidade, já que frequentamos estas condições diariamente em nosso cotidiano, mesmo que de maneira naturalizada e despercebida. Aos artistas caberiam portanto, por meio de seus procedimentos, fazer-nos perceber, sentir e tomar consciência de tais campos invisíveis.

Seguimos discorrendo sobre os campos de invisibilidade como um procedimento artístico que prevê a manipulação do invisível, mesmo quando articulados com outras materialidades. São práticas que não possuem como perspectiva principal a confecção de objetos e formas bem delimitadas, mas exploram espaços, tempos,

fluxos, acontecimentos, agenciamentos, conexões e relações. São artistas que pressupõem que “existem outros mundos que estão neste¹⁰”, os quais somos convidados a reconhecê-los, sem vê-los.

1.1 Práticas do invisível como práticas conceituais

As práticas artísticas que lidam com a dimensão invisível apresentam forte conexão com as práticas conceituais. Portanto, buscamos discorrer historicamente sobre a arte conceitual, pontuando importantes mudanças em torno da desmaterialização do objeto artístico e a condução do trabalho de arte ao plano da experiência sensorial, contextual, intermídia e não estritamente retiniana. É importante observar que não há pretensão de abranger toda a produção conceitual na arte, que se demonstraria uma busca sempre incompleta.

Essa trajetória é iniciada aqui a partir do artista Marcel Duchamp (1887-1968). Em 1913, o artista apresentou a célebre *Roda de bicicleta*, como o primeiro de uma série de *ready-mades* (objetos industriais selecionados no cotidiano e transferidos para o contexto artístico). Esse gesto de transferência passou a problematizar a arte tradicional em seu aspecto feito à mão e estritamente retiniano (na medida em que o objeto visível já não continha mais toda a obra em si). A noção de autoria diluía-se, passando a ser compartilhada com o produtor industrial do objeto.

O “tornar-se obra” passou a ser uma escolha do artista em declarar um objeto qualquer como tal –, solicitando da audiência, o reconhecimento e a completude do trabalho. Duchamp, em uma fala proferida em 1957, em uma conferência no American Federation of Artists em Nova York, falou sobre esse aspecto:

O ato criativo não é performado pelo artista sozinho; o espectador coloca o trabalho em contato com o mundo externo, decifrando e interpretando suas qualidades internas e então adicionando suas contribuições ao ato criativo (DUCHAMP, 1957 apud RUGOFF, 2012)¹¹

Duchamp deslocou a produção artística para o plano das ideias, das palavras e dos circuitos de inserção dos trabalhos. Esse tipo de dependência do exercício mental e sensível do espectador-participador, vinha sendo apresentado em muitas de suas obras,

10. **Sobre outros mundos que estão neste** é homônimo ao título do trabalho do arquiteto e escritor Tony Chakar, exibido na 31ª Bienal de artes de São Paulo (2014). O nome é inspirado na frase do poeta Paul Éluard que diz “Há um outro mundo, e ele está neste mundo”.

11. **Versão original em inglês:** “The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his (her) contribution to the creative act”.

Fig. 8 – *50 cc of Paris air* (1919), Marcel Duchamp: ampola de vidro (quebrada e posteriormente restaurada). Dimensão: 13,3 cm de altura. Fonte: *Philadelphia Museum of Art*.

como podemos observar em *50 cc of Paris air* (1919).

Esse trabalho é constituído por uma ampola de vidro (conforme figura a seguir) contendo supostamente alguns metros cúbicos do ar de Paris. A ampola foi comprada por Duchamp em uma farmácia como um *souvenir* de Paris e levada aos Estados Unidos para Walter Arensberg (1878-1954), seu amigo pessoal e também crítico e colecionador de arte. Segundo o artista, ele considerou que esse seria um bom presente a ser dado a um amigo que poderia ter tudo que o dinheiro pudesse comprar.

Ao informar a quantidade de ar contido dentro da peça, o título passa a ser a ponte de conexão entre o objeto e o público. A pessoa que vê a ampola tem a imaginação ativada em torno dessa informação. O objeto não possui qualidades artísticas em si, dada sua condição de *ready-made* e a valorização do “ar” que supostamente estaria contido dentro dele. Esse objeto de vidro poderia ser, teoricamente, substituído por qualquer outro capaz de armazenar o ar de Paris, afinal, o enfoque principal da obra reside em seu caráter conceitual. Essa perspectiva pode ser comprovada pelo fato que em 1949 a ampola sofreu um acidente e quebrou-se, sendo restaurada nos Estados Unidos, possivelmente, sem o ar de Paris dentro dela.

Dois problemas principais interessam nessa obra, o conceitual e o invisível. A informação exige esforço mental para imaginar e refletir sobre o ar contido na ampola, mas não vemos realmente nada. Percebemos que não se trata de algo para ser visto, mas refletido e sentido. O aspecto visual de apreciação da obra, havia sido descartado.

Nós somos, assim, sensibilizados pela ação simbólica proposta por Duchamp, na medida em que o ar, essencial à própria vida, disponível a todos, havia se tornado arte, potencialmente dentro e fora da ampola. O trabalho revela uma mistura paradoxal entre contenção e indeterminação do objeto artístico: ao mesmo tempo dentro do vidro, mas também expandido, variável pelo espaço. Essa obra antecipa discussões que mais tarde seriam colocadas pela arte conceitual ao articular o binômio arte-vida.

Foi na passagem para a segunda metade do século XX, pós Segunda Guerra Mundial, que as ideias de Duchamp ganharam mais força e encontraram ressonâncias nos Estados Unidos (para onde o artista se mudou em 1942). Foi lá que conheceu

John Cage, artista e compositor fundamental na disseminação do pensamento de Duchamp por meio de escritos, aulas, seminários e performances. Esse conhecimento tornou-se essencial para artistas que em 1962 inauguravam o grupo Fluxus. (FREIRE, 2006, p. 17)

Criado em torno de George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, o grupo Fluxus contou com uma vasta participação de artistas de diversas partes do mundo. Integraram essa lista, em diferentes momentos Ben Vautier, George Brecht, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono e muitos outros, como é o caso do artista brasileiro Paulo Bruscky, que manteve comunicação com o grupo. O Fluxus se mantém ativo e novos integrantes e propostas continuam a surgir diante desse *modo de fazer arte e cultura*¹².

O grupo configura-se como um modo de fazer aberto, que não segue um estilo ou movimento, mas incorpora a noção de “inter-mídia” (termo inaugurado em torno de 1966, por Dick Higgins, um dos protagonistas do Fluxus). Sob essa concepção, a arte é valorizada como comunicação e enfrenta a dialética dos meios, ao invés da simples fusão entre eles. O grupo Fluxus colocou suas práticas nessa zona intermediária entre diferentes meios e linguagens. Suas ações incorporavam instruções de performances, happenings, eventos, intervenções em meios eletrônicos, apresentações sonoras, publicações impressas, etc. Diante dessa variedade de práticas, destacou-se o caráter experimental, efêmero e performático. Suas proposições eram marcadas pela ideia da contínua mudança, de não repetição, que acabava por gerar a completa negação de qualquer relação com a tradição artística visual.

Um caso exemplar da desconstrução da imagem e também das experiências Fluxus foi realizado pelo artista coreano Nam June Paik. No início dos anos 60, o artista residiu na Alemanha e conheceu os compositores Karlheinz Stockhausen e John Cage, bem como os artistas Joseph Beuys e Wolf Vostell. Tal relação de convivência, após estudar música e artes visuais, influenciou Paik a trabalhar com os meios eletrônicos e a realizar sua primeira exposição em 1963.

Na mostra intitulada *Exposition of music-electronic television*, Paik espalhou televisores pelo espaço da Galerie Parnass e utilizou ímãs para alterar e distorcer as imagens transmitidas. Essa obra,

12. **Site Fluxus:** as ações atuais do grupo estão disponíveis em <<http://www.fluxus.org/>>. Acesso em: 02 Nov. 2014.

Fig. 9 – Cartaz da exposição de Nam June Paik, *Exposition of music-electronic television* (1963), Alemanha.

conhecida como *TV Magnet* (1963), é uma das produções inaugurais da videoarte. O artista gerava ruídos na imagem televisiva, ao mesmo tempo em que instituía uma nova condição de exploração estética dessas imagens.

Nessa peça, que foi repetida em outras ocasiões, a imaterialidade da imagem televisiva, muitas vezes relacionada ao consumo ou à transmissão de certa ideologia política, era distorcida, desconstruída e processada em tempo real. O artista afirmava o caráter processual, efêmero, de acontecimento e apresentação da ação artística, que não mais estaria à serviço da representação de conteúdos.

Diante desses modos de fazer incorporados como parte do Fluxus, a prática artística aproximava-se de uma prática geral da cultura, acercando-se definitivamente do campo da vida. Como um desejo latente dessa aproximação, Maciunas dizia “Fluxus deveriam buscar suas atividades artísticas no cerne das experiências cotidianas: comer, dormir, andar, etc.” (FREIRE, 2006, p.18). Como dito há pouco, John Cage foi o maior impulsionador dessa cena a partir dos anos 1950 nos Estados Unidos –, como se pode escutar¹³ em entrevista concedida por George Maciunas em 1977.

13. **Entrevista de George Maciunas (1977):** disponível em <<http://www.fluxus.org/audiofile.html>>. Acesso em: 02 Nov. 2014.

O entendimento de Cage em torno do som incorpora elementos da obra de Duchamp, como, por exemplo, de *Musical sculpture*. Essa peça sonora escrita pelo artista provavelmente em 1913, traz a noção de diversos sons acumulados, advindos de espaços distintos, capazes de produzir uma espécie de escultura sonora. Influenciado pelas poucas referências sonoras deixadas por Duchamp (além da evidente relevância de todo seu projeto), Cage nos convidava a ouvir o silêncio, que não era a ausência total de som, mas os mínimos ruídos dos corpos, do barulho dos motores dos automóveis, do miado de um pequeno gato, ou mesmo de todos os ruídos acumulados numa cidade que, ao contrário de uma música, nunca se repetem.

Em 1952, tal modo de escuta foi apresentado em sua célebre peça 4’33”. Essa composição sonora foi baseada em uma partitura dividida em 3 atos, em que o pianista (inicialmente a peça foi desenhada para o piano, mas era desejável que fosse “tocada” por outros instrumentos) deveria colocar-se em posição de execução da partitura, mas sem tocar efetivamente nenhuma nota, permanecendo por 4’33” imóvel. Essa partitura foi executada pela primeira vez pelo

pianista David Tudor, em 1952, em Woodstock, Nova York.

Nessa ação, tudo que se escutava eram os mínimos sons da plateia como pessoas tossindo, sorrindo, cochichando, aplaudindo, etc. O artista convidava o público a ter atenção aos sons da própria vida, da performatividade natural dos espaços e a variabilidade do silêncio. A duração definida pelo artista parece funcionar como a ampola de vidro de Duchamp, que simultaneamente concentra por determinado período uma quantidade de sons, mas também se expande na atmosfera para as escutas possíveis nos espaços cotidianos.

John Cage colaborava na ocasião com Robert Rauschenberg no Black Mountain College, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos. Apesar de trabalharem em diferentes mídias, como o desenho e o som, havia um pensamento conceitual semelhante sendo articulado por eles. Por exemplo, em 1951, Rauschenberg realizou uma série de pinturas monocromáticas brancas, que foi responsável por incitar a criação de 4'33" (conforme declarado em entrevista concedida pelo artista¹⁴). Logo em 1953, dando sequência a um pensamento crítico em relação ao expressionismo abstrato que reinava nos Estados Unidos, Rauschenberg começava a apagar seus próprios desenhos. Refletia sobre uma obra que pudesse ser realizada pela ação de seu apagamento e pela memória de algo que tivesse desaparecido.

Mas descontente da potência crítica presente na ação de apagar as próprias obras, Rauschenberg convenceu Willem de Kooning (renomado artista do expressionismo abstrato) a lhe ceder um desenho para ser apagado. Rauschenberg (conforme seu depoimento em entrevista citada acima) acreditava que de Kooning não aceitaria sua proposta, o que o levaria a compreender esse procedimento de pedir a obra, como sendo o próprio trabalho.

Entretanto, como de Kooning aceitou e ainda lhe deu uma obra de difícil apagamento (com camadas de diferentes materiais), Rauschenberg trabalhou por um mês até a conclusão do quadro que se vê na figura a seguir. Avaliando as possibilidades de leitura crítica de sua ação, o artista acreditava que o trabalho poderia ser interpretado como um ato de puro vandalismo; um protesto contra o expressionismo abstrato; ou ainda, simplesmente, poesia.

O curador e diretor da Hayward Gallery em Londres, Ralph Ru-

14. **Video entrevista com Robert Rauschenberg (s/d):** disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>>. Acesso em: 01 Dez. 2014.

Fig. 10 – *Erased de Kooning drawing* (1953), Robert Rauschenberg: vestígios de desenho em papel, com etiqueta e moldura dourada, 64,14 cm x 55,25 cm x 1,27 cm. Fonte: San Francisco Museum of Modern Art.

15. **Art about the unseen 1957-2012:** integraram essa mostra, as obras dos seguintes artistas: Yves Klein, Yoko Ono, Claes Oldenburg, Art & Language, Robert Barry, James Lee Byars, Chris Burden, Andy Warhol, Teaching Hsieh, Horst Hoheisel, Gianni Motti, Maurizio Cattelan, Tom Friedman, Jochen Gerz, Bruno Jakob, Song Dong, Carsten Holler, Teresa Margolles, Jay Chung, Ceal Floyer, Mario Garcia Torres, Jeppe Hein, Bethan Huws, Glenn Ligon, Roman Ondák e Lai Chin-Sheng.

goff, organizou em 2012, uma mostra intitulada *Art about the unseen 1957-2012*¹⁵ (uma referência importante para este capítulo, trazendo artistas como: Cage, Duchamp, Rauschenberg, dentre outros). No catálogo de sua exposição, no texto *Como olhar o invisível na arte*, o curador situa o trabalho do artista Yves Klein como possibilidade inaugural para o que viria a ser reconhecido como “arte invisível”.

Em 1957, na Galerie Collete Allendy em Paris, Klein abriu uma exposição aparentemente vazia, somente com as paredes pintadas de branco. Chamava-se inicialmente “*Surfaces et blocs sensibilité picturale*” (em tradução livre: Superfícies e blocos de sensibilidade pictórica), que foi reapresentada nos anos seguintes de diferentes maneiras, em diversos locais, com mudanças de nomes que apontavam para mudanças no modo do artista perceber o espaço e também o lugar da obra. Por exemplo, em 1959, o trabalho foi apresentado como “*Zone de sensibilité picturale immatérielle*” (Zonas de sensibilidade pictórica imaterial). Esse conjunto de trabalhos mostrados entre os anos de 1957 e 1962, passou a ser chamado apenas de *The void* (O vazio).

Em meio às variações de títulos das obras de Klein, interessa-nos assinalar o deslocamento que o artista fez da noção de *superfície* à noção de *zona* e de *vazio*. Essas duas últimas, ao se aproximarem mais das relações com o ambiente, relacionam-se com o que entendemos aqui, como campos de invisibilidade. Ou seja, ao adentrar o espaço da galeria, não se trataria mais de ver ou de tentar encontrar algo na pintura aplicada à superfície retangular da parede, mas sim, no campo invisível e sensório ativado no

Fig. 11 – *Surfaces et blocs sensibilité picturale - intentions picturales* (1957). Galerie Collette Allendy, Paris. Fonte: Yves Klein Archives.

espaço da sala, no corpo e na mente daquele que visitou a galeria.

Essa ativação sensorial do espaço, que extrapola a superfície da tela e ganha lugar na presença do corpo-mente do outro-visitante, foi também explorada em 1962, em Tóquio, no Japão, por Yoko Ono. A artista lançava as suas *Instruction paintings* (Pinturas instruções) que entendiam a pintura como uma instrução, que poderia ser realizada de diferentes modos na mente e no corpo de cada um que as lessem. Essas instruções poderiam, inclusive, ser transmitidas a outras pessoas que não tivessem visto a obra presencialmente. O trabalho colocava-se de modo aberto, considerando como chave de sua efetivação, a imaginação e a possível ação de um receptor-ativador. Deslocava as atribuições de obra única e original, normalmente associadas à pintura, para as múltiplas execuções possíveis dessas instruções, que se daria por uma outra pessoa e não mais pela própria artista e sua subjetividade artística.

BODY PIECE

Stand in the evening light until you
become transparent or until you fall
asleep.

1961 summer

(ONO, 1964)

As performances dessa série eram inspiradas na relação da artista com o seu irmão durante a Segunda Guerra Mundial,

quando não havia comida e os dois trocavam alimentos no ar. Amplificavam assim, por meio de campos invisíveis e imaginários entre eles, as limitações da realidade física.

É evidente que essas práticas problematizavam a natureza do trabalho de arte – anteriormente limitado às formas visíveis dadas por seu enquadramento retangular na tela pintada – aproximando-o das relações com a vida e com a linguagem. Nesse contexto, uma geração de artistas em vários locais ao redor do mundo nos anos 1960 e 1970, foram impulsionados a realizarem práticas artísticas reconhecidas como conceituais.

Apesar do artista norte-americano Joseph Kosuth afirmar que “toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente”, foi nesse período que essas práticas passaram a ser elaboradas criticamente como tal. Kosuth, em seu texto seminal intitulado *A arte depois da filosofia* (KOSUTH apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p.210), publicado originalmente em 1969 na revista *Studio International* (importante veículo de difusão das propostas conceituais), pontuou algumas bases dessa produção¹⁶.

O artista afirmava que a arte não estava limitada às questões estéticas, ao contrário do que defendia a crítica formalista da arte moderna, baseada na pintura e na escultura e manifestada na figura do crítico Clement Greenberg. A arte não trataria mais de uma questão morfológica de análise externa dos conteúdos e sentidos representados pela obra. Por outro lado, considera, de um modo tautológico, a articulação de um sistema de relações que dizem respeito ao próprio trabalho apresentado e sua linguagem.

Toda arte seria uma nova definição possível para a própria arte, questionando sempre a sua natureza. A arte não deveria se configurar como um estilo, de fácil apreensão, mas por sua especificidade de linguagem trazida por cada artista, em cada trabalho. Esse fato acarretou na dificuldade de compreensão dos trabalhos conceituais por um público não especializado –, posição que foi questionada pelo artista Hélio Oiticica em torno da noção de “propor propor”, que é tratada mais adiante.

O deslocamento para o campo da linguagem, das ideias, das informações e dos sistemas que estruturam a obra, lidando com aspectos além dos limites físicos do objeto tradicional, levou os críticos desse período a evidenciarem essa produção sob o eixo da desmaterialização da arte.

16. **A arte depois da filosofia (1969):** texto importante para o campo da arte, mas escrito pelo artista Joseph Kosuth com apenas 24 anos de idade, gerando um tom rígido e marcado por contradições e elementos questionáveis. Neste capítulo, observamos apenas o modo como as colocações foram feitas pelo artista.

A escritora e crítica de arte norte-americana Lucy R. Lippard organizou cronologicamente por meio de uma série de documentos – composta por depoimentos, entrevistas, fotografias, registro de obras e de exposições – uma grande parcela de uma produção identificada como Arte Conceitual. Esse mapeamento deu origem ao seu livro intitulado *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (Seis anos: a desmaterialização do objeto artístico de 1966 a 1972), publicado em 1973.

Como evidenciado no título de Lippard, a Arte Conceitual viria intensificar a problematização do objeto artístico moderno, a fim de desmaterializá-lo e deslocá-lo de seu lugar garantido pela autonomia formal da pintura e da escultura. Para Greenberg, a obra não deveria possuir nenhuma relação com o seu contexto de inserção social ou para fora dos limites do espaço do quadro pintado. Como dito pelo próprio crítico: “assim cada arte deve ser traduzida como ‘pura’, e nessa ‘pureza’ encontrar a garantia de seu padrão de qualidade, bem como de sua independência.”¹⁷ (GREENBERG, 1995, p. 86)

Em oposição clara a essas noções, reaproximando-nos de Duchamp, Cage, Yoko Ono e os demais artistas descritos até aqui, os trabalhos desse período passaram a tratar a arte como ideia, como informação, como processo, como conceito, atentando para a função intelectual do artista e de seu receptor/participador (que passou a se tornar elemento chave de ativação e produção de sentido para os trabalhos). Artistas como os norte-americanos Lawrence Weiner e Sol Lewitt reafirmavam que a materialização das obras seria uma execução meramente mecânica, pois o trabalho nem mesmo precisaria existir fisicamente, bastando sua elaboração conceitual.

É dessa maneira completamente desmaterializada, que apropriava-se da linguagem escrita, que também trabalhavam os britânicos Terry Atkinson e Michael Baldwin. A dupla fundou o grupo Art & Language que estabeleceu elementos chave para a arte conceitual através da publicação *Art-language: the journal of conceptual art*. Eles propuseram entre 1966-1967, a exposição *The ‘air-conditioning’ show* (projeto que somente se efetivou na Visual Arts Gallery em Nova York em 1972).

A mostra consistia em apresentar ao público uma sala vazia, com o ar condicionado regulado para manter sempre a mesma

17. Tradução livre a partir do original em inglês: “Thus would each art be rendered “pure,” and in its “purity” find the guarantee of its standard of quality as well as of its independence.”

Fig. 12 – Art & Language - Pôster para a mostra *The ‘air-conditioning’ show*, 1971-1972. Fonte: MACBA

temperatura, estável. Somava-se a isso, longos textos escritos numa parede do lado de fora da sala que, apesar de não serem muito claros, anunciavam as intenções dos artistas, questionando as convenções estabelecidas para a exibição de trabalhos de arte. Declaravam assim, que as artes visuais e a produção de cultura eram dependentes da linguagem e da ação discursiva.

Uma vertente similar à criação desses campos invisíveis pode ser notada nas propostas de Robert Barry. Ao longo de sua produção, o artista apropriou-se de ondas de rádio, sons, eletromagnetismo, telepatia e gases inertes lançados na atmosfera. O invisível era tratado em seu trabalho como um expansor da nossa percepção. Diante da total imaterialidade dessas propostas, Barry acabava por problematizar o mercado de arte que se consolidava nos Estados Unidos nos anos 60.

There is something about void and emptiness wich I am personally very concerned with. I guess I can't get it out of my system. Just emptiness. Nothing seems to me the most potent thing in the world¹⁸. (BARRY, 1968 apud LIPPARD, 1973, p. XX)

18. Tradução livre para o português: “Há algo sobre o vazio e o vácuo que eu estou pessoalmente muito interessado. Eu acho que não posso retirar isso de meu sistema. Apenas o vazio. Nada me parece a coisa mais potente do mundo.” Optou-se por deixar em destaque a versão em inglês por acreditar que as palavras do português para traduzir “void” e “emptiness” não representam com fidelidade o texto do artista.

Em sua série de gases inertes de 1969, entendida pelo artista como grandes esculturas ambientais, Robert Barry lançou cinco de seis gases nobres na atmosfera. Convidado por Seth Siegelaub, para a “mostra” intitulada *One month* (1969), o artista realizou

Fig. 13 – *Inert gas series: helium (2 cubic feet)* (1969), Robert Barry. Fonte: Museum of Contemporary Arts de Los Angeles.

essas ações ao longo de um mês, no Sul da Califórnia.

Segundo registros do MOCA – Museum of Contemporary Arts de

Los Angeles, “o trabalho aconteceu de duas maneiras: as ações de Robert Barry na paisagem e pôsteres distribuídos com o seguinte texto”:

ROBERT BARRY/INERT GAS SERIES/HELIUM, NEON,
ARGON, KRYPTON, XENON/FROM A MEASURED VOLUME
TO INDEFINITE EXPANSION/APRIL 1969/SETH SIEGELAUB,
6000 SUNSET BOULEVARD, HOLLYWOOD, CALIFORNIA,
90028/213 4-8383.

O texto anunciava a mostra na galeria Siegelau e incluía um número de telefone para o qual as pessoas podiam ligar e escutar uma mensagem gravada descrevendo o trabalho. Não havia nenhuma obra dentro da galeria.

Através dessa ação, o artista nos chamava a atenção para elementos informes que frequentamos diariamente, como o ar e os gases que respiramos e emitimos na atmosfera, mas não vemos, não percebemos. Nesse deslocamento acabava por problematizar por completo qualquer ideia de obra baseada em seu aspecto puramente visual, desafiando a nossa percepção e sugerindo-nos que há mais mundo além daquele que enxergamos. A obra, que partia do gás comprimido e mensurável dentro do cilindro, espalhava-se pelo ar e escapava completamente do controle do artista e de seu possível espectador (que possuía apenas as informações divulgadas no pôster e, somente mais tarde, pôde ver um registro fotográfico da ação, que o artista passou a fornecer, como na imagem anterior).

Barry atribuiu à escolha dos gases, seu conhecimento adquirido durante o período escolar. Revelou, assim, certa relação com a ciência ou com os conhecimentos gerais. Entendidos dessa maneira, esses materiais não carregavam um sentido simbólico em si, mas articulavam, por meios discursivos, a relação com seus contextos de apresentação.

Os conteúdos ativados pelas práticas conceituais, deslocam-se para a sua relação contextual, para o sistema de relações que essas proposições são capazes de tecer, entre o espaço social e o circuito artístico. Os valores de unicidade, originalidade e aura, garantidos pela confecção manual das obras, foram completamente descartados.

Se os gases inertes comportam-se como *ready-mades*, ou seja, uma matéria qualquer disponível a todos e transferida pelo artista discursivamente para o campo da arte; torna-se importante diferenciar essas escolhas quando realizadas por artistas na América Latina.

Os artistas do “eixo sul” escolheram objetos cotidianos pré-carregados de sentidos, não genéricos, reposicionando-os dentro do próprio campo social e não apenas em relação ao circuito da arte e de determinada linguagem. Articularam as noções de invisibilidade através do campo de forças políticas e ideológicas, presentes entre a dimensão individual e coletiva, no uso dos espaços, das redes, dos corpos, das mídias e em atrito com as relações cotidianas.

1.1.1 O invisível como campo relacional, político e social, nos conceitualismos do sul¹⁹

19. **Conceitualismos do Sul/Sur (2008):** foi um evento organizado pela professora e curadora Cristina Freire, junto da escritora e pesquisadora Ana Longoni – no qual o título deste subcapítulo é inspirado. O resumo de articulações do evento está disponível em <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/001677.html>>. Acesso em: 01 Nov. 2014. Conceitualismos do Sul é ainda uma rede de colaboração internacional entre pesquisadores e artistas da América Latina e da Espanha, como se observa mais detalhes no website do Museu Reina Sofia, localizado em Madri: <<http://www.museoreinasofia.es/red-conceitualismos-sur>>

A arte conceitual desenvolvida principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra tratava as escolhas de objetos cotidianos com indiferença, como um objeto qualquer. Entretanto, como verificamos a seguir, a produção na América Latina constituía-se por uma perspectiva distinta, baseada numa escolha política, cultural e social dos objetos.

Essa diferença acontece principalmente (mas não exclusivamente) porque os países da América Latina, assim como os do Leste Europeu, viveram períodos ditatoriais entre os anos 60 e 70. Além disso, não havia um circuito de arte estabelecido, como se vê nos dias atuais. Sob esse contexto, as preocupações dos artistas direcionavam-se a resistir e problematizar os regimes, circuitos e ideologias vigentes, atuando taticamente junto de uma sensibilidade coletiva, possível de ser partilhada. Um dos casos exemplares dessas práticas é o projeto *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1976), do artista Cildo Meireles.

1. Projeto Coca-Cola: gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação.

2. Projeto cédula: gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação.

(MEIRELES, 1970 apud FERREIRA e COTRIM, 2009)

Em *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970), Cildo Meireles trabalhou com garrafas de Coca-Cola e seu modo de circulação (baseado no consumo da bebida e na devolução ou troca de vasilhames de vidro). Essa escolha era uma forma de

chamar a atenção ao imperialismo norte-americano e seus mecanismos ideológicos. O artista gravava nos rótulos das garrafas, mensagens como “Yankees go home” (entre outras instruções que incentivavam essa prática), antes de recolocá-las em circulação. Eram as chamadas *contrainformações* (informações capazes de gerar algum desencontro no funcionamento padrão de um meio).

Seguindo o mesmo procedimento, como parte dessa série de inserções, no *Projeto Cédula* (1970-1976), Cildo carimbou notas de um cruzeiro e de um dólar com perguntas de cunho político e social, como “Quem matou Herzog?”. Após carimbadas, as notas eram novamente disponibilizadas para uso. A autoria do carimbo era completamente dissolvida, por uma necessidade quase vital de não ser identificado.

Por meio dessas intervenções virais e parasitárias, criava-se um ruído direto no circuito ideológico contido no capital financeiro (concentrado nas grandes marcas nacionais e internacionais), ou ainda, na política militar da ocasião – pautada pela tortura, morte e perseguição. A arte se misturava definitivamente ao campo da vida e da cultura, deflagrando, no momento de leitura de cada mensagem, uma ideologia (invisível) que organizava os espaços sociais. Conforme relatado por Cildo Meireles (apud FERREIRA e COTRIM, 2006, p.265), como uma possível crítica aos artistas conceituais britânicos e americanos, não se tratava apenas de desviar o objeto artístico de sua produção artesanal, de liberar as mãos, mas também de liberar a “habitualidade e o artesanato cerebral” que dominavam a produção internacional.

Segundo o artista, as inserções tinham a presunção de “fazer o caminho inverso dos ready-mades. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial” (ibid., p.264). Ativaram uma rede de pessoas não especializadas no campo artístico, criando um ruído socialmente ativo no cotidiano.

Estratégias de circulação mais silenciosas tornaram-se muito comuns para o escoamento de produções e desejos de comunicação dos artistas até a primeira metade dos anos 1980 (com o fim do período ditatorial). Até 1985, no Brasil, a censura estava na pauta do dia, tanto no plano individual, quanto nos meios de comunicação de massa, como jornais, revistas, rádios e canais de televisão. Du-

Fig. 14 – *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula* (1970-1976), Cildo Meireles: carimbos de borracha sobre cédulas, 6,5 x 15 cm. Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

rante aquele período, surgiram redes alternativas de criação, trocas, expressão artística e (r)existência a esses regimes totalitários.

A fotografia tornou-se elemento importante a ser explorado, tendo em vista a sua possibilidade de revelação em laboratórios caseiros, além da facilidade de compartilhamento através dos correios. Evitava-se assim, por meio de uma circulação discreta e invisível, a repressão e a censura. Apesar de sua qualidade visual, as fotografias funcionavam na maioria das vezes como registro de ações e não apenas como objetos artísticos em si.

Fotos, projetos e outros materiais em papel eram enviados para outros artistas e também para alguns poucos museus e centros culturais, como o MAC-USP que, dirigido na época (1963-1978) pelo crítico e curador Walter Zanini, centralizou essa rede, recebendo e guardando muitos desses trabalhos e registros.

Atualmente, dentro do museu, a curadora Cristina Freire é quem tem se dedicado a pesquisar e apresentar esse acervo. Em 2011, Freire organizou uma mostra intitulada *Redes alternativas*, que exibiu boa parte dessa produção realizada entre América Latina e Leste Europeu.

Nos trabalhos apresentados, ficava evidente o uso da palavra, do corpo, da fotografia, do xerox, do filme e do vídeo (a partir de 1973/1974 no Brasil) como estratégias de produção, circulação, expressão, embate e resistência, estética e política. Nos vídeos e nas fotografias, era muito comum de se ver o corpo sozinho, em espaço fechado, apresentando-se diante da câmera que o gravava ou fotografava, mas com plena consciência da futura transmissão do conteúdo dessa ação comunicativa (que muitas vezes ocorria de modo metafórico), desviando-se da possível censura.

Fig. 15 – *This is a Poem* (1975-2008),
Gastão de Magalhães: fotografia.
Fonte: Galeria Jaqueline Martins.

Apesar desses trabalhos terem chegado ao museu através de uma rede de arte postal, eles não são lidos estritamente por essa chave, pois, apesar de fazerem um uso tático dos correios, diferenciavam-se das proposições da chamada *Mail-Art*, Arte Postal ou Arte Correio. Segundo o artista Paulo Bruscky, a Arte Postal teve início em 1960 pelo grupo Fluxus nos Estados Unidos, que incentivando as trocas de informações, publicações e colaborações, veicularam pela primeira vez um postal como comunicação criativa.

Através dessas redes, como nos fala Julio Plaza no catálogo da XVI Bienal (1981), a Arte postal se colocava “alternativamente aos sistemas oficiais da cultura”. Criticava a cultura como prática econômica, propondo a informação artística como processo e não como acumulação. Incorporava a lógica Fluxus, trabalhando aspectos intermídia, misturando meios, técnicas, linguagens e a própria vida cotidiana.

Algumas mostras brasileiras foram importantes para apresentar especificamente esses trabalhos identificados em âmbito nacional como Arte Correio e Arte Postal. Dentre elas, destacam-se 1ª *Exposição internacional de arte postal* (1975), organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho em Recife; *Exposição internacional de arte correio* (1976), em Recife, organizada por Daniel Santiago e Paulo Bruscky (exposição fechada e confiscada pela polícia); XVI *Bienal de Artes de São Paulo* (1981), curadoria de *Mail Art*, organizada por Julio Plaza e Gabriela Suzana, com curadoria geral de Walter Zanini (essa mostra deu vazão a toda a rede que se constituiu ao longo dos anos 60 e 70); *Welcomet Mr. Halley*, já em 1985 e 1986 organizada por Gilberto Prado, na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) e no Paço das Artes, em São Paulo (período de abertura política e consequente diminuição dessas práticas nos anos seguintes).

Apesar de muitos dos trabalhos que circularam nessas redes serem memoráveis quanto aos seus conteúdos; não se tratava ali de destacar o objeto artístico, mas as trocas e a manutenção dessas redes, que compunham um campo relacional invisível, efêmero e processual. Como forma de mantê-la em funcionamento e aberta, algumas estratégias eram adotadas, como, por exemplo, fornecer no verso de cartazes, catálogos e outros materiais impressos, os endereços de todos os participantes –, como se vê no catálogo da XVI Bienal²⁰ e também no cartaz de *Welcomet Mr. Halley* (Fig.17).

Fig. 16 – Postal enviado pela artista Regina Silveira à XVI Bienal de Artes de São Paulo (1981). Fonte: Catálogo da XVI Bienal de São Paulo

20. Catálogo da XVI Bienal de Artes de São Paulo (1981): PDF disponível em <<http://bienal.org.br/publicacoes.php>> Acesso em: 5 Dez. 2014.

Fig. 17 – Cartaz (frente e verso) da exposição *Wellcomet Mr. Halley* (1986), Paço das Artes, São Paulo. Fonte: imagem cedida por Gilberto Prado

Em meio a heterogeneidade dessas redes de troca, observava-se a convivência do artesanal e do técnico, da informalidade e da oficialidade, do comunitário e do individual, da circulação e do acúmulo, do qualitativo e do quantitativo.

As práticas de Arte Postal, especialmente no Brasil, forneceram uma parcela do substrato crítico e conceitual da arte realizada com os meios de transmissão eletrônicos e digitais, que incorporaram o pensamento em rede, a efemeridade dos acontecimentos transmitidos, a participação, a invisibilidade, as conexões, as sincronidades, as temporalidades simultâneas, etc.

A inserção dos meios eletrônicos e digitais no Brasil enfrentou resistência pelo campo artístico. Exemplo disso é o caso do próprio MAC-USP e sua relação com essas mídias²¹. Em 1976,

21. Em 2014 produzi um relato intitulado *À luz dos 30 anos, sobre o Foco 8 dos Programas Públicos do 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil*, a partir de 3 mesas de debates compostas por pioneiros da inserção do vídeo no Brasil, como Cacilda Teixeira da Costa, Aracy Amaral, Solange Farkas e outros. Disponível em <<http://site.videobrasil.org.br/festival/18/relatos/foco8>> Acesso em: 16 Dez. 2014.

juntamente com Cacilda Teixeira da Costa e Marília Sabóia, Walter Zanini criou o setor dedicado ao vídeo no MAC-USP –, colocou à disposição dos artistas de São Paulo uma câmera Portapak e organizou cursos técnicos (no Rio de Janeiro essas práticas já vinham ocorrendo). Zanini incentivava pesquisadoras como Cacilda Teixeira da Costa a se dedicarem somente à arte e tecnologia. Abri-garam nesse período, mostras como *Vídeo-post*, *Vídeo MAC* e outras ações que visavam lidar com a arte e os meios tecnológicos.

Toda essa energia vital e fundamental para a criação de um circuito logo foi interrompida em 1978, com a inesperada saída de Zanini do MAC-USP e a ida de Cacilda para o Rio de Janeiro. Tal rompimento nunca mais foi retomado pelo museu, criando um imenso vazio histórico para a própria instituição e também para a inscrição histórica da videoarte, das artes eletrônicas e das artes digitais no Brasil –, que passaram a circular diante do surgimento de outras instituições, festivais e programas televisivos, a partir dos anos 80.

1.1.2 “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”

Uma vanguarda conceitual brasileira

Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal.
(OITICICA, 1973 apud AMARAL, 1983 p.192)

Com esta frase, Hélio Oiticica provavelmente se referia ao modo tautológico, cerebral e linguístico como Joseph Kosuth afirmava as práticas conceituais na arte. Uma crítica ao fechamento circular da obra, “quando o conceito é tratado como um objeto-fim artístico” (OITICICA apud BRAGA, 2011, p.261). A Oiticica não interessava desmaterializar o objeto artístico conduzindo-o ao plano exclusivo das ideias, mas apontar suas proposições para todos os sentidos do corpo, para o ambiente e para o *corpo total* de um outro-participador, em ação.

Tal desejo ficou evidente em seu texto *The senses pointing towards a new transformation* (Os sentidos apontados para uma nova transformação), escrito em 1969 e enviado para a revista *Studio International*, mas nunca publicado (BRAGA, 2011, p.261). Nesse texto, o artista declarava que a apreensão não poderia se

dar separada da ação. Tinha como referência, o que Merleau-Ponty chamava de “simbólica do corpo”:

Olfato-visão-paladar-audição e tato misturam-se e são o que Merleau-Ponty chamou de “simbólica do corpo”, onde todas as relações de sentido são estabelecidas em um contexto humano, com um “corpo” de significações e não a soma de significações apreendidas por canais específicos. (OITICICA, 1969 apud BRAGA, 2011)

Ao tratar desse corpo total, Oiticica não se referia ao corpo do próprio artista, mas de um outro “qualquer”, afetado pela possibilidade “da arte influir no comportamento” de tal indivíduo, transformando-o e descondicionando-o.

O artista passava a ser entendido como propositor, não apenas de ativações sensoriais, mas também de uma *realidade total*, política, estética, ética, cultural, etc. A proposição estaria pautada por aquilo que pudesse ser partilhado por uma sensibilidade coletiva, não apenas os conteúdos pertencentes ao campo de conhecimento do próprio artista ou do tipo intelectual, branco e burguês pronto para apreciar a arte (perfil fortemente criticado por Oiticica).

Sobre essas proposições, identificadas pelo artista como “propor propor”, o crítico e curador de arte Guy Brett (BRETT, 1969 apud BRAGA, 2011) escreveu que elas extrapolavam a frieza e mecanização da chamada arte participativa –, pois as participações classificadas nessa chave, muitas vezes não eram capazes de “criar relacionamentos” e produzir transformações no indivíduo participante.

Brett havia realizado em 1969, a curadoria da mostra individual de Hélio Oiticica, intitulada *Whitechapel Experience*, em Londres. Nessa exposição, o artista apresentou *Éden*, uma instalação composta por diversos fragmentos de sua obra, quase como um *projeto total*, que se configurava como um campo aberto a experimentações de seus visitantes. Nessa instalação eram dispostas matérias primas como pedra, madeira e areia, além de diferentes espaços que podiam ser ativados pelas pessoas.

Dado o grau de abertura contido em *Éden*, em texto sobre a obra, Oiticica disse “me sinto completamente livre de tudo, inclusive de mim mesmo”. O artista havia transferido completamente a potência criativa para seus visitantes, não importava mais a sua presença como autor, nem mesmo a noção de autoria, na medida em que a obra se tornaria um dispositivo aberto, ativador

do potencial criativo de cada um. Ao sugerir ao participante que elaborasse “seus próprios sentimentos que tenham sido despertados pela proposta”, a instalação trazia ainda a dimensão *suprasensorial*. Termo definido pelo artista, como:

...derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pista para o estado criador – seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como “exercício experimental da liberdade”. (OITICICA, 1986 p. 102)

Fig. 18 – Fragmento da instalação *Éden* (1969), de Hélio Oiticica, realizado na exposição *Whitechapel Experience* (1969), em Londres. Fonte: <<http://www.itaucultural.org.br>>.

Hélio era um artista propositor, que prescindia ao objeto artístico visual acabado e fornece ao *outro* desconhecido um espaço aberto a experimentações e a um “dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais”. Sob essa perspectiva, não se pode deixar de conectar as trocas estabelecidas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark ao longo de toda a década de 1960 e 1970.

Em 1963, Clark propunha *Caminhando*, uma obra que apontava um novo direcionamento de sua produção, que passaria a considerar definitivamente a presença e possível transformação interior do outro, humano, na ativação de suas proposições.

A artista sugeria a criação de uma fita de Moebius baseada em uma tira de papel torcido, com suas duas extremidades coladas. Em seguida, o sujeito ativador-participador devia enfiar uma tesoura na superfície plana da fita e começar a cortá-la continuamente no sentido do seu comprimento.

Fig. 19 – *Caminhando* (1963), Lygia Clark: performance. Fonte: The Museum of Modern Art - NY

Ao executar essa proposição, a obra surge no acontecimento e na duração dedicada por cada participante, no ato performativo que envolve cada novo corte aplicado sobre a superfície. Essa ação evidencia as decisões tomadas pelo sujeito nesse espaço-tempo contínuos, transformando e estimulando camadas que habitam o plano invisível de todo corpo vivo, desmontando assim, nessa duração, o que é da ordem das aparências.

Em *Carta a Mondrian*, escrita em 1959, nunca realmente enviada, Clark teceu um breve comentário sobre sua relação com as superfícies e com o “destinatário” de seu trabalho:

Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho é para transmitir a outra pessoa este “momento” parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta. (CLARK apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p.46)

Caminhando desmaterializava assim, definitivamente, qualquer noção de objeto artístico físico e visual. A fita, que poderia guardar qualquer relação com um objeto artístico, é recortada e completamente desfigurada pela ação de seu participante. Não estava mais em jogo o objeto criado pela artista, mas a potência de uma ideia prenhe de atualização nas mãos de qualquer pessoa, a qualquer momento, em qualquer lugar, sem a presença da artista.

Essa proposição marca um momento de Clark em direção ao espaço coletivo, à participação e às explorações do corpo, que se intensificaram em seus trabalhos seguintes. Foi também uma

maneira encontrada por Clark de se desligar da tradição da arte concreta. Pois cortar a fita, conforme relato no site²² da artista, era também simbolicamente cortar a *Unidade Tripartida* (1948-1949), de Max Bill, constituída simbolicamente por uma fita de Moebius e ícone da herança construtivista no Brasil.

Lygia Clark e Hélio Oiticica são dois exemplos fundamentais para se pensar a arte contemporânea, na medida em que colocam os conceitualismos²³ do sul em uma nova ordem, não mimetizada dos conceitualismos internacionais. Como se lê, no comentário a seguir de Clark, ao diferenciar *Caminhando* dos *ready-mades* de Duchamp:

Quando um artista transplanta um objeto da vida cotidiana (ready-made) ele pensa em dar a esse objeto um poder poético. Meu *Caminhando* é muito diferente. Nesse caso não há necessidade do objeto, é o ato que engendra a poesia. (CLARK, 1980, p. 27)

Esse desejo de diferenciação de um modo de pensar e agir típicos de uma realidade brasileira, que rejeitava a naturalização dos modelos e modos de operar internacionais, manifestava-se nos textos de Hélio Oiticica, especialmente em *Esquema geral da nova objetividade* –, publicado no catálogo da exposição *Nova objetividade brasileira*²⁴, realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1967. Essa exposição marca a produção que viria a ser realizada no Brasil nos anos 1960 e 1970, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Pode ser compreendida como a apresentação de uma vanguarda brasileira, que problematizava o objeto artístico estritamente visual e colocava-o em relação com as comunicações de massa, com a política, com o campo social, com um participante e também com os demais sentidos do corpo.

Nesse texto, Oiticica agrupou seis tendências gerais que caracterizariam essa chamada “nova objetividade brasileira”, as quais analisaremos a seguir:

Item 1: vontade construtiva geral; **Item 2:** tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; **Item 3:** participação do espectador; **Item 4:** tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; **Item 5:** tendência a uma arte coletiva. **Item 6:** o ressurgimento do problema da antiarte. (OITICICA apud OITICICA FILHO, 2011)

No primeiro item, em busca da caracterização da produção artística nacional, o artista colocava em debate a herança antro-

22. **Site da artista Lygia Clark:** disponível em <<http://www.lygiaclark.org.br/>> Acesso em: 15 Dez. 2014.

23. **O conceitual em Hélio Oiticica:** conforme informado por BRAGA, 2008, a curadora e crítica de arte Lisette Lagnado tratou da pertinência da obra de Hélio Oiticica, em sua tese de doutorado, apresentada na FFLCH-USP em 2003, intitulada: *Hélio Oiticica, o mapa do programa ambiental*, p. 131-137.

24. **Nova objetividade brasileira – artistas participantes:** Alberto Aliberti, Aluísio Carvão, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel Avatar Moraes, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Ferreira Gullar, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Geraldo de Barros, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Juvenal Hahne Júnior, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcello Nitsche, Maria do Carmo Secco, Maria Helena Chartuni, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Roberta Oiticica, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Sami Mattar, Sérgio Ferro, Solange Escosteguy, Thereza Simões, Vera Ilce, Waldemar Cordeiro.

Fig. 20 – *Popcreto para um popcrítico* (1964), Waldemar Cordeiro: madeira, enxada e fotografia. Fonte: <<http://www.itaucultural.org.br>>.

Fig. 21 – *Nildo da Mangueira com Parangolé P4 capa 1* (1964), Hélio Oiticica. Fonte: FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

25. **Obra aberta:** ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Apesar do termo ganhar repercussão por meio dessa publicação, já havia sido cunhado por Haroldo de Campos em um artigo intitulado *A obra de arte aberta* (1955).

pofágica, alertando para a necessidade de “redução imediata de todas as influências externas” na categorização dessa produção. Como defesa contra o domínio exterior, apontava a nossa vontade construtiva como principal arma criativa.

Ficava evidente o desejo de rompimento total com o quadro e a necessidade de criação de relevos espaciais, ambientais ou anti-quadros. Para tanto, o artista retomou Lygia Clark, que em 1954, realizava exercícios de “desintegração do quadro tradicional”, que a levou às *Superfícies moduladas* (1955-1957) e aos *Planos em superfície modulada* (1957-1958). Os exercícios buscavam extrapolar a superfície do quadro, incluindo, por exemplo, a moldura como elemento da composição e não apenas como limite que define um espaço fechado da tela – essa moldura, por vezes, era eliminada.

Com sua inteligência gregária, Oiticica agrupava forças a fim de estruturar essa que ele chamou de uma *vanguarda brasileira*. Acreditava que somente coletivamente se podia produzir tal caracterização. Destacava portanto, artistas como Waldemar Cordeiro que, em São Paulo, realizava, por meio do chamado *Popcreto* (1964-1965), a desintegração do objeto físico do quadro através da fusão com aspectos semânticos –, gerando proposições semântico-estruturais. Cordeiro incluía em suas obras, imagens da mídia de massa e objetos industriais, como circuitos eletrônicos, um machado, rodas de bicicleta, pintura automotiva, entre outros materiais.

Essa crise com a pureza das estruturas, também tomava a obra de Oiticica (conforme relatado no item 3 de seu texto), deflagrando em 1964, a descoberta do *Parangolé*. É esse trabalho que o conduz a discutir a noção de participação. Opondo-se à “pura contemplação transcendental”, colocava sua proposição sob duas perspectivas complementares: uma semântica e outra sensorial-corporal. Ao indivíduo que se encontrava com essa “obra aberta”²⁵, era exigido que a completasse, produzindo naquele tempo-espaco, um acontecimento. Tratava-se de uma anti-arte, manifestada pela simples ação de vestir capas e dançar, fazendo emergir um desejo de participação lúdica e coletiva no corpo desse indivíduo que vestisse essas capas.

As noções de participação também foram elaboradas a partir dos artistas Pedro Escosteguy e Ferreira Gullar –, que tornaram-se chave para tratar de uma participação que toma “posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”. Segundo Oiticica, Escosteguy foi o primeiro a desenvolver uma obra participativa de cunho político e social no Brasil. Já em 1964, sua *Pintura tátil* solicitava a apreensão do espectador pelo tato e não mais exclusivamente pela visão. Essa obra pode ser interpretada sob a chave política do Golpe Militar ocorrido em 1964 no Brasil.

Já Ferreira Gullar invocava a participação total do artista, não apenas visual e segundo ele “oca”; nem mesmo considerando o campo estético como uma segunda natureza (descolada da realidade); mas solicitando um pensamento e uma abordagem ética-política-social. Gullar pedia que o artista não fosse apenas um ser dotado de poder criador e de inteligência, mas um ser social, modificador de consciências, – como um artista que participe da sua época e de seu povo – concluiu Hélio.

Tal solicitação participativa culminou no último item do texto *Esquema geral da nova objetividade*, elaborando uma “tendência a uma arte coletiva”. A uma arte que possui um grau de abertura típico das manifestações populares, como o carnaval, as festas, as feiras, etc. Por meio do agrupamento de todas as tendências reunidas por Hélio Oiticica, ressurgia assim, o problema da antiarte:

Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a “experts” mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário” ou mesmo “educador”. (OITICICA apud OITICICA FILHO, 2011)

Oiticica finaliza seu texto intensificando a discordância com o *status quo* da crítica de arte burguesa, deixando clara a posição desse grupo de vanguarda brasileira contra todas as “coisas, argumentos e fatos”. Dá origem assim ao grito de alerta dessa nova objetividade: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

Fig. 22 – *Pintura tátil* (1964), Pedro Escosteguy: técnica mista, 46x70,5 cm. Fonte: catálogo “Pedro Geraldo Escosteguy – poéticas visuais”

Fig. 23 – *Seja marginal, seja herói* (1969), Hélio Oiticica: serigrafia sobre tecido, 100,3 x 114,3 cm.

Diante do panorama conceitual apresentado neste capítulo, pretendeu-se tornar evidente a noção de campos de invisibilidade como campo que problematiza ideologias, linguagens, percepções, comportamentos e, conseqüentemente, a natureza, a estrutura e o condicionamento do mundo que habitamos, em relação com o mundo da arte. São práticas que abrem o campo artístico de sua posição formal, para um campo de relações com o espaço da vida. Sob essas aberturas é que temos condições de seguir adiante, verificando campos de invisibilidade nas relações com os espaços, as pessoas e as tecnologias.

1.2 Vocabulário diagramático dos campos de invisibilidade

Consciente do exercício mental exigido para se falar de algo que não vemos, é desenvolvida a seguir uma série composta por dez diagramas. Trata-se de um mapeamento de alguns dos campos que possivelmente se manifestam nesta tese. Como um vocabulário, esses desenhos podem servir de ferramental de leitura para alguns dos capítulos a seguir, ou mesmo para tudo aquilo que já foi lido até aqui.

#1

#2

#3

#4

#5

#6

#7

#8

#9

#10

2

SEMPRE

「ALGO ENTRE」

NÓS

Fig. 24, 25 e 26 – *Sempre algo entre nós* (2012), Vitor Cesar. Aplicações do stencil e distribuição dos cartazes.
Fontes: www.flickr.com/ritin/;
www.flickr.com/johon_official/;
e site do artista <<http://vitorcesar.org/>>.

A escolha por intitular este capítulo como *sempre algo entre nós* procura estabelecer uma relação de partilha com artistas que mantenho diálogo em minha prática artística. Este título é homônimo à obra de Vitor Cesar, que produziu em 2012 um cartaz branco, do tipo estêncil, em tamanho A2, com as letras desta frase vazadas no papel. Vitor disponibilizou essas peças gráficas para o público que visitou algumas de suas exposições. Essa ação reforçava o desejo de lembrar que existe algo entre: eu e você; ele (artista) e o outro (público); e afinal, entre todos nós, que acesamos essa peça no espaço expositivo ou eventualmente somos surpreendidos por esse texto pintado num muro da cidade.

É possível notar o duplo efeito desse trabalho na interdependência entre a reflexão e os sentidos, pois, ao lermos “sempre algo entre nós”, imediatamente, ativamos um campo que se constitui entre aquele que leu e aquele que recebeu a mensagem. É, portanto, com os sentidos, juntamente com as palavras, que

completamos a percepção de um campo. Sendo assim, numa espécie de movimento circular, a frase ativa os sentidos assim como os sentidos lembram da frase, reforçando a percepção desse campo invisível.

Exercitar a noção de *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005) com outros artistas e outras pessoas de diferentes campos de conhecimento, tornou-se fundamental para a minha prática artística, tanto em situações coloquiais, como são as conversas do dia a dia, quanto em trabalhos desenvolvidos em coautoria. Partilhar, nesse segundo caso, nem sempre é tarefa fácil, pois coloca-se em jogo a necessidade de negociações das pesquisas individuais em seus limites mais íntimos – os desejos estéticos, conceituais, de linguagens, experiências pessoais, linhas de pesquisa, posições diante dos circuitos, etc. São negociações que imprimem um movimento constante entre resistir e ceder ao outro.

Iniciar este capítulo chamando a atenção para esse tipo de partilha, que pode ser relatada de modo empírico, é falar desse “algo” entre nós que não é um nada completamente esvaziado, sem nenhum tipo de preenchimento, sem sentido ou sensibilização alguma. Observa-se, portanto, “algo” experienciável, apesar de invisível, imaterial e de difícil nomeação.

“Nós”²⁶, adquire aqui duplo sentido: o pronominal – que trata de um conjunto de pessoas reconhecíveis entre si, do qual faço parte quando pronuncio essa palavra – e o sentido que denota os laços – que prendem, que amarram, que estabelecem ligações.

Para haver relação é necessário haver *nós*, que modificam-se no tempo das ações, entre o exprimível²⁷ (que não é ainda coisa alguma no momento em que se exprime, mas é sentido), e as palavras, as imagens e as coisas (que assumem um caráter matérico no momento em que aparecem). Esses nós, que definem um campo de atuação invisível, são ancorados pelos espaços, as redes, as coisas e o conjunto de pessoas e seus pronomes cambiantes, como: eu, você, os outros²⁸, etc.

Os nós entre as pessoas, que criam campos invisíveis entre elas, são vivenciados por tensões, negociações, flexibilizações e diálogos possíveis. Esses elementos são movidos por desejo, poder, capital, afeto, posição social, sedução, e, principalmente por noções como a de igualdade e diferença.

A diferença é um elemento difícil de ser assimilado com pre-

26. **Nós**: ver também a definição de nós em *Diferenças entre nós e eles* (BASBAUM, 2008, vol. 2, p.49).

27. **Exprimível**: como um dos sentidos do exprimível incorporal trazido por Anne Cauquelin (2006, p.89).

28. Cabe lembrar aqui a exposição *O espaço entre nós e os outros* (2011), título da curadoria de Christine Mello para a exposição individual do artista Lucas Bambozzi, no Laboratório Arte Alameda, na Cidade do México. O título contribuiu com reflexões para este capítulo.

cisão, induzindo-nos a cair em certas armadilhas, como discorre Antônio Pierucci em seu livro *Ciladas da diferença* (2000). O autor define dois modos de tratar a noção de diferença, um de direita e um de esquerda. A esquerda traria a ideia de uma “diferença igualitária”, ou seja, defender que somos diferentes como um modo de alcançarmos certo bem comum, de nivelarmos as condições dos grupos sociais ao mesmo patamar. Já a direita, que reconhece a diferença antes mesmo da esquerda, apropria-se dessa noção para estabelecer distâncias claras entre os grupos, sociais, produzindo racismos, preconceitos, etc. Discutir tal conceito não é simples e exige idas e vindas a fim de se criarem as devidas contradições e complexidades que envolvem o tema, como bem faz Pierucci ao longo de todo seu livro. Entretanto, esse breve comentário já nos ajuda a seguir adiante no estudo das práticas artísticas.

Pode-se continuar esta reflexão por meio do jogo de pronomes proposto pelo artista Ricardo Basbaum em *eu - você: 9 coreografias (superpronomes)* (2003), apresentado em diversos lugares, dentre eles, na Tate Modern em Londres (figura abaixo). Neste trabalho, o artista convida grupos para vestirem coletes estampados com os pronomes “eu” e “você” (“me” e “you”). É um exercício de dinâmica

Fig. 27 – *eu-você: 9 coreografias (superpronomes)* (2003), Ricardo Basbaum.
Fonte: Galeria Luciana Brito.

de grupo que considera as especificidades de contexto, pessoas e grupos envolvidos (*person* ou *group specific*) para criar instruções ou ações no espaço que possam durar entre um dia e duas semanas.

Em meio às instruções e ações geradas por esse grupo, o artista procura verificar o que ele chama de “trânsito de pronomes”, ou seja, a passagem de “eu” para “você” e até mesmo a junção de “euvocê”, “vocêeu” (*superpronomes*). Nos movimentos criados nesses exercícios, parece haver o interesse em ativar uma memória no corpo dos participantes em torno do lugar pronominal ocupado ou misturado por cada um deles a cada tempo de ação. Há também uma preocupação de que esse trânsito não seja definido apenas de modo binário, “isto ou aquilo”, mas sim, modulado no encontro e na organização entre os participantes. Essas definições ocorrem nas passagens, nos interstícios ou nos aqui reconhecidos como campos de invisibilidade, que nessa situação organizam os espaços de relação.

Este tipo de modulação e organização proposto por Basbaum tem como uma das bases conceituais, a ideia de *linha orgânica* desenvolvida pela artista Lygia Clark. A *linha orgânica*, compreendida através de textos da própria artista (quando explorava a passagem do plano pictórico da tela para o espaço), foi definida por aquilo que surge no encontro e na passagem entre dois planos de mesma cor, como se poderia observar de maneira absolutamente banal no rejunte de dois azulejos na parede. A *linha orgânica* modula a passagem, organiza organicamente o espaço, sequencia, sem pausa, as coisas e as ações, produzindo dobras, no tempo, no espaço e nas relações. Tal conceito deu origem a uma série de trabalhos da artista como as *Superfícies moduladas* (1952-1957), os *Contra-relevos* (1954-1958), os *Casulos* (1959), os *Bichos* (1960) e *Caminhando* (1963).

No encontro de pronomes, trazido no jogo de Basbaum como “eu + você” ou “você + você”, uniformizados de amarelo ou de vermelho, surgem os *superpronomes*. É no resultado dessas somas que o corpo é expandido e misturado com o outro, fazendo emergir nessa junção, uma espécie de *linha orgânica*.

Para Basbaum (2008, p. 55), os *superpronomes* são:

convergência de pronomes pessoais
em uma única palavra
euvocê, vocêeu
mistura, hibridização, contaminação recíproca

de um pelo outro, de eu por você, de você por eu,
numa só coisa. êxtase do objeto,
síntese ideal do desejo.
instrumento de negociação para ações
de uma alteridade incorporada, em fuga.

Fig. 28 – *O eu e o tu* (1967),
Lygia Clark: borracha industrial,
espuma, vinil, manta acrílica, zíper,
água e tecido. Fonte: *The Museum
of Modern Art - NY*

Essa noção da contaminação recíproca de um pelo outro e de uma alteridade incorporada, conduz ainda a pontuar mais uma relação do artista com Lygia Clark, por meio da obra *O eu e o tu* (1967). Nessa proposição, um homem e uma mulher vestem trajés de vinil e borracha, e com os olhos encobertos, exploram o corpo um do outro através dessa roupa. Por meio dos zíperes e cavidades disponíveis, apalpa-se volumes que indicam seus próprios gêneros. Assim, fica sugerido aos participantes descobrirem “seu próprio sexo no outro” (CLARK apud BRETT, 1994, p. 62). O trabalho constitui um ato comunicativo capaz de convergir os corpos, borrando gêneros, ao mesmo tempo que se processa a si mesmo.

Compreender essas passagens e misturas entre corpos e pronomes, permite observar, a seguir, as alternâncias que ocorrem nas demais obras analisadas ao longo deste capítulo. Sendo assim, sempre que observarmos uma modulação, ou seja, uma troca de posição do sujeito em relação ao(s) outro(s), seja como superpronome ou como dois pronomes distintos, anotaremos como uma tag a definição de tal posição, colocando-a entre []. Adotar esse tipo de jogo em nossa leitura, tem a intenção de criar duração e intensidade à proposição de Basbaum, e também, aos poucos, tomar consciência desses deslocamentos que marcam as relações.

2.1 “Eu sou um outro”

A conhecida frase de Arthur Rimbaud “*Je est un autre*” (citada também por Basbaum em sua tese) nos permite avançar em nossa compreensão desse “algo entre nós” na obra *Divisor* (1968-2011), da artista Lygia Pape.

Nessa performance coletiva, uma grande superfície de tecido branco de 900m² é sustentada por corpos que se movimentam no espaço. O indivíduo passa a ser percebido enquanto parte de um corpo coletivo. Ou seja, ele “é um outro” e também o espaço em

que atua [eunós; euoutro] - afetando e sendo afetado pelo movimento produzido pelo coletivo.

O crítico de arte e curador Paulo Herkenhoff, em seu texto publicado no catálogo *Lygia Pape. Espaço Imantado* (2012, p.19), nos diz:

...o *Divisor* pode ser analisado como um diagrama de mobilização coletiva tendo como modelo coetâneo e paralelo a guerrilha urbana teorizada no Brasil.

No *corpus* de Lygia Pape, o *Divisor* se pensa como um grande plano branco e espaço primal da pintura. (...) Ela o descrevia como 'tecido'. Pape nunca esqueceu Malevich. O *Divisor* é campo de luz, o grau zero suprematista da estética neoconcretista.

Estas observações nos introduzem à complexidade dos diálogos formais e contextuais de *Divisor*. Ao aproximar Pape de Malevich, Herkenhoff nos permite pensar a obra como um grau zero, como um campo de possibilidades e como um campo de luz, imaterial, não representativo, *não-objeto*. Desse modo, o curador coloca em jogo um sentimento utópico de Pape em relação ao seu tempo. O "tecido" seria assim uma arquitetura conceitualmente desmaterializada, como um modo de sentir e de conquistar o espaço, muito mais do que representá-lo ou referenciá-lo metaforicamente.

Esse modo de sentir revelado pela artista em *Divisor* encontra ressonâncias com a situação política do Rio de Janeiro de 1968. Era o ano da passeata dos 100 mil no Centro da cidade e também da promulgação do AI-5²⁹ no Palácio das Laranjeiras. Naquela época as manifestações em praças públicas haviam gerado confrontos físicos e mortes, apesar de não produzirem as mudanças desejadas diante do regime militar. Atenta a configuração daquele tempo, Pape criou estratégias de partilha do sentimento por meio da busca de transformações ao nível do indivíduo - comportamento altamente criticável pelo regime político da época.

Na reunião com João Havelange, da Confederação Brasileira de Desportos, o presidente Costa e Silva criticou o individualismo no futebol. "A base de tudo é disciplina, treinamento e hierarquia", disse o presidente, iniciando a conversa. Os outros não falavam nada. Ouviam. Expansivo, o marechal criticou o personalismo, o individualismo de alguns jogadores, principalmente Jairzinho, do Botafogo. "Como ele dribla", exclamou o presidente, "como quer ir sozinho para o gol!" E proibiu: "Não pode". Justificando-se,

29. **AI-5:** Ato Institucional número 5. Foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao Golpe Civil-Militar de 1964 no Brasil. Dava poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais.

30. Nota disponível no link: “http://veja.abril.com.br/especiais/veja_40anos/p_100.html”. Acesso em: 18 Mar. 2013.

lembrou que as equipes alemãs ou inglesas têm método de jogo. “Há sobretudo disciplina. Lá não há individualismo”. (Nota publicada na revista *Veja*, 1968³⁰)

Essa citação revela-nos um modelo disciplinar e de despotencialização do indivíduo. Noções dessa natureza são combatidas por obras como *Divisor*. Composta por um conjunto de fendas que permitem ver cabeças flutuantes, essa obra não cria hierarquia nem centro, mas revela o desejo de liberdade e potencialização individual no corpo coletivo.

Nesse caso, entendemos que Pape desejava produzir uma “individualidade-coletiva”, de esquerda, e não aquela do indivíduo que só pensaria em si (identificada por Antonio Pierucci como comportamento tipicamente de direita). A artista nos trazia o lugar da poesia e da utopia na produção de uma sociabilidade livre no espaço, como declarou num de seus escritos (PAPE, 2012 p. 244):

Fig. 29 – *Divisor* (1968-2011), Lygia Pape. Fonte: Site do Projeto Lygia Pape

“*Divisor*: A pele de TODOS: lisa, leve como nuvem: solta”

A reflexão em torno do movimento individual como partícula geradora da movimentação coletiva, conduz ao conceito de “idiorritimia” discutido por Roland Barthes em seus cursos e seminários intitulados *Como Viver Junto*, entre 1976-77, no Collège de France, em Paris (BARTHES,

2003 p.74). A idiorritimia (ídiōs: próprio, *rhythmos*: ritmo) é exemplificada pelo autor em relação aos monges que viviam no monte Athos que, mantendo apenas alguns vínculos com o mosteiro, buscavam adotar seu ritmo de vida próprio. Uma idéia utópica, um delírio individual baseado na possibilidade de viver ao mesmo tempo junto e separado. O desejo de uma distância que não fosse capaz de quebrar o afeto.

É nesse sentido que nos interessa olhar a obra de Pape e não como uma vontade gregária de viver junto a todo tempo, uma fantasia da sociabilidade, sempre estável e sem espaço para o desvio individual. Nem mesmo interessaria o viver

junto idealizado, sem conflito, no qual todos se movem para o mesmo sentido.

Ao olharmos para essa ação, esse plano geral visto de cima (fig.29), observamos uma certa homogeneização das faces, gerando uma espécie de *singularidade qualquer* (AGAMBEN, 1993 p.12) –, um tipo de singularidade que não se permite classificar, que é inaceitável para o estado, que deseja sempre fichar, identificar, enquadrar.

Não nos basta olhar para este legado, deixado por uma produção brasileira do final dos anos 1960, de maneira exclusivamente contemplativa e historicista. São necessárias algumas passagens, que verificam atualizações e latências dessas ideias no contemporâneo. Cabe a nós perguntar: Que tipo de sociabilidade e de individualidade desejamos hoje? Quais os novos diagramas de mobilizações coletivas? Qual o “tecido” que nos envolve?

2.2 Vestir o invisível

Para pensar sobre estas questões, pode-se observar a proposição *Redes vestíveis*³¹ (2010), realizada por mim. Nesse trabalho, fica claro o desejo de explorar um “tecido” imaterial que nos envolve, caracterizado especialmente pelas redes digitais de comunicação.

Redes vestíveis é uma performance coletiva baseada numa rede virtual elástica, geo-localizada e graficamente representada nas telas de aparelhos celulares. Duas ou mais pessoas conectam-se a ela e tornam-se novos nós da trama –, que se tensiona por meio de movimentos e deslocamentos físicos em espaços próximos ou distantes. O corpo que se desloca incita virtualmente o movimento físico dos outros corpos que, caso não se movimentem também, fazem esgarçar e estourar os nós da trama, desconectando o sujeito participante do trabalho.

O trabalho apropria-se da infraestrutura oficial das redes de comunicação e de seus processos de comercialização dos chamados aplicativos (App). Junto dos jogos e serviços comerciais que são oferecidos nessas redes, *Redes vestíveis* procura ativar uma experiência artística que reúne corpo, espaço e informação, deflagrando novos modos de sociabilidade e de sentir o espaço.

Essa proposição surge em diálogo com a obra *Rede de elástico* (1974) de Lygia Clark. Nesse trabalho, a artista convidava as

31. Obra comissionada pelo Festival Arte.Mov, 2010. Recebeu Menção Honrosa no Prix Ars Electronica em Linz, na Áustria em 2011. A programação do trabalho foi realizada por Roger Sodré e a documentação em vídeo por Cauê Ito. Assista o vídeo sobre o trabalho no link <<http://buenozdiaz.net/redesvestiveis.html>>. Acesso em: 18 Out. 2014.

Fig. 30 – *Rede de elástico* (1974), Lygia Clark. Fonte: Associação cultural O mundo de Lygia Clark.

pessoas a tecerem juntas uma rede de elásticos, para em seguida colocarem-se debaixo dela e então tensioná-la com o corpo para todos os lados. Para Lygia, a ação e a duração do tecer eram tão importante como a ação de envolver-se nesta trama, embaraçando organicamente os corpos e as identidades, desenhando linhas e vetores no espaço.

Fig. 31 – *Redes vestíveis* (2010), Cláudio Bueno. Fonte: site do artista.

Olhando para a proposição de Lygia, ocorria-me a pergunta sobre a noção de rede hoje, de modos de relação, de proximidades, de distâncias e de qual seria essa trama que envolveria o corpo nos tempos atuais. Imaginei então a possibilidade de vestirmos uma rede, como se fez em *Rede de elástico*, mas agora diante de uma trama imaterial, com laços frágeis – que viriam problematizar também os graus de cumplicidade dos vínculos, diante de tantas possibilidades de conexões.

Em *Redes vestíveis*, os corpos, de natureza orgânica, somam-se ao espaço lógico e funcional das redes. Tornam-se vetores móveis de relação no espaço. São atravessados por uma geometria diagramática da mobilidade e da distância (interpretada pela interface

gráfica), diferenciando-se do espaço bem definido do qual Lygia Clark executava suas proposições. A cartografia de *Redes vestíveis* é constituída por linhas e conexões locais e globais. O corpo coloca-se como lugar de contato direto com os fluxos invisíveis ativados pelas tecnologias. E, esses fluxos ativam paradoxos de centralização e descentralização, individuação e coletividade, liberdade e controle, estabilidade e instabilidade.

A malha de *Redes vestíveis*, constituída aqui pela informação, comporta-se como o tecido de *Divisor*, atravessando os corpos dos participantes e colocando-os diante de uma experiência sensível de relação. Assim, o processamento dos dados e das posições geográficas extrapola a dimensão reflexiva e anestesiante do corpo diante da paisagem informacional contemporânea, ativando também os sentidos.

O “lugar sem margens” (observado por Paulo Herkenhoff ao tratar da obra de Pape) explode definitivamente para o espaço em *Redes vestíveis*, formando linhas que conectam diferentes lugares, próximos ou distantes.

As presenças que ocorrem nesse trabalho configuram-se como nós, que se conectam e desmancham-se de acordo com a disponibilidade e desejo em querer ou não integrar a rede, manter-se ou não dentro dela. É um jogo sem regras, cujo desenvolvimento da trama ocorre por meio das decisões tomadas na relação entre as pessoas e grupos conectados a cada tempo. Sobrepõem-se as especificidades de um grupo temporário (*group-specific*, como definido por Basbaum) às qualidades de cada lugar onde o trabalho se atualiza (*site-specific*). Na medida em que a conexão acontece, a informação toma o corpo do participante e o move, num agenciamento entre ceder e/ou resistir aos outros [eueles].

Apesar do trabalho sugerir certa liberdade de negociação das presenças diante dessa rede virtual, um olhar mais pessimista poderia nos dizer que essa liberdade é ilusória. Afinal, quem controla as presenças e relações é o tecido invisível dessa arquitetura desmaterializada (que pode ser entendido hoje como sendo os *datacenters*, as empresas de telecomunicações, etc).

Pessoas comuns [nós], muitas vezes iludem-se diante das redes digitais sobre a ideia de “ser coletivo” [nósnós], quando na verdade alimentam estruturas baseadas apenas no que seria o superpronomes [eueu].

É diante da ambivalência de alimentar grandes estruturas que capitalizam os dados pessoais e a necessidade de continuar comunicando-se, que essas redes também permitem desvios. Fazem emergir, organizam e potencializam desejos públicos –, haja vista as manifestações de junho de 2013 no Brasil, organizadas especialmente pelos meios digitais. A forte presença física nas ruas, as negociações e a complexidade dos eventos eram estimulados pela chamada grande mídia e também pelas mídias ditas sociais. É esse espaço imaterial entre nós (destacado aqui pelo viés da tecnologia) que coloca-se como mais uma das partículas ativadoras dos embates na cidade.

2.3 Sentir o invisível

32. Esta instalação foi desenvolvida como parte da residência artística Videobrasil em Contexto, realizada pela parceria entre Casa Tomada, Videobrasil (São Paulo) e Delfina Foundation (Londres). O desenvolvimento desta peça contou com a colaboração imprescindível do artista Paulo Galvão.

Em *Estudo para duelo* (2013)³², obra que desenvolvi em coautoria com a artista Paula Garcia (figura 32), há o desejo de fazer sentir – de modo absolutamente físico, no encontro frontal e concentrado entre duas pessoas – esse tecido imaterial que tensiona as relações.

Dois coletes imantados são dispostos um em cada ponta de uma instalação. Duas barras de aço formam um corredor de aproximadamente 6m de comprimento. Essas barras servem de trilho para o deslocamento das vestimentas e conseqüentemente das pessoas que ocupam essa estrutura. Ao deslizarem pelo trilho e tentarem se encontrar ou se chocar em algum ponto da instalação, os participantes produzem um jogo de forças mediado por um campo magnético invisível que repele e impossibilita o contato entre eles.

Fig. 32 – *Estudo para Duelo* (2013), Cláudio Bueno e Paula Garcia. Assista o vídeo-registro da obra disponível em: <http://vimeo.com/72106734>. Acesso em: 10 Jan. 2015.

Fig. 33 – *Estudo para duelo* (2013), Cláudio Bueno e Paula Garcia.

Aqui, o invisível é apreendido no próprio corpo das pessoas, fisicamente e mentalmente. Flertamos assim com uma *Kafka machine*, descrita por Kafka em seu conto *Na colônia penal*³³ em 1914 e publicado em 1918. Nessa máquina o prisioneiro condenado tinha sua sentença gravada na carne antes de morrer. A imaterialidade do texto era convertida em materialidade física brutal ao ser transferida dessa maneira para o corpo.

A obra *Estudo para duelo* produz uma experiência de impacto físico com o invisível. Espera-se assim que o sujeito crie uma memória sensível e psicológica em seu corpo, permitindo-lhe perceber as forças invisíveis presentes nas relações cotidianas. Devemos considerar que, apesar da forte experiência trazida em *Estudo para duelo*, não se trata evidentemente de uma máquina de tortura, como aquela descrita por Kafka. Aqui, não há qualquer possibilidade de ser condenado ou vitimizado, mas o contrário, o sujeito é convocado a responder de modo ativo à estrutura.

Ao contrário das máquinas cotidianas de aparência amigável, cujas estruturas não são questionadas devido a sua fácil adaptação aos corpos de seus usuários, a máquina produzida aqui procura refletir certa inversão de valores, assumindo sua brutalidade.

A instalação revela totalmente a sua arquitetura, quase como um modo improvisado de uma tecnologia baseada em gambiarras. Não há caixa preta. O caráter precário é assumido por meio de elementos da construção civil comprados parcialmente em ferro velho. Trata-se de um trabalho sujo, que se difere da assepsia do cubo branco dos espaços da arte.

33. *Na colônia penal*: título original *In der Strafkolonie*.

A peça criada não sugere liberdade, intensifica o caráter disciplinar dos deslocamentos diários nas cidades por meio de sua arquitetura. Tal condição material e imaterial, corporal e incorporal trazida aqui entre a estrutura metálica e o campo magnético repulsivo, oferece um questionamento que duvida de certo tom leve e libertário que possa estar ideologicamente impregnado no espaço contemporâneo. Entendemos que o desconforto dispendido pela participação na instalação, diante de um tempo de máquinas “fofas”, torna-se hoje uma experiência necessária.

Essa máquina revela um sentimento distópico. Pois se esperávamos que as tecnologias nos trouxessem mais liberdades e produzissem algo em função de um bem-estar comum, essa noção demonstra-se hoje altamente paradoxal. O uso de dispositivos tecnológicos tem criado novos centros de produção escrava (invisíveis) pelo mundo. Sob a lógica de mercado baseada na obsolescência programada, os equipamentos tornam-se rapidamente “velhos”, gerando uma enorme quantidade de lixo sobre o planeta –, que não queremos ver onde são depositados. A esperteza do capital também é ágil ao inventar novos modelos de centralização e comercialização de dados, quando tudo apontava para a descentralização. Esses dados, em casos extremos tem sido fornecidos para o exercício da vigilância e do controle realizado pelos Estados (como será estudado no capítulo 4). Sendo assim, *Estudo para duelo* não pretende revelar nenhuma idealização utópica de futuro, mas problematizar fortemente a experiência do tempo presente e das máquinas que mediam as nossas relações.

A noção de duelo proposta aqui adiciona nova camada às discussões dos pronomes que vinham sendo trabalhadas por Ricardo Basbaum. Ao impossibilitar o contato total com o outro, também impossibilita a criação de um superpronome [euvocê, vocêeu]. E tal impossibilidade, que marca a distância e a diferença entre “eu” e “ele”, reforça também a responsabilidade individual de cada um diante do corpo do outro. Sejam os participantes conhecidos ou não, ao assumirem seus postos dentro da obra, tem seus olhares direcionados e precisam estabelecer rapidamente um jogo ético entre [eles], que regulará a intensidade do “choque” e poderá envolver maior ou menor grau de perversidade e cumplicidade.

Diversas obras de outros artistas também promovem esse tipo de encontro frontal, no qual o campo de invisibilidade não tem

chance de se dissipar, é duro, porém, demanda a um enfrentamento, necessário e inevitável. Um exemplo são as performances de Marina Abramovic e Ulay, em trabalhos como *Relation in space* (1976) ou *Rest energy* (1980), nos quais expunham seus corpos a limites físicos e mentais. Na primeira (fig. 34), em *Relation in Space*, os artistas chocam seus corpos um contra o outro, rompendo com o campo invisível e possivelmente atormentador da tensão entre eles, que na época eram casados. Na segunda (fig. 35), utilizando um arco e uma flecha, o corpo da artista é colocado sob a iminência de um acidente.

Figs. 34 e 35 – *Relation in space* (1976) e *Rest energy* (1980), Marina Abramóvic e Ulay. Performance. Fonte: Media Art Net.

Verificamos a seguir, não mais o confronto direto, inevitável entre duas pessoas, mas o enfrentamento de um indivíduo com a multidão. A noção radical, física e psicológica desse tipo de encontro é estudada através da performance *Experiência nº 2* (1931), de Flávio de Carvalho.

2.4 “Eu sou um contra mil”

Flávio de Carvalho relata e analisa a ação *Experiência nº 2* em um texto redigido após 3 meses dela acontecer (CARVALHO, 2001). Esse período é curto o suficiente para a lembrança de detalhes da experiência vivida, mas também suficientemente largo para a criação de desenhos e textos que se assemelham a uma boa narrativa ficcional –, exercício de tradução necessário para converter a ação em texto. Como disse Jacques Rancière (2005, p.53) ao tratar o tema da ficção, a possibilidade de “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”.

Era dia de Corpus Christi; um sol agradável banhava a cidade, havia um ar festivo por toda parte; mulheres, homens

e crianças moviam cores berrantes de tecido ordinário; negras velhas de óculos e batina ou qualquer coisa parecido... (CARVALHO, 2001 p. 15).

É diante desse cenário onde tudo se parecia muito tranquilo, dotado de certa anestesia e belos detalhes de uma vida comum, que o artista vestiu o seu boné de veludo verde e percorreu uma procissão no sentido contrário ao dos fiéis, na provinciana São Paulo de 1931. Seu desejo, como bem descreve, seria o de:

...desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente. (ibid., p.16)

É dessa maneira, bastante consciente, racional, cética e arrogante que Flávio adentra a procissão e observa cada indivíduo que atuava ali como alma coletiva. Ou seja, cada um emprestava provisoriamente a sua individualidade ao grupo, em prol do deus invisível que a todos ama e que a todos atravessa.

Nos depoimentos e análises feitas por Flávio são anotados cada momento desse trajeto. Primeiramente, a atitude dos velhos e velhas, que segurando fortemente objetos sagrados sentiam-se humilhados com a atitude do artista; os padres intensificavam

as rezas; as mulheres gordas suadas o enojavam; os homens bojudos e os magros de cotovelos afiados incomodavam a passagem. Não havia até então nenhuma animosidade nessa massa passiva, orgulhosa de estar ali, movendo-se lentamente. O artista mantinha o controle, modulava sua velocidade e flertava com as belas filhas de Maria.

Focado em ser um elemento perturbador, seguiu avançando em direção a algum obstáculo até que as pessoas, tomadas por uma alma coletiva, começaram a protestar. Primeiro, o protesto era tímido e individual, mas na sequência, com o contágio entre as pessoas, foi tornando-se mais pesado e hostil.

Ao se aproximar dos moços burgueses, Flávio começou a sofrer transformações em seu estado emocional, criando certa tensão nervosa diante dessa parte da procissão. Ele tentava descobrir, mesmo

Fig. 36 – *Ilustração* extraída do livro CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº 2*, Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001.

que tomado por certa emoção do momento e consequentemente com redução de sua capacidade de raciocínio, “até que ponto chega o controle ancestral do deus a abafar a revolta do jovem”. Até esse momento, ele havia passado de modo mais ou menos ileso. Entretanto, ao ameaçar a virilidade juvenil, sinalizando a possibilidade de ocupar o lugar que seria o de Jesus Cristo, Flávio passou a ser desafiado. Foi nesse ponto, depois de ouvir por algumas vezes “tira o chapéu” e resistir aos sucessivos gritos, que lhe arrancaram o chapéu da cabeça e o artista passou a notar as caras enfurecidas que o observavam com extremo ódio.

Já com o chapéu recuperado e sem saber exatamente como continuar, Flávio tentou apelar (sem sucesso) para a racionalidade das palavras, abrindo os braços e dizendo: “eu sou um contra mil...”. Mas como já era esperado pelo artista, a massa seguiu obediente e hipnotizada pelo chefe invisível. Sem consciência individual, reagiu instintivamente e brutalmente contra aquele que tentava sequestrar o lugar prestigiado do líder homenageado e invisível que os movia, no caso, Jesus Cristo.

Por meio de insultos verbais, Flávio tentou fazer a massa refletir, desejando que essa perdesse de alguma forma a potência emotiva e inconsciente que a configurava como grupo, como alma coletiva. Mas tinha de ser rápido, pois sabia da possibilidade de uma emoção contagiar um grupo capaz de linchá-lo. Naquele momento, em passos lentos para trás, foi se afastando, até identificar uma zona de razoável conforto. Assim pôde cruzar a procissão tomando como privilégio sua rápida movimentação garantida pela qualidade de indivíduo, único decisor de seus movimentos, em contraposição ao restante do grupo que demoraria até tomar decisões de atravessar a multidão e ficariam encalhados no meio dela.

Guiado pelo perigo, sem conseguir perceber com clareza as suas decisões, impulsionado pelas vozes que gritavam “pega ele...”, Flávio entrou numa leiteria, fugiu pela clarabóia da cozinha, caiu num saguão que dava acesso a uma latrina escura, e ali desistiu, diante de seu estado mental que lhe relaxou os músculos e lhe fez sentir, pela primeira vez, medo! Depois de permanecer completamente debilitado por alguns instantes, ele ouviu uma voz de prisão. Era um policial que lhe prometeu segurança e depois de revistá-lo, lhe ajudou a sair do local. Ao chegar à delegacia, foi primeiramente acusado de comunista e

34. Diante da beleza e riqueza de detalhes do livro que relata a experiência, resumidos aqui a fim de colocar em pauta o trabalho, recomenda-se fortemente a leitura da fonte: CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº 2*, Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001.

de atirar bombas na procissão, mas logo essa tentativa fracassou e o artista foi libertado.³³

Mesmo diante de uma massa de identidade bem definida, como se fossem todos iguais, ativando o superpronome [nós/nós], Flávio de Carvalho refutava qualquer relação de igualdade entre ele e a massa. Colocava-se com diferença, mas sem contanto se afirmar como artista. Aliás, chegamos a duvidar sobre a real necessidade de se qualificar essa ação como “arte”. Afinal, enquadrá-la nesse regime não lhe confere maior qualidade. Apenas institucionaliza aquilo que era colocado no plano decididamente experimental entre as múltiplas atividades desenvolvidas pelo artista (arquiteto, engenheiro, escultor, decorador, etc).

Os depoimentos e as análises deixados pelo artista em seu livro nos revelam o desejo dele em verificar na prática a “Psicologia das multidões” (título do livro de Gustave Le Bon lançado em 1895). Esse livro influenciou posteriormente a criação do texto *Psicologia das massas e análise do eu* (1921), de Sigmund Freud.

É impressionante ver de modo tão contundente o confronto de uma teoria com o campo experimental. Em sua análise sobre a ação, Carvalho percorreu toda a teoria psicanalítica das massas, como se estivesse testando a sua validade, num processo laboratorial detalhado, baseado na observação dos fenômenos que eclodiam na tensa duração de todo o trajeto percorrido.

Tal testagem torna-se evidente ao lermos uma citação de Le Bon do livro *A psicologia das multidões* (1895) destacada por Freud:

“O fato mais singular, numa massa psicológica, é o seguinte: quaisquer que sejam os indivíduos que a compõem, sejam semelhantes ou dessemelhantes o seu tipo de vida, suas ocupações, seu caráter ou sua inteligência, o simples fato de se terem transformado em massa os torna possuidores de uma espécie de alma coletiva. Esta alma os faz sentir, pensar e agir de uma forma bem diferente da que cada um sentiria, pensaria e agiria isoladamente. Certas ideias, certos sentimentos aparecem ou se transformam em atos apenas nos indivíduos em massa. A massa psicológica é um ser provisório, composto de elementos heterogêneos que por um instante se soldaram, exatamente como as células de um organismo formam, com a sua reunião, um ser novo que manifesta características bem diferentes daquelas possuídas por cada uma das células”. (LE BON apud FREUD, 2011. p. 17)

Le Bon analisa a massa de modo perverso, atribuindo a ela um caráter primitivo, instintivo, selvagem, de perda de consciência individual em função de uma alma coletiva, assemelhando-se a um rebanho altamente controlável e manipulável. Esse modo de pensar nos remete claramente aos momentos de ira que surgiram em determinados momentos contra Flávio de Carvalho em meio à procissão, por exemplo, no momento em que lhe arrancam o chapéu.

Para compreender a lógica dos agrupamentos, são inúmeros os detalhes psíquicos colocados em jogo por Le Bon e por Freud como o consciente, o inconsciente, a identificação, a liderança, o instinto gregário, os objetos, a libido, a contaminação por sugestão, entre outros. Tais elementos nos fazem perceber que se existe “algo entre nós”, invisível e sensivelmente partilhado, esse algo não é pura abstração, mas, conforme descrito acima, trata-se da conjunção de diversas variáveis. Esse “algo” que junta duas ou mais pessoas, sugere que existam elos que provoquem essa união ou criação de um campo *entre*. Esses elos são identificáveis na caracterização e no modo de organização de cada grupo. Por exemplo, na procissão, o que organiza é a igreja, a crença, a religião, o medo e o desejo de se igualar a deus (uma entidade variável, ubíqua e indefinida como os campos invisíveis).

Torna-se importante notar as diversas posições assumidas por Flávio de Carvalho, dependendo do tipo de identificação ou interpretação subjetiva que estabelecia com cada olhar, cada contato, cada indivíduo durante o percurso. Por exemplo, quando um amigo dele o aborda, é rompida a relação direta do artista com a massa, passando a se tornar uma espécie de [eu-você], elo que se dá pela amizade e afeto, dois indivíduos conhecidos – situação sabiamente evitada pelo artista, que assumiu novamente o seu posto de agente perturbador [eu-eles]. Outros elos seguem ocorrendo em meio às forças vigentes nessa massa, dentre eles, a identificação com os jovens estudantes burgueses, que leva ao confronto pelo caráter de semelhança com o artista. Já as filhas de Maria parecem estabelecer algum tipo de elo erótico, seja de repulsão, submissão ou sedução. Por fim, o pouco caso dos velhos demonstravam que a presença de Flávio não chegava a ameaçar sua virilidade, dada a diferença de idade na relação entre eles. Flávio tinha 32 anos na ocasião.

É importante observar ainda o perigo do uso e interpretação de teorias como as de Le Bon que, ao explicitarem o comportamento padrão das massas, são apropriadas e tornam-se base para regimes totalitários. Pois se vimos Flávio assumir tal posição de arrogância, fazendo-nos compreender na prática a psicologia das multidões, outros leitores da mesma teoria o fizeram muito pior. Refiro-me aqui a Benito Mussolini que, em sua autobiografia redigida por Richard Washburn Child em 1928, afirmou ter lido Le Bon. “Constatada” a incapacidade das massas em tomar decisões conscientes, Mussolini assumiu que tais decisões poderiam ser tomadas pelo Estado, representado, nesse caso, pela figura dele.

Sobre esse assunto, Freud cita Le Bon:

Ele acredita que, quando seres vivos se reúnem em determinado número, seja um rebanho de animais ou um grupamento de homens, instintivamente se colocam sob a autoridade de um chefe (p. 86). A massa é um rebanho dócil, que não pode jamais viver sem um senhor. Ela tem tamanha sede de obediência, que instintivamente se submete a qualquer um que se apresente como seu senhor. (LE BON apud FREUD, 2011, p.29)

Essa teoria tornou-se referência básica para diversos estudos de comportamento das massas. O mais evidente deles está no campo das redes digitais e da publicidade que, por meio de bancos de dados, atualmente mapeiam padrões identificáveis nas massas. Detectam o “algo” entre elas, para instalarem-se em praticamente todas as interfaces que utilizamos (conforme detalhes no capítulo 4). Mas nessas mesmas redes, tem se experimentado novas vivências sem a figura de um chefe ou de um líder. São manifestações realizadas através de partidos e modelos de governança que exercitam a não hierarquia e a horizontalidade, como Partido del Futuro, sistemas de Wikigoverno, movimentos #Occupy, etc. Essas plataformas costumam evidenciar que não existe um “algo” único que organiza as relações, mas a interação de múltiplos desejos simultaneamente manifestados.

3

ARQUITETURAS

INVISÍVEIS

35. **Modulor**: sistema de proporções modulares baseado num indivíduo imaginário. Foi criado pelo arquiteto, urbanista e pintor franco-suíço Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris).

36. **Unidade de habitação**: originalmente do francês *Unités d'Habitation*.

37. **"A forma segue a função"**: frase proferida pelo arquiteto Louis Sullivan em crítica especialmente ao ornamento na arquitetura.

No capítulo intitulado *Sempre algo entre nós*, observamos esse “algo” invisível que ativa e modula as relações entre os corpos. Já aqui, buscamos notar os chamados “campos de invisibilidade” por meio de obras que exploram as relações do corpo com a imaterialidade e a invisibilidade presente nos espaços.

Para pensar essas questões, a arquitetura contribui aqui, junto do campo da arte, para a compreensão das relações do corpo com o espaço. Essa relação pautou a arquitetura, desde *O Homem Vitruviano* (1490) de Leonardo da Vinci, até o *Modulor*³⁵ e a sua implantação na chamada “unidade de habitação³⁶” em Marselha (1947-53). *Modulor* foi realizado pelo arquiteto, urbanista e pintor franco-suíço Le Corbusier, conhecido internacionalmente por lançar as bases do movimento moderno de características funcionalistas na arquitetura.

O rompimento da arquitetura moderna com a tradição clássica, ainda na primeira metade do século XX, fez com que muitos arquitetos deixassem de lado as preocupações antropocêntricas e humanistas, que consideravam o corpo humano como mito de origem essencial para as práticas arquitetônicas. A arquitetura moderna passou a deslocalizar o corpo humano no espaço. O corpo deixou de ser a referência principal, perdeu a sua centralidade. Não se encontrava mais em proporção exata com o espaço construído. As formas geométricas e abstratas dominavam o espaço e eram determinadas pela máxima funcionalista “a forma segue a função”³⁷.

Muitos arquitetos reivindicam essa posição sob uma espécie de fenomenologia da arquitetura. É o caso de Juhani Pallasmaa em seu texto *A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura* (1986). Nesse ensaio, o arquiteto e teórico finlandês discutiu a experiência espacial da arquitetura baseada

na memória, na imaginação, no inconsciente e nos tipos de sentimentos e afetividades transmitidos por essa experiência de contato com os espaços. Seu texto criticou a intelectualização, o reducionismo e o elementarismo na arquitetura moderna em sua relação com o corpo.

Aqui, pretende-se trabalhar essa relação de projeção e organização de um espaço para o encontro com o corpo humano por meio de proposições artísticas. Mas ao contrário da amplitude temática das relações entre corpo e espaço, foca-se o pensamento nessas noções diante dos campos de invisibilidade que frequentamos no cotidiano.

Os trabalhos discutidos, ao criarem esses campos, organizam a presença do corpo no espaço, produzindo a experiência com a obra. Ativam sensorialmente esses espaços, gerando estabilizações e desestabilizações do corpo, modificando e às vezes fraturando a suposta estabilidade da nossa percepção.

Refletir sobre a possibilidade de uma arquitetura invisível, não é tratá-la de modo exclusivamente imaginário –, mas como experiência, vivida, atualizada, em relação e dinâmica. Um espaço que se constitui em ato, em processo de experimentação pelo corpo. Acredita-se que a tradição visível e material da arquitetura não deva ser a única capaz de sustentar e ancorar o corpo no espaço, especialmente hoje, com o uso de tecnologias de geolocalização e transmissão de informações que o atravessam.

É considerado, portanto, um novo regime de movimentações, ações e modos de perceber o espaço diante dessa composição visível e invisível, material e imaterial.

3.1 Espaços sustentidos

É fator fundamental no que faço não só a significação de cada peça, mas a ligação invisível que cada uma tem com as outras, uma espécie de invisibilidade que une todas as partes, uma invisibilidade que o olhar atravessa, mas não consegue apreender. (CALDAS apud CANONGIA, 1998)

O uso da palavra “sustenido”, ou sua indicação representada por “#”, é muito comum entre aqueles que possuem algum conhecimento de música. Ela indica alteração de uma nota musical e, em geral, a subida de um semiton.

Entender os espaços como sustentados é compreendê-los como alteração da sequência natural de seu fluxo, suspensão. E ao nos colocarmos diante desta perspectiva do campo da música, passa-se a perceber o espaço como duração, ritmo, intervalo, acontecimento imaterial no tempo. Não se trata de entendê-los, por exemplo, como ancorados fisicamente neles mesmos, de maneira autônoma, mas sim, em composição com o fluxo geral de seus acontecimentos e de suas presenças.

Pode-se refletir sobre esse tipo de espaço por meio da obra *Meio espelho suspenso* (2007) do artista Waltercio Caldas. Essa obra, retratada na figura abaixo, é composta por aço inoxidável, vidro, vinil, fio de lã e pedra.

Fig. 37 – *Meio espelho suspenso* (2007), Waltercio Caldas.
Fonte: Site do artista.

O artista dispõe esses elementos no espaço e nos convida a enfrentá-los. Sem uma linha de horizonte definida, o corpo não encontra a sua estabilidade, e então, dança. Somos colocados, diante de um “abismo, quase vertiginoso” (BRETT apud PÉREZ-BARREIRO, 2012, p. 141) e desconcertante. Uma música atonal tocada pelo espaço. Uma acústica que rebate na parede de concreto, no vidro, no aço e faz vibrar os fios de lã. Esse rebatimento revela o espaço *entre* matérias.

O olhar procura por uma forma, mas não acha. Então

imaginamos, virtualmente, o desenhar de linhas no espaço por meio da sugestão evocada pelos tubos de aço inox que saem da parede. Mas são linhas de uma matriz que não levam a lugar nenhum. Somos incapazes de perceber o todo da obra, percebemos apenas as partes e suas relações. Cruzamos a escultura-objeto-instalação-arquitetura com o olhar e com o corpo, que nos colocam diante desses vazios abismais.

Não há vestígios de tempo, apenas duração que se faz em ato. As pedras não indicam caminhos, nem mesmo revelam de onde vieram. Todas as vezes que pensamos encontrar uma pista, ela falha. Nem mesmo a certeza da gravidade nos dá chão, pois os objetos apenas repousam sutilmente no solo, numa espécie de equilíbrio instável.

Em entrevista a Ligia Canongia (1997), Waltercio cita Brasília:

Nos anos 50, o Brasil criava uma cidade específica para sua vontade de modernidade. A arquitetura de Brasília pode ter-me influenciado desde criança. (CALDAS apud CANONGIA, 1998)

Se a arquitetura moderna deixou de lado o corpo humano como sua premissa básica. Waltercio parece apropriar-se de toda essa experiência deslocalizada do corpo no espaço e convertê-la em potência poética e crítica em seu trabalho.

O branco do espaço expositivo, as formas geométricas abstratas, os materiais da construção civil e esse sentimento de estar diante de um “eixo monumental”³⁸, – são alguns dos elementos da obra de Waltercio. Mas em sua complexidade, ao contrário da arquitetura moderna, a obra não trata o corpo com indiferença, mas se constrói para esse corpo. Ela necessita desse encontro para existir. Exige um corpo que venha habitá-la em suas brechas, seus vazios incorporais, informes. A obra é acontecimento que se dá nesse encontro espaço-temporal com um visitante-participador.

Como fica claro no texto de Paulo Herkenhoff³⁹, a matriz da obra de Waltercio é especialmente brasileira: “um olhar sobre a arte do Brasil deve considerar que o país tem sua história, como o Neoconcretismo”. Waltercio inicia sua produção no final dos anos 1960 no Rio de Janeiro, cidade de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e do *Manifesto Neoconcreto* (1959), publicado por Ferreira Gullar no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Diante desse cenário, parece impossível subjulgar a presença do corpo e a noção de espaço como acontecimento, racional e sensível, material e imaterial.

Nas inúmeras facetas da obra de Waltercio, também estão contidos: a Poesia concreta de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos (na palavra tratada como matéria); as noções de obra aberta inauguradas por Haroldo de Campos em um artigo intitulado *A obra de arte aberta* (1955); e tantos outros brasileiros. Além, evidentemente, de referências internacionais da escultura

38. **Eixo-Monumental:** uma grande avenida localizada no centro do Plano Piloto de Brasília, capital do Brasil.

39. **Texto de Paulo Herkenhoff:** Waltercio Caldas, Jac Leirner e a densidade da história da arte no Brasil in XLVII Bienal de Veneza - Representação brasileira - São Paulo: Fundação Bienal, 1997.

como Brancusi e Rodin, tantas vezes citadas pelo artista. Desta forma, o que não estaria contido diretamente em sua obra, seria o minimalismo norte-americano dos anos 1960 e 1970 – equivocadamente associado à sua produção.

Na obra de Waltercio, o espaço é temporalizado e se faz em ato, constitui-se no encontro e na presença imediata de um outro que simultaneamente reflete e sente a obra. As relações ocorrem pelo que falta no espaço, por sua negatividade, por suas ausências combinadas à positividade de alguns poucos materiais visíveis. E assim como na música, o espaço é marcado por intervalos e desconfortáveis silêncios que criam ritmos baseados em campos invisíveis.

Fig. 38 – *O ar mais próximo* (1991),
Waltercio Caldas.
Fonte: site do artista.

3.2 Arquiteturas da mobilidade

Nunca foi tão evidente às cidades brasileiras, que a mobilidade possui suas arquiteturas. Refiro-me especialmente às manifestações de junho 2013 no Brasil, que tiveram início solicitando a redução da tarifa do transporte público em R\$0,20 centavos de

reais. Essa arquitetura – seja pela qualidade dos transportes, a infraestrutura das cidades, a economia implicada na mobilidade e todas as demais problemáticas sociais que passam pelo direito básico à cidade – foi problematizada ali.

Recentemente, no caso específico de São Paulo, essa problematização tornou-se ainda mais clara com a implantação das ciclofaixas e das faixas exclusivas para os ônibus. As faixas de ônibus primeiramente estreitaram as vias dos automóveis. Já as ciclofaixas vermelhas passaram a cortar a cidade, buscando preservar a segurança dos ciclistas e reduzindo um pouco mais o espaço para os carros. Com essa implementação, a experiência da cidade melhorou para aqueles que circulam de transporte coletivo ou bicicletas e aumentou a duração dos percursos realizados num automóvel em horários de grande circulação – fato que deve incorrer na reflexão em torno do uso do carro, que até hoje vinha sendo incentivado na cidade. Trata-se de uma política contrária à vontade de muitos moradores que esperavam por uma cidade com grandes viadutos, ruas mais alargadas e calçadas reduzidas. A indústria dedicou-se a desenhar experiências de conforto, poder e isolamento para os que estivessem dentro dos automóveis. Os governos encontraram aí um modo de geração de renda para o país, que agora necessita ser refeito.

Interessa discutir aqui a arquitetura da mobilidade e a experiência espacial que ela produz no deslocamento pelas cidades: seja na duração do cruzamento da periferia para o centro; nas esperas nos saguões dos aeroportos; ou, no simples cruzamento de uma catraca para a entrada num edifício ou no transporte público. Essa arquitetura física da mobilidade, ao contrário de uma generalização infinita de explorações dessa temática, é observada especialmente na malha invisível e imaterial produzida pelo atravessamento das tecnologias eletrônicas e digitais nos espaços – não mais como objetos estranhos, mas incorporados e embutidos no ambiente.

A presença das tecnologias nos espaços de trânsito tem produzido um novo tipo de temporalidade e sociabilidade. Instauram uma nova maneira de perceber os espaços e seus modos de percorrê-los. Essa discussão é localizada aqui dentro do campo da arte em suas extremidades de diálogo com a arquitetura, ao contrário do que poderiam ser as problemáticas sob o ponto de

vista das políticas públicas, da saúde e tantos outros campos que orbitam essa questão.

É nesse sentido, portanto, que iniciamos esse subcapítulo com a obra da artista Ana Maria Tavares. Seus trabalhos nos revelam a mistura de elementos físicos de sustentação do corpo no espaço, com mídias como o vídeo e o som, instaurando uma outra temporalidade e uma outra camada para essas situações de trânsito. Observa-se que os fluxos ativados pelo uso dessas mídias são capazes de modificar fortemente a experiência espacial do corpo em deslocamento.

Fig. 39 – *Enigmas de uma noite com midnight daydreams* (2004), Ana Maria Tavares.
Fonte: site Galeria Vermelho. <<http://www.galeriavermelho.com.br/>>

3.2.1 A experiência espacial dos deslocamentos

40. “Nós saímos, mas ainda não chegamos”: tradução do original “We have left, but we have not yet arrived.”. Frase extraída de uma palestra proferida pela artista ao programa Art, culture and technology do MIT. Disponível em: <http://video.mit.edu/watch/ana-maria-tavares-3988/>. Acessado em 02 nov. 2014.

41. Website Instituto Tomie Ohtake: http://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/exposicoes/ana_maria/ana_maria.htm. Acessado em 02 nov 2014.

“Nós saímos, mas ainda não chegamos”⁴⁰

Ana Maria Tavares

Enigmas de uma noite com midnight daydreams (2004) é uma obra da artista Ana Maria Tavares, desenvolvida para ocupar uma das salas do Instituto Tomie Ohtake em São Paulo. A instalação, conforme descrita no site do instituto⁴¹:

...é composta por poltronas-leito em couro e plástico injetado, cabines com áudio, piso revestido em fórmica, espelho e música ambiente. Conta ainda, como peça central, com *Midnight daydreams* (2004), projeção realizada em proporções de cinema, a partir de imagens em movimento, capturadas em 16mm, há setenta anos atrás, por um capitão da Marinha Mercante alemã, o Capitão Schenk, em suas inúmeras viagens de Hamburgo a Buenos Aires. O material bruto utilizado – vários rolos de filmes trazidos da Europa exclusivamente para essa obra – foi recuperado e editado sob direção da artista.

Numa espécie de arquitetura da mobilidade, essa obra permite introduzir à noção da experiência espacial dos deslocamentos, na passagem de uma compreensão do espaço físico e analógico para o espaço de fluxo, eletrônico e atualmente digital. Passamos a considerar os elementos eletrônicos e imateriais presentes nesses espaços, bem como os demais objetos físicos, com igual relevância para a constituição arquitetônica dos espaços de trânsito. Ao contrário de afirmar esse trabalho como inaugural dessa relação, ele é trazido aqui por sua abrangência e contundência em torno dos assuntos que nos interessam – arquitetura, corpo e tecnologia, somados à concomitância entre visibilidade e invisibilidade –, que se aproximam dos espaços cotidianos frequentados por nós.

As poltronas, o padrão criado para o piso e a própria estrutura física da sala são mesclados com a imaterialidade da projeção em vídeo e do som que se escuta no espaço. Toda a fatura física e visual do espaço instalativo da obra parece ser posta para revelar o que nele não está: uma espécie de vazio incorporal do tempo e do espaço. A estrutura básica do trabalho organiza-se em torno da duração, da experiência temporal do deslocamento, da espera por um lugar que não chega. Um sentimento de imobilidade é ativado diante dessas poltronas, tipicamente utilizadas em ônibus de viagens noturnas, que amparam o corpo e o colocam em estado quase vegetativo, estanque, parado, mas simultaneamente estimulado pelos meios eletrônicos.

Se na obra de Waltercio Caldas, a vertigem emerge pelo completo deslocamento do corpo em relação ao espaço – corpo que não encontrava lugar para estar –, aqui ele é amparado pelas poltronas. Apesar do visitante poder se movimentar pela ins-

Fig. 40 – Trecho do vídeo **Midnight daydreams** (1984). Fonte: Exertos do filme integrante da obra *Enigmas de uma noite com Midnight daydreams*, in: Ars vol.2 nº3 São Paulo: 2004 <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300005>.

talação, ele é convidado a se deitar, ficar imóvel, numa viagem mais ou menos solitária. A obra nos transporta imediatamente às noções de fluxo: seja por essa arquitetura artificial de um ônibus em deslocamento; pelo espelhamento e os grids da sala que nos projetam a um infinito *continuum*; pelo navio em mar aberto e o zepelim que o sobrevoa; ou pelo som e o vídeo que nos conectam com os fluxos informacionais e produzem uma nova experiência espacial.

O som mistura elementos como uma fala enciclopédica e genérica, junto com vozes cujo significado de suas falas não é compreensível, além de uma base sonora que nos remete à “música para aeroportos” de Brian Eno –, um som sem progressão, sem início nem fim. Como uma camada imaterial e invisível, o som parece preencher e suspender o espaço, tornando-se elemento fundamental da obra em meio à visualidade. O trabalho passa a ser permeado pela dimensão temporal e multi-camadas, explorando também a repetição sonora e visual, como artifício para criação dessa arquitetura vertiginosa.

As imagens do navio repetem a paisagem de um mar que não nos conduz a lugar nenhum. Os efeitos de *slow-motion* e de *looping* criam a sensação angustiante desse lugar porvir, de fluxo, que nos deixa sempre na provisoriedade de um presente suspenso. Tendo em vista nossa pré-disposição de nos projetarmos para o futuro, o tempo demora, parece parar. Assim, a obra tensiona a aceleração dos dias de hoje, pautados fortemente pelas comunicações instantâneas.

Atualmente, diante do crescimento exponencial do uso de tecnologias digitais em espaços públicos, a anestesia sentida pelo corpo em locais de trânsito passou a ocorrer também de maneira contrária, ou seja, não mais pela ausência de atividade no espaço, mas pelo seu excesso, aceleração e instantaneidade de atualização. Múltiplas telas se espalharam pelos espaços cotidianos, fixadas em paredes, colunas ou mesmo nas mãos das pessoas. Deixamos de estar em suspensão, para agora, atravessados por sistemas digitais, atualizarmos a cada segundo o lugar em que estamos. Essa configuração é revelada pelo pesquisador Geert Lovink (2011, p.13) como uma espécie de colonização do tempo real, como a nossa dependência excessiva pela atualização instantânea dos espaços. Soma-se a isso, no caso dos saguões dos aeroportos, o grande volume de transeuntes, dado o crescente barateamento de passagens aéreas.

Os aeroportos perderam a sua característica de local esvaziado e de privilégio exclusivo de algumas classes sociais.

Ana Tavares e Waltercio Caldas tem como forte referência para suas instalações, a arquitetura moderna brasileira e a simultânea presença e suspensão do corpo diante dessas arquiteturas. Enquanto Waltercio dirige-se à abstração, Ana Tavares foca na artificialidade desses espaços, trazendo para dentro deles as estruturas e o design encontrados no espaço urbano.

A problemática do corpo em trânsito e da arquitetura moderna brasileira aparece em outras obras de Ana Tavares, a fim de trazer perspectivas críticas em relação a uma imagem de Brasil desenvolvido, que se pretendia criar desde os anos 40 sob o governo de Juscelino Kubitschek, em Minas Gerais. E ao dizer que “saímos mas não chegamos”, a artista nos faz enfrentar novamente o presente (em toda sua complexidade social e tecnológica), ao contrário do que seria o desejo de projetar o futuro.

Sua obra flerta ainda com o conceito de *não-lugar* de Marc Augé (1994). Esses não-lugares são entendidos como locais públicos de grande circulação, sem personalização, no qual o corpo encontra-se deslocado e em certa medida anestesiado pela necessidade de espera, pelo controle e pela perda temporária de sua subjetividade. O indivíduo, conforme definiu Deleuze (1992, p. 222) passa a ser identificado por uma cifra, que marca o acesso ou a rejeição a uma informação: seja a senha do cartão de crédito ou a validação do passaporte. Esses números são conectados a bases de dados e sistemas internacionais em rede, para controle dos deslocamentos. Já as câmeras de vigilância criam um campo de controle invisível, a partir de salas de monitoramento ocupadas por policiais, capazes de normatizarem e acalmarem o comportamento em locais como os aeroportos, rodoviárias, trens, etc.

A arquitetura vem sendo tomada por dispositivos tecnológicos conectados em rede, invisíveis ao sujeito comum que trafega pelos espaços. No passado, os objetos cotidianos da mobilidade, como, por exemplo, as catracas, restringiam-se aos limites físicos de suas superfícies. Mas agora estão conectados a bancos de dados que armazenam e processam as informações daqueles que os utilizam.

Estamos diante da chamada *internet das coisas*. Um momento em que o digital perde a sua característica de uma *second life* ou

de total virtualidade cibernética e passa a se atualizar nos ambientes cotidianos por meio de objetos conectados. São sistemas ubíquos, que estão em toda parte e esforçam-se por desaparecer, para que seu uso seja fluído e não envolva o agenciamento consciente dos usuários. Miniaturizados, desejam passar despercebidos, naturalizados, da mesma maneira que utilizamos a energia elétrica ou a água da torneira. Por exemplo, desconhecemos toda a rede de encanamentos de água da cidade ou mesmo as turbinas de geração de energia elétrica, apenas as utilizamos.

Em *Paris: Invisible City* (1998), Bruno Latour e Emilie Hermant trazem uma perspectiva dessas malhas invisíveis que atravessam o subsolo e o espaço aéreo das cidades. Chamam a atenção para as salas de monitoramento à distância, que visualizam dados fornecidos por sensores instalados fisicamente no espaço urbano. São monitoramentos do tráfego de veículos, de câmeras de segurança, da temperatura de uma cidade, dos semáforos, da sobrecarga das antenas de transmissão telefônica, do volume de água das represas, dos aviões, etc. Tudo isso para manter a cidade supostamente em condição estável, pois essas redes de controle, somente são percebidas, no momento em que falham. Por exemplo, apenas se faltar energia, água ou internet, começaremos a refletir sobre o problema.

O estado de São Paulo parece ser sempre um grande laboratório para todas estas situações que beiram o descontrole. Por exemplo, a cidade vive hoje uma das suas piores crises hídricas⁴², especialmente devido ao mal planejamento e administração de sua rede de distribuição, mas também pela falta de chuvas, causada por problemas climáticos derivados de um descuido geral com o meio ambiente. É somente nesse momento de crise que a rede de distribuição passa a ser discutida e percebida. Todos desejam agora saber sobre o seu funcionamento, que até então, era naturalizado.

As tecnologias digitais e especialmente aquelas focadas na noção de controle do espaço, ao se imbricarem nos ambientes da vida cotidiana, desejam também esse uso naturalizado e invisível, a fim de não serem questionadas ou percebidas.

Assim funcionam: câmeras que flagram o rodízio de veículos; os chamados RFID (*Radio-frequency identification*) que sabem por onde você e/ou o seu carro passaram; bancos e academias de ginástica que utilizam biometria para identificar a sua impressão

42. **Crise hídrica em São Paulo:** matéria publicada no jornal Folha de S. Paulo em 02 nov. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2014/02/1410255-gabriel-kogan-entre-a-seca-e-as-inundacoes.shtml>>. Acessado em 22 nov. 2014.

digital e saber se os pagamentos estão em dia; o chamado “*golden shield*” que vem sendo desenvolvido para armazenar toda a informação de uma pessoa em um único *chip* internacionalmente; carros que tem sido testados para enviarem uma foto do motorista ao celular do dono (caso o identificador facial não reconheça o piloto); aparelhos de GPS que são utilizados para reconstituição de crimes; enfim, habitamos uma arquitetura invisível de controle (à distância), do corpo no espaço. São arquiteturas baseadas em algoritmos que regulam os deslocamentos e estão em poder de empresas privadas e dos setores de segurança dos governos.

Conseguimos hoje entender com clareza a passagem e atualização feita por Gilles Deleuze (1992 p. 219) em relação à noção de espaços disciplinares proposta por Michael Foucault. Em *Vigiar e punir* (1999), Foucault descreve a vigilância por meio de espaços fechados, baseando-se no modelo panóptico das cadeias e também reproduzido na vida social, como nas fábricas e nas escolas. Deleuze defende que passamos a adotar o regime de controle, não apenas de vigilância (onde tudo se vê), mas agora de modo invisível, realizado à distância, entrelaçado à malha da cidade. O controle é feito como um *grid* invisível, balizado especialmente por dispositivos eletrônicos conectados em rede e suas centrais de monitoramento e processamento de dados.

Esses espaços controlados por malhas e *grids* invisíveis que frequentamos diariamente, são evidenciados na proposição *Campo minado*, desenvolvida por mim entre 2009 e 2011.

Trata-se de um *game* jogado nas ruas da cidade por meio de uma interface *mobile* geolocalizada. Nesse jogo, orientado pelo mapa de uma região demarcada virtualmente pelo artista, o jogador deve percorrer do ponto A ao ponto B, sem passar sobre as minas. Caso ele tome alguma decisão de direção errada, o jogo acaba para ele. Sempre que o jogador se aproxima de uma mina, que ele não visualiza na interface do celular, é disparada uma mensagem dizendo que ele está próximo dela, solicitando que uma nova decisão de direção seja tomada. Sem saber exatamente para que lado ir, o participante se “arrisca”, produzindo idas e vindas por locais que ele não percorreria naturalmente (como um jardim fechado por plantas espinhosas).

A metáfora do campo minado incita-nos a pensar sobre as camadas invisíveis e imponderáveis de nossos percursos diários.

Fig. 41 – Celular mostra posição do jogador em relação ao mapa em *Campo minado* (2009-2011), Cláudio Bueno.

Fig. 42 – *Campo minado* (2009-2011), Cláudio Bueno. Na foto: projeção do mapa da cidade atualizado em tempo real no espaço expositivo conforme ocorriam os deslocamentos dos jogadores nas ruas das cidades.

Figs. 43 e 44 – *Campo minado* (2009-2011), Cláudio Bueno. Na foto: jogadores na Praça Alexandre de Gusmão e Kombi utilizada como base para as apresentações.

Nesse jogo, o percurso atualiza-se constantemente, seja pela reconfiguração virtual do campo (quando as minas mudam aleatoriamente de posição) ou pelos fluxos materiais dos espaços (pessoas, carros, jardins, semáforos). Nessa situação, os mapas e satélites apresentam-se de modo insuficiente para guiar o sujeito em trânsito. Assim, a noção de um campo com minas apresenta a perspectiva de armadilhas, produzidas aqui pelo uso excessivo e indiscriminado das tecnologias de geolocalização.

É possível detectar hoje, uma espécie de euforia coletiva pelo uso de sistemas de mapeamentos e compra de aparelhos GPS, que são encontrados de múltiplas formas, seja para o monitoramento de veículos, de cachorros e até mesmo para bolas de golf. A fim de desfazer a segurança proposta pelos mapas, *Campo minado* exige do jogador uma percepção conjunta dos fluxos e arquiteturas materiais e imateriais das cidades. Conforme comentário do cientista e filósofo Alfred Korzybski (2000) “um mapa não é o território”, mas a sua representação gráfica, um modelo de realidade, e não a realidade em si. Apesar de ser necessário reconhecer que diante dos monitoramentos complexos das cidades, a atualização gráfica dos mapas (baseadas em números e não apenas em imagens estáticas) aproxima-os cada vez mais da realidade.

Campo minado utiliza uma plataforma online de mapeamento baseada em tecnologias como o *Google Maps*, mesclado com bibliotecas de geolocalização (conhecidas como GIS - *Geospatial Data Services*). Esse último é capaz de criar equivalências entre os raios e as distâncias do espaço físico e do espaço virtual das interfaces. Dessa forma é possível criar um campo de jogo em qualquer praça ou via pública ao redor do mundo (como se vê na página anterior, a demarcação da área de jogo na Praça Panamericana, em São Paulo). E assim, transferindo um jogo tipicamente de *desktops* para a escala da cidade, qualquer espaço com baixa infraestrutura de ocupação ou de lazer, pode se tornar um local de jogo. No caso da Praça Panamericana, apesar dela estar numa área nobre da cidade, não foi projetada para ser utilizada pelas pessoas, mas especialmente como suporte para a circulação de carros.

A utilização desses *territórios informacionais*⁴³, que passaram a guiar o deslocamento dos corpos na cidade, coloca a possibilidade de reprogramação de um determinado espaço urbano, a partir

43. **Territórios informacionais:** termo explorado pelo pesquisador André Lemos para se referir aos territórios permeados por sistemas de comunicação ubíqua, ativados especialmente por mídias móveis como os aparelhos celulares com conexão a internet 3G e GPS.

de uma camada imaterial, baseada em algoritmos, aplicada sobre ele. É relativizada assim a necessidade de construção de novas estruturas físicas, sem contanto isentar o papel do Estado em projetar e cuidar dos espaços da cidade.

Ao contrário de um projeto utópico de ocupação das cidades pelas tecnologias, que foram vistos especialmente na história da arquitetura dos anos 1960 e 1970, hoje essas tecnologias já permeiam completamente o território. Desse modo, não estamos tratando aqui de uma cidade do futuro, mas de um presente que vive as distopias provocadas pela aceleração da vida na cidade, pelos problemas ambientais gerados pelo consumo, pela vigilância e todas as demais angústias provocadas por esse espaço estriado e de controle das grandes metrópoles.

Campo minado coloca-se assim de maneira ambivalente, pois sugere o redesenho dos espaços por meio de malhas imateriais e comunicacionais, mas também critica o uso dessas redes como modo de orientação e controle do corpo na cidade. Nesse trabalho, o GPS é utilizado para deslocalizar o sujeito participante, num desentendimento com o dispositivo que foi programado para orientá-lo, sugerindo uma matriz de possíveis erros, de trajetos incertos, de exploração e experimentação do território percorrido.

3.2.2 Arquiteturas transitórias: diálogos com Archigram, Superstudio e Yona Friedman

O pensamento de uma arquitetura móvel, mutável, invisível, comunicacional e desmaterializada ganha relevância no período do pós-guerra europeu. Na ocasião, surgiram grupos de arquitetos, filósofos, designers e artistas, como: Archigram, Superstudio, os japoneses do *Metabolism*, a Internacional Situacionista e outros que ficaram conhecidos individualmente por seu trabalho, como é o caso de Yona Friedman.

A imagem a seguir mostra um dos pictogramas extraídos da recente publicação de Yona Friedman intitulada *Architecture without a building* (2012). Como num manual de instruções, o arquiteto propõe a reprogramação de espaços já existentes na cidade e a não construção de novas edificações. Sugere, assim, que o mundo já esteja demasiadamente construído e planejado.

Desde 1958, ao lançar o *Manifeste de l'architecture mobile*, Friedman propôs arquiteturas móveis, possíveis de serem realizadas com muito pouco. Pois sendo um húngaro que precisou refugiar-se em Israel e depois na França (onde adquiriu sua nova cidadania), o arquiteto tinha como perspectiva as estruturas pensadas a partir da condição do *homeless* refugiado - que não teria muitos recursos para construir sua habitação e a qualquer momento poderia precisar mudar-se para um novo local.

O manifesto previa que as construções deveriam cumprir três características fundamentais: tocar o solo o mínimo possível; ser desmontável e deslocável; ser modificada segundo os desejos de seus habitantes. Friedman preocupava-se com uma perspectiva econômica nas formas e nos materiais, considerando as possibilidades de mudanças sociais e o modo de vida das pessoas.

Já seus contemporâneos dos anos 1960, como o grupo Archigram, ao incorporarem os mesmos princípios de mobilidade da arquitetura, em projetos utópicos não tão exequíveis, entendiam que os recursos eram ilimitados e descartáveis. Contrariavam assim a ideia de que “mais deveria ser feito com menos” –, expressão cunhada sob o nome de “*ephemeralisation*” pelo arquiteto americano Buckminster Fuller no mesmo período.

O grupo Archigram formou-se em Londres entre 1961 e 1974 e foi composto pelos arquitetos: Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron e Michael Webbapesar. Organizaram-se em torno de uma publicação impressa homônima derivada da composição de palavras Archi: *architecture* + Gram: *telegram* (o que denota a abordagem comunicacional e tecnológica do grupo). Por meio de desenhos e colagens, propunham projetos especulativos e visionários em torno de uma arquitetura de eventos: móvel, temporária e com forte apelo à infraestrutura tecnológica e em rede.

Em *Computer City* (1964), desenhado por Dennis Crompton, o grupo Archigram descrevia por meio desse diagrama, a cidade como uma rede de fluxos: de tráfego, de pessoas e, sobretudo, de

Fig. 45 – Extraída do livro *Architecture without a building*, 2012, do arquiteto Yona Friedman. Tradução livre: “A Terra está demasiadamente construída”.

informação. Sistemas mecânicos, estradas, passagens de pedestres e outros ambientes eram concebidos em relação às conexões eletrônicas e outras conexões imateriais que pudessem ocorrer. Desse modo, ilustravam a importância dos fluxos informacionais para as cidades do futuro. Cidades que, no caso, organizavam-se em torno das chamadas *megaestruturas*: conceito de arquitetura desenvolvido nos anos 1960 que, resumidamente, e para o grupo Archigram, consideravam que uma cidade poderia estar envolta por um único edifício ou alguns pequenos edifícios conectados (como exemplificado na página anterior em *The Plug-in City*). *Computer City* seria portanto um modelo especulativo de malha isotrópica que poderia fornecer toda a infraestrutura de rede para o funcionamento de uma megaestrutura como *The Plug-in City*.

O diagrama anterior (fig. 46) mostra algo que identificamos hoje muito mais como postes de luz para a transmissão de energia elétrica do que para os sistemas de transmissão via satélite e Wi-Fi que utilizamos –, sistemas esses que reduziram o número de torres e também de fios, criando um campo de frequências invisíveis que atravessam, dinamizam e organizam o espaço aéreo das cidades contemporâneas. Hoje e também em *Computer City*, o caos em potencial em uma grande cidade estaria muito mais vinculado ao desligamento de uma dessas estruturas que fornecem a comunicação em rede, como satélites e torres de transmissão, do que o comprometimento das demais arquiteturas físicas da cidade.

Em 1968, intensificando a problematização de uma arquitetura que não estivesse baseada em espaços físicos construídos e imutáveis, o grupo propôs uma estrutura baseada em dirigíveis que pudessem trafegar de uma cidade a outra contendo a infraestrutura de redes, projeção de imagens e sons, necessária para um evento (estrutura comparada àquelas montadas para shows de Rock como *Woodstock*, 1969, mas que poderia servir também para comícios, circos, etc). Quando várias dessas estruturas se conectassem, formariam assim metrópoles ambulantes.

Nesse caso, ao contrário das *megaestruturas* fixas, discutia-se uma arquitetura ajustável, adaptável, que não precisasse interferir na paisagem natural, pois eventos e informações instalariam-se e logo se deslocariam. *Instant City*, problematizava por meio das noções de tempo, questões como: capacidade de mudança, mobilidade, trocas, ambientes responsivos, flexibilidade, etc.

Fig. 48 – *Instant City – Airship M3* (1968), Peter Cook: colagem fotográfica, notícias impressas com sobreposição de desenho, 40 1/8 x 28 3/8". Fonte: Arquivos Archigram.

Já em 1969, David Greene (um dos integrantes do Archigram) lançou o projeto *The Bottery / Locally available world unseen network - L.A.W.u.N.* (Mundo localmente acessível por redes invisíveis). Nesse projeto, o artista vislumbrava a paisagem tecnológica liberada de toda arquitetura edificada e desejava conectar as noções de arquitetura com o contexto cultural de maneira mais ampla. Defendia um contexto em que as noções de tempo e tecnologia atravessavam aquela década de modo radical. 1969 foi o ano em que se assistiu a transmissão global da chegada do homem à lua - trazendo para a realidade a dimensão de uma trama invisível que envolve todo o globo terrestre.

Em *LogPlug* (1969 - figura a seguir), o arquiteto parecia adiantar a noção de *internet das coisas* (discutida anteriormente) passando a prever o acesso a diversos serviços e conexões embutidos numa paisagem natural e consequentemente invisíveis. Por exemplo, na figura a seguir vemos um tronco de árvore com uma pequena abertura onde se teria acesso a energia elétrica, telefone e outros serviços que pudessem ser fornecidos por redes subterrâneas.

Greene pensava “a reestruturação do estilo de vida em termos de softwares, que estão relacionados ao tempo, ao invés de hardware, relacionados ao espaço”. O projeto *L.A.W.u.N.* (1969)

Fig. 49 – **LogPlug** (1969), David Greene. Fonte: Archigram Archives

culminou ainda na *Invisible University*⁴⁴ em 1971. Este último consiste em realizar pesquisas organizadas por meio de palestras, aulas e seminários proferidos por profissionais e recém graduados. Discute-se os efeitos das mudanças tecnológicas sobre a arquitetura. E ainda a possibilidade da arquitetura ser pensada em termos invisíveis e não apenas materiais e visíveis como em sua tradição.

Foi então, como um modo de criticar projetos modernos, de natureza utópica e baseados em motores, equipamentos eletrônicos, malhas de comunicação que se espalhariam por todo o território global e as técnicas de controle ambiental (como essas reforçadas pelo grupo Archigram), que surgiu o grupo italiano Superstudio em 1966. Fundado pelos arquitetos Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia, aos quais se juntaram Alessandro e Roberto Magris e Piero Frassinelli, o grupo criava colagens, esboços e filmes que ironizavam e desconfiavam da suposta melhoria de vida trazida por essa arquitetura midiática, pop e de consumo, proposta por exemplo, pelo Archigram.

Superstudio classificava seus trabalhos como uma utopia negativa, pois a contundência dos desenhos (como será visto a seguir), poderiam levar a crer num modelo de arquitetura possível, quando na verdade não passavam de especulações críticas em relação ao *status quo* da arquitetura moderna, racional e maquinica.

Dois projetos do grupo – o *Supersuperfície* (1971-1973) e o *Monumento Contínuo* (1969) – são apresentados aqui por problematizarem essa relação entre arquitetura, tecnologia e ambiente natural. O projeto *Supersuperfície* englobava a série *Gli Atti*

44. **Invisible University:** o site do projeto se continua no ar com atividades atualizadas até o ano de 2006. Disponível em: <<http://www.invisibleuniversity.org/>>. Acessado em 17 de nov. 2014.

Fondamentalli, composta por cinco roteiros para filmes de curta metragem organizados a partir de cinco atos humanos fundamentais: vida, educação, cerimônia, amor e morte. Sugeriam assim, relações da arquitetura com esses elementos invisíveis e essenciais à nossa existência, como possibilidade de redimir uma arquitetura apoiada nos meios tecnológicos, racionais e científicos. O grupo acreditava que não seria possível chegar às nossas essências, sem nos desvincularmos de objetos materiais projetados por nossa cultura.

A seguir, como forma de compreender as ideias colocadas pelo grupo Superstudio, segue destacado um trecho do projeto/roteiro para o filme *Vita, Supersuperficie*, o primeiro da série, baseado no ato fundamental “vida”:

Podemos imaginar uma rede de energia e informação que se estenda a cada área habitável. Vida sem trabalho, liberdade pela vontade, e um novo potencial humano possibilitados por essa rede. Peguemos, por exemplo, um vale (uma ótima zona habitável) e imagine que estamos realizando uma série de operações homogeneizantes, similares ao cultivo atual. Vamos imaginar que nós instalamos uma grelha de transmissão de energia e informação em toda a área. Essa grelha cria uma situação de ‘campo total’ na qual qualquer ponto é descrito pela intersecção de linhas retas. Os pontos de encontro das linhas principais marcam os ‘pontos principais’ nos quais poderíamos imaginar um ‘plugue universal’.

(...)

Presentemente, o ambiente é controlado principalmente por meios físicos, tridimensionais (represas, canais, grandes áreas cobertas, microclimas). A hipótese: controle do ambiente pela energia (correntes artificiais, barreiras térmicas, radiação, etc.). Rumo ao desaparecimento das membranas divisórias entre interior e exterior. A caverna e a fogueira na planície. Microclimas, grandes áreas, coberturas cada vez mais leves. Do hardware ao software. A Terra utilizada para grelha de serviços e comunicação. Uma cidade sem suportes 3D. Uma hipótese para uma grelha isotrópica e homogênea / Supersuperficie. (SUPERSTUDIO apud SCHAIK; MACEL, 2005; Tradução de Paulo Miyada)

O curador e pesquisador Paulo Miyada, que traduziu o trecho anterior para o português (diante da pouca literatura sobre o tema em nossa língua), nos fala:

Figs. 50, 51 e 52 – **Vita, Supersuperficie**,
imagens da série *Gli Atti
Fondamentali* (1972), Superstudio.
Fonte: Archivio Superstudio

...Vita, *Supersuperficie* refletia sobre as potencialidades da tecnologia eletrônica como prótese definitiva do corpo humano e rede de abastecimento universal do espaço da Terra. Ao invés de ampliar as estratégias megaestruturais e monumentais, o grupo identificava nas redes infraestruturais do pós-guerra a oportunidade de equipar todo o território disponível sem precisar construir um único edifício, quer dizer, simplesmente distribuindo energia e meios de subsistência em abundância através de uma grelha isotrópica. (MIYADA, 2013, p. 261)

Superstudio estava diante de um contexto comunicacional atravessado por teóricos e artistas que forneceram substrato crítico aos anos 1960 e 1970 europeu e americano. Em 1964, foi o ano de lançamento do livro *Understanding media: The extension of man* (Os meios de comunicação como extensões do homem), do canadense M. McLuhan; em 1969, o mundo assistia à transmissão televisiva em escala global do homem pisando na lua (como dito anteriormente); é ainda, nesse contexto que se intensificam as problemáticas e experimentações da arte com os meios de transmissão tecnológicos. São apenas alguns exemplos de uma cultura que evidenciava a problemática do tempo, da tecnologia, do corpo, do consumo e da arquitetura, tensionadas em seus limites.

É portanto essa presença maciça da tecnologia sobre o território, vista nessas imagens de modo exagerado e determinante sobre a vida, que nos interessa notar, a fim de retornar à noção de campo invisível que habitamos hoje com as frequências de transmissão que tomam o espaço aéreo das cidades.

Nas imagens apresentadas, observa-se essa malha isotrópica representada pelos *grids* que atravessam todo o território. Como uma grelha infinita que toma o espaço, emerge um ambiente completamente controlado pelas redes tecnológicas sem a utilização de meios tridimensionais. São superfícies lisas e espelhadas que homogeneizam o território e evidenciam a dominação racional do homem sobre a natureza, ao mesmo tempo que aparentam ser estruturas de liberdade para o corpo.

O espaço é tratado de modo indiferenciado, possibilitando estar em qualquer lugar, pois toda a cidade estaria equipada com conexões e microambientações semelhantes. Por exemplo, na figura a seguir *A Journey from A to B* (1972), o caminho entre um ponto e outro não passa de uma repetição seriada e abstra-

Fig. 53 – *A Journey from A to B* (Uma jornada de A para B) da série (1972), Superstudio. Fonte: SCHAIK, 2005, p.200.

ta. Segue uniforme, colocando o corpo à deriva diante de uma paisagem vertiginosa. Estar em um dos cruzamentos desse *grid* seria assim uma opção, uma escolha temporária. Esses padrões estruturais criados pelo grupo, como crítica ao planejamento urbano que vinha sendo implementado ao redor de todo o planeta, tiveram início em 1969, nas explorações do chamado *Monumento continuo*. Esta foi uma série de nove imagens que evidenciavam o absoluto domínio do homem sobre a natureza (modelo que vinha sendo desenvolvido pela arquitetura moderna do pós-guerra). O rigor geométrico do *grid* colado à estrutura reforçava esse domínio racional e anti-natural. Uma estrutura brutal, imutável, incomunicável e inabalável.

Os grids sugerem um senso de continuidade aflitivo, *pervasivo*,

Fig. 54 – *Monumento continuo* (1969), Superstudio. Fonte: SCHAIK, 2005, p.132.

ubíquo e inescapável, como uma aplicação infinita e repetida no espaço-tempo, capaz de cobrir com seu padrão quadricular toda a superfície da terra. E como forma monumental, revela uma arquitetura totalitária, regular e opressiva –, mesmo sem tomarmos conhecimento de sua intenção ou autoria.

A estabilidade absoluta do grid, sua falta de hierarquia, de centro, de inflexão, enfatiza não só o seu carácter anti-referencial, mas – mais importante – sua **hostilidade à narrativa**.⁴⁵ (KRAUSS, 1985)

45. Do original em inglês: The absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of centre, of inflection, emphasizes not only its anti-referential character, but – more importantly – its hostility to narrative.

Tal *hostilidade narrativa*, sem memória ou história específica, é problematizada em projetos discutidos no próximo subcapítulo, a fim de produzir flexibilizações desses *grids* e de sua monumentalidade opressiva. As redes digitais e tecnológicas que dominam o cotidiano das cidades são entendidas como uma espécie de novo *monumento contínuo*, em sua capacidade de cobrir toda a superfície da Terra.

É no sentido de devolver ao território aquilo que ele tem de particular, específico, do lugar diferenciado, que são apresentados os *Monumentos invisíveis* (2011), propostos por mim e desenvolvidos por meio de encontros e oficinas junto de outras pessoas. São narrativas sonoras projetadas para a experiência do corpo no espaço urbano, criando visibilidade para histórias que deixam entrever a estrutura brutal dos monumentos oficiais, procurando relativizá-los e desmanchá-los.

3.3 Monumentos invisíveis

Monumentos invisíveis é uma série iniciada por mim em 2011, composta por trabalhos baseados em sons, produzidos através de procedimentos *site-specific* e performances sonoras. Esses sons são instalados permanentemente em diversas cidades ao redor do mundo e podem ser ouvidos quando as pessoas se aproximam de determinados locais utilizando um aplicativo⁴⁶ instalado em seus aparelhos celulares com GPS e internet. Até o momento existem monumentos instalados na Cidade de Québec, em Puebla (no México), na Cidade do México, em Goiânia e em São Paulo.

Essas peças sonoras são criadas de modo coletivo, adotando um procedimento de escuta que ocorre por meio de oficinas ou

46. **Download do aplicativo:** é possível baixar gratuitamente esse aplicativo nas lojas Google Play ou Apple Store, buscando pelo título “monumentos sonoros” (nome que dei inicialmente a essa série).

encontros com moradores em cada uma das cidades. São realizados esforços para o resgate de histórias e memórias locais, que culminam na produção de um monumento sonoro e invisível, sugerido por essas vozes destituídas de poder oficial sobre a cidade (eu e os participantes dos encontros). Após a sua instalação num determinado local, é realizada uma inauguração oficial com a presença de um público –, que varia entre conhecidos e outros moradores, que tomaram conhecimento do monumento através das peças de comunicação produzidas para o trabalho.

Em novembro de 2011, o primeiro monumento sonoro foi inaugurado no Antigo Porto da Cidade de Québec. Chama-se *Le chant des sirènes*⁴⁷ (O canto das sereias). Trata-se de uma homenagem a 8 mulheres canadenses que morreram no mar, trabalhando na comunicação via rádio nos navios da primeira e da segunda guerra mundial. Agora, representadas pelas vozes de oito cantoras *quebecoises* que *performaram* no local, elas cantam per-

47. **Le chant des sirènes, 2011:** Projeto desenvolvido durante uma residência artística na La Chambre Blanche, Avatar e La Bande Vidéo na Cidade de Québec, em parceria com o MIS (Museu da Imagem e do Som de São Paulo). Recomenda-se assistir ao vídeo registro do trabalho para melhor compreensão desse capítulo, disponível em: <http://vimeo.com/30913146>. Acessado em 20 nov. 2014.

Fig. 55 – Visitante escutando um dos monumentos localizado no Porto de Québec - ao se aproximar do Rio Saint-Laurent, as vozes do **Le chant des sirènes** começam a ecoar no ouvido do visitante.

manentemente na margem do Rio Saint Laurent como sereias. Quando nos aproximamos da margem do rio com o aplicativo “monumentos sonoros” instalado num aparelho celular, as vozes começam a reverberar em nossos ouvidos.

Dessa maneira, no momento em que se escuta esse som, todos os elementos (materiais e imateriais, visíveis e invisíveis) que compõem a paisagem passam a convergir para o corpo do visitante e conseqüentemente para a produção da experiência do trabalho. Esses elementos, capazes de temporalizar o espaço, são: a arquitetura, a memória, o ambiente natural e a tecnologia. Se as redes de comunicação digital podem ser entendidas como

Fig. 56 – *Le chant des sirènes* (2011)
da série *Monumentos invisíveis* –
imagem utilizada no cartão postal de
divulgação do monumento na cidade.

monumentos, ubíquos, contínuos e invisíveis, que se desdobram de modo genérico por todo o território canadense, aqui elas sofrem uma suspensão desse movimento indiferenciado, são particularizadas.

Seguindo os atuais padrões de mobilidade e fluxos propostos pelas redes digitais em mídias móveis, um som ou o acesso a uma informação poderiam ser realizados teoricamente desde um lugar qualquer. Já em *Le chant des sirènes*, utilizando o serviço de geolocalização por satélite e antenas de transmissão, os sons só podem ser acessados e escutados nesse local. Cria-se assim uma relação estreita entre o corpo do visitante/participante, o espaço físico da arquitetura e o campo invisível fornecido pela infraestrutura tecnológica, pela história e pela memória da cidade.

O raio de escuta desse som está localizado: em frente ao monumento aos marinheiros da marina mercante que morreram durante a Segunda Guerra Mundial; em frente ao Museu Naval da cidade que contém a história da guerra; e de frente para o Rio Saint Laurent (onde ocorreram uma série de bombardeios durante a Segunda Guerra). No caminho até esse local, lê-se ainda nas placas dos veículos a frase: “*Je me souviens*” (Eu me lembro). Um modo que a cidade encontrou para lembrar da guerra e dizer que não quer reviver isso jamais.

Fig. 57 – As placas dos veículos da
Cidade de Québec tem impressa a
frase *Je me souviens*, que significa:
Eu me lembro.

Diante de tal especificidade local, reforçada pela noção de monumento, o trabalho passa a considerar a pertinência do lugar para a experiência artística com tecnologias digitais. Um lugar simultaneamente virtual e físico, sensibilizado por um arquivo

sonoro armazenado num servidor distante, que utiliza como chave de liberação do arquivo de som, a posição geográfica do corpo da pessoa no espaço (baseado em sua latitude e longitude).

Se por meio de *Campo minado*, apresentado anteriormente neste capítulo, falamos das problemáticas de um corpo guiado, mobilizado, controlado e vigiado pelas redes que se espalham pelo território; aqui, a capacidade sensorial e de reflexão desse corpo na cidade é inversamente potencializada por essa mesma rede, que sensibiliza o espaço através do arquivo que ela permite acessar.

Ao escutar a letra da música ecoada pela voz das cantoras-sereias repetindo infinitas vezes: *plongez-plongez-plongez...* que em francês quer dizer: mergulhe, mergulhe, mergulhe... –, esse corpo, localizado na margem do rio, sem nenhum guarda-corpo que lhe ampare, é ele mesmo incitado a mergulhar. É estabelecido um conflito entre a consciência racional do espaço físico do corpo e a flutuação mental provocada por esse mantra.

Cria-se assim uma dupla tensão entre a entrega e a resistência. Pois ao mesmo tempo que é solicitado o imaginário de cada um de nós sobre essas possíveis sereias (elemento fundamental para que o trabalho aconteça), coloca-se em jogo a noção de deixar-se seduzir, abrindo mão do controle, da racionalidade e adentrando o campo ficcional proposto. O trabalho cria com o visitante uma relação similar à da Odisséia, em que Ulisses deseja ouvir as sereias, mas pede que seja amarrado à embarcação para não morrer. Trata-se de uma relação similar à nossa com as tecnologias ofertadas pelas empresas, as quais desejamos utilizar, mesmo prevendo as consequências que elas possam nos trazer.

Essas relações de poder que organizam a cidade, seja pelas empresas ou pelas políticas que decidem a criação de um patrimônio público, conduzem-nos a problematizar a noção de monumento e de políticas do espaço da cidade.

Como um contramonumento ou um monumento negativo – em contraposição à positividade histórica oficial, ao mármore e ao bronze utilizados na confecção dos monumentos tradicionais – *Le chant des sirènes* revela, através de sua imaterialidade e invisibilidade, uma parcela do sistema de valores que estruturam as cidades. Esses valores são muitas vezes do plano daquilo que é

PLONGEZ,
SUIVEZ MES SIGNES
MONTREZ VOTRE DÉVOTION
AU BORD; L'EAU ET L'HORIZON.
ÉCOUTEZ LE DERNIER CHANT;
L'OCCASION D'ÉTERNITÉ
PLONGEZ.

Fig. 58 – Postal distribuído em diversos pontos turísticos da cidade com a letra da música cantada pela voz das mulheres-sereias do Conservatório de Québec

Fig. 59 – *Protect me from what I want* (1985-1986), Jenny Holzer – Times Square, Nova York, Estados Unidos

sentido e que não está explicitado, pois pertencem ao inconsciente local e social de uma população. São exemplos disso: a homenagem ao marinheiro (homem) e a redução histórica do papel social das mulheres; os dispositivos de representação da cidade; a manipulação e o sentido imutável construído pelos fatos históricos; a anulação do corpo pela arquitetura, entre outros.

Fig. 60 – Mercante da Marinha Canadense da Segunda Guerra Mundial, 2002, Pointe-à-Carcy, Antigo Porto da Cidade de Québec. Criado pelo artista Raoul Hunter. Fonte: frame do vídeo registro da obra *Le chant des sirènes* (2011).

Vivendo na Cidade de Québec por dois meses, comecei a interrogar as pessoas sobre os arredores do meu local de trabalho e os processos de transformação da cidade. Notava-se a problemática da mulher nessa região, que era uma zona portuária. Na rua da *La Chambre Blanche* (uma das instituições que me recebeu),

as prostitutas tinham sido expulsas, num processo de gentrificação para dar lugar aos artistas; o prédio onde comecei a trabalhar era uma antiga fábrica de sapatos femininos; contavam-me sobre as chamadas “filhas do rei”, mulheres que foram “importadas” da França (que colonizou a cidade) para procriarem e equilibrarem a população masculina e feminina da cidade. A história informal contada pelos moradores dizia que as *quebecoises* eram demasiadamente feias e por isso seria necessário importar mulheres bonitas para dar filhos aos homens europeus que ali residiam. Essas mulheres foram financiadas por Luís XIV para migrarem para a “Nova França” (nome informal atribuído à província de Québec).

Em pesquisa no Museu Naval, talvez por ocasião da exposição temporária em cartaz (setembro a novembro de 2011), nada se falava sobre as mulheres. A única informação que encontrei foi um parágrafo no site do museu falando de oito mulheres que haviam trabalhado nos navios da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, principalmente na comunicação via rádio (mas às vezes como enfermeiras e outras funções dedicadas às mulheres nos navios), e que morreram no mar. Diante desse cenário, surgiu o desejo de afirmar a presença das mulheres na cidade de modo potente, não apenas compassivo, mas como sereias, que afundassem junto delas os próprios homens que as anularam.

Num lugar altamente protegido como o porto de Québec, utilizado para imigração de turistas e também para o transporte de cargas, o uso da informação sonora geolocalizada pela tecnologia surgiu como dispositivo de *hackeamento* desse espaço. Nesse local, nada podia acontecer sem autorização concedida pelos agentes oficiais da marinha –, que nos interrogaram por algumas vezes durante as gravações.

Por meio dos discursos e da virtualidade, o monumento criado instala-se de modo poético, como produção de uma experiência para um corpo que frequenta simultaneamente o espaço físico e informacional. Pude compreender a construção de um monumento pelo texto, pela história que seu autor é capaz de contar publicamente sobre ele e todos os graus de ficcionalização contidos nesse processo. Isso se deu especialmente na comunicação desse monumento à cidade, que ocorreu por meio de cartões postais, centro de informações turísticas, TV, rádio, internet, boca a boca, revistas e uma noite de inauguração. Para que as pessoas tomassem conhecimento dessa peça sonora, foi necessário anunciá-la. E a cada entrevista e a cada peça de comunicação, a história se desenhava e tornava-se mais contundente.

A convergência de meios de transmissão foram fundamentais para a construção simbólica do trabalho e para a temporalização do espaço. Bem como as mídias citadas no parágrafo anterior para a comunicação do trabalho ativaram uma rede de *sites* para esse monumento. O telefone celular, que em geral é utilizado para ouvir vozes e receber informações à distância por internet, escutava agora as vozes dessas mulheres. No passado, elas as utilizavam para as transmissões de rádio do navio. E assim como os navios orientavam-se através de instrumentos de localização no mar, quem se localiza agora é o corpo no espaço, diante de um horizonte que nada fornece de estabilidade, mas junto do som e das águas, nos convidam a mergulhar.

É possível compreender os monumentos como redes: de histórias, de memórias e, nesse caso específico, ancorado pelas transmissões. Os novos monumentos estariam assim concentrados hoje nas redes de comunicação –, nos grandes *datacenters*

Fig. 61 – Ensaio no porto - nota-se que nesse dia foram colocados guarda-corpos porque um navio de imigração havia ancorado.

Fig. 62 – Noite de inauguração da obra *Le chant des sirènes* (2011), no Antigo Porto de Québec em 11/11/2011.

que reúnem informações do mundo e se afirmam cada vez mais como presença nas cidades. Assim, a noção de poder reconhecido nos monumentos tradicionais, passa a nos afetar também por outras vias, baseado agora em arquiteturas invisíveis, sejam elas submersas ou de transmissões pelo espaço aéreo.

3.4 Uma arquitetura estilhaçada

Ao refletirmos sobre a arquitetura de algum local, somos levados a pensar na sincronia entre as partes que a compõe a fim de fazer funcionar o fluxo de uma cidade ou de um edifício. Busca-se aqui adensar essa noção sob a ideia de uma arquitetura estilhaçada, composta por muitas camadas e fragmentos dispersos, como um vaso arremessado contra a parede. E a partir de cada fragmento tentamos imaginar, virtualmente, a relação entre as partes. Esses fragmentos são trabalhados aqui por elementos invisíveis como a memória, a história e a sobreposição de temporalidades e espaços imaginários ativados por uma narração

Fig. 63 – Pavilhão da Bienal de Arte de São Paulo. Fonte: site da Bienal de São Paulo.

sonora. Soma-se, ainda, o próprio estilhaçamento ficcional das vidraças de um pavilhão moderno como o da Bienal de Artes de São Paulo escutado nessa narrativa.

Sobre essa questão, pode-se observar os artistas Janet Cardiff e George Bures Miller, canadenses que iniciaram em 1991 uma série de trabalhos intitulada *Walks* (Caminhadas).

Essa série é constituída por peças sonoras que devem ser ouvidas em deslocamento por lugares específicos das cidades, como parques, ruas, praças, edifícios, etc. Tais sons trazem uma camada imaterial e dinâmica ao espaço físico percorrido, misturando a realidade visível do local escolhido para essas caminhadas e a qualidade invisível e ficcional do som. São histórias narradas que passam a integrar essa mesma realidade. Os percursos às vezes são acompanhados por fotografias, câmeras de vídeo ou *ipods*, que trazem indícios de algo que tenha desaparecido do espaço ou que possa vir a surgir, confundindo e sobrepondo os tempos presente, passado e futuro.

Em 1998, na XXIV Bienal de Artes de São Paulo, na curadoria intitulada “roteiros. roteiros. roteiros. roteiros. roteiros. roteiros. roteiros.” de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, dentro do núcleo americano e canadense curado pelo brasileiro Ivo Mesquita, os artistas criaram uma peça sonora para ser escutada dentro e nos arredores do edifício da Bienal no parque do

Ibirapuera. Essa peça se chama *Drogan's nightmare* (1998).

Diante do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, comumente conhecido como Pavilhão da Bienal, inaugurado em 1957 e projetado pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, os artistas imaginaram-se em uma história de ficção científica. Como nos descreve Janet Cardiff, “o prédio da Bienal, um grande galpão de cimento futurista com vidro do chão ao teto, foi um perfeito local para uma história de ficção” ⁴⁸ (s/d, extraído do site da artista).

48. Tradução livre do inglês: “The Bienal building, a large futuristic cement warehouse with glass floor to ceiling windows, was a perfect site for a sci-fi story”. (s/d, extraído do site da artista. Disponível em: <www.cardiffmiller.com>. Acessado em 11 jan 2015)

A narrativa criada é baseada em 3 personagens: Janet, Drogan (na voz de George Bures) e uma máquina de voz (produzida por uma voz feminina desacelerada). Trata-se da história de uma mulher que descobre Drogan em um galpão, amarrado sobre uma cama controlada por uma máquina. O título *Drogan's nightmare* (O pesadelo de Drogan) e os personagens foram extraídos de uma história escrita por George Bures nos anos 80. A seguir está a tradução de um pequeno trecho dessa história/roteiro.

(em tradução livre)

Janet As janelas tinham sido quebradas, elas estavam cobertas com papelão. Pessoas estão reunidas em pequenos grupos em torno de fogueiras. Eu vejo linhas de camas, cheias de corpos nus presos a cabos e tubos.

Drogan Eu, eu estou lá? Você pode me ver?

Janet Este lugar cheira a esgoto e carne queimada. *cachorros latindo*. Ninguém me vê. É como se eu fosse invisível. *Alguém grita hello*

Janet Pare, espere por um minuto.

Janet grita “*hello*” no espaço, então outras pessoas gritam *hello*. Então, um cantor caminha cantando uma música popular brasileira sobre um casal de pássaros engaiolados. O dono dos pássaros arrancou fora os olhos do macho para o pássaro cantar mais bonito, mas o pássaro canta sobre o quão triste ele é por ele nunca mais ver sua amante novamente.

[...]

Janet Eu me lembro estar caminhando pelo mercado. *Som do mercado*

Machine 5.4.3.2.1. *Som de bomba explodindo, vidros quebrando-se.*

Janet Eu tenho medo dessas imagens que se passam em meu pensamento, destruindo coisas. Um carro atropela você. Uma faca na minha garganta, caindo escada abaixo, morder sua carne, empurrado contra a parede, porrada na sua cara, sufocar você com a minha língua, afogando em vômito.

(original em inglês)

Janet *The windows have been broken, they're covered in cardboard. People are huddled in little groups by fires. I see rows of beds, filled with naked bodies attached to wires and tubes.*

Drogan *I Am I there ? Can you see me ?*

Janet *This place smells like raw sewage and burnt meat. Barking dogs No one sees me. It's like I'm invisible. Someone yells hello*

Janet *Stop, wait for a minute.*

Janet yells 'Hello' in space, then other people yell hello. Then a singer walks by singing a Brazilian folk song about a pair of caged birds. The bird's owner has plucked the eyes of the male one out so that the bird will sing more beautifully, but the bird sings about how sad it is that he will never see his lover again.

[...]

Janet *I remember walking through the market. Sound of Market.*

Machine *5. 4. 3. 2. 1. Sound of bomb explosion, crashing glass.*

Janet *I'm afraid of these images that go through my mind, destroying things. A car runs you over. A knife to my throat, falling down stairs, bite into your flesh, pushed against the wall, fist to your face, choke you with my tongue, drowning in puke.*

Os personagens sussurram essas histórias em nossos ouvidos. O som, gravado de modo tridimensional⁴⁹ para ampliar a sensação de conexão com o ambiente, confunde realidade e ficção. Racionalmente sabemos que estamos diante de uma produção artística, mas a voz misteriosa soprada em nossos ouvidos nos toma de corpo inteiro, estimulando a caminhada em relação ao dentro e o fora do corpo, transformando assim a nossa relação e experiência com o edifício e com o parque. Dessa maneira, o espaço por onde a caminhada ocorre, vai sendo reescrito por esse evento. Todo o referencial anterior com o pavilhão da Bienal é trazido

49. O modo de gravação de sons utilizado pelos artistas é chamando de binaural. Compreende um tipo de procedimento de captação e edição de som a fim de deixá-lo o mais próximo possível de um som natural localizado no ambiente.

Fig. 64 – Imagem de divulgação da obra *Drogan's Nightmare* (1998).
Fonte: <<http://cardiffmiller.com>>

para o presente e atualizado junto dessa ficção que o transformou em local abandonado, com pessoas amarradas e vozes que mal comunicam-se com você.

Diante da experiência individual e íntima junto ao som, é como se desaparecêssemos, tornássemos espíritos ou zumbis numa terra onde todos os demais estivessem num mundo diferente do nosso –, flutuamos, deslizamos com baixo atrito com o mundo físico. Entregamos-nos, deixamos-nos levar, na duração desse pesadelo; que numa espécie de consentimento perverso, queremos vivê-lo até o fim.

Em meio à narrativa, há alguém que chama por nós, mas não vemos –, e todos os demais sentidos, além do visual, são constantemente convocados. A esse som de múltiplas camadas sensoriais e espaciais, os artistas adicionaram o áudio de pessoas cantando dentro de uma igreja; o som do caminhão de gás que toca *Für elise* (1808-1810); o barulho de pássaros cruzando o nosso campo de visão, muito próximos de nós; e a fala de camas robóticas enfileiradas, que conversam com as pessoas deitadas sobre elas e anunciam a explosão de uma bomba, "5.4.3.2.1. *som de bomba explodindo, vidros se quebrando.*"

50. Depoimento/Resquício de memória sobre a peça *Drogan's nightmare* (1998) concedido pelo curador Márcio Harum.

"Ouvíamos num diskman. Escutávamos sons de helicóptero. Escutávamos os vidros do pavilhão explodindo". (Márcio Harum, 2014⁵⁰)

Dramatizando os significados do edifício moderno projetado por Niemeyer, os artistas criam um som de suas vidraças esti-

lhaçando-se. E apesar desse estilhaço não ocorrer fisicamente no espaço, ao escutarmos esse som, podemos senti-lo em nosso corpo e visualizá-lo em nossa imaginação. Seu efeito revela uma espécie de desencantamento racional e tecnológico diante dessa arquitetura. Assim, a possibilidade desse edifício ser um lugar paradisíaco onde o homem estivesse em harmonia com a natureza do Parque do Ibirapuera e a cultura trazida pela Bienal de Arte de São Paulo, é transformada em pesadelo.

Com essa trilha sonora que nos coloca para viver como dentro de um filme, os artistas retomam a dimensão sensível dessa arquitetura. Somente podemos sentir e imaginar toda essa situação multicamadas, porque são atualizados em nós, na duração desse percurso, o passado e a memória, do nosso corpo e do espaço ao redor. Os elementos que passam a habitar o tempo presente e embaralham a nossa percepção sobre as coisas, numa composição de fragmentos espaço-temporais que não coincidem com o tempo físico e cronológico dessa vivência.

Explorando em suas caminhadas o som e a arquitetura dos espaços, Janet Cardiff e George Bures Miller nos fazem retomar o título que orienta este capítulo: arquiteturas invisíveis.

A experiência baseada no tempo – do som, do percurso, da tecnologia, das memórias pessoais e dos espaços – coloca-nos para habitar uma realidade dinâmica, numa arquitetura que nunca pode ser única, mas sempre multicamadas, visíveis e invisíveis, materiais e imateriais, criando campos invisíveis que com seus “estilhaços” vem ferir diretamente o nosso corpo.

Como nas obras estudadas aqui, desde Waltercio Caldas, passando por Ana Tavares e os *Monumentos Invisíveis* propostos por mim, Cardiff e Miller produzem um duplo movimento: suspendem o espaço físico por meio de uma narrativa ficcional, ao mesmo tempo em que religam o corpo a esse espaço por meio da fisicalidade dos vidros e dos edifícios. Nessa relação de ancoragem e flutuação simultâneos é possível compreender a noção de um espaço heterogêneo, amplificado aqui pelas tecnologias atuais. Esses artistas relativizam assim os *grids* estanques e homogêneos, como aqueles vistos pelos grupos Superstudio e Archigram, colocando-nos diante de uma malha invisível *espaçiotemporal*, menos uniforme, mas tomando todo o entorno do corpo.

ENSAIOS

Fig. 65 – **Ø25 Quarto lago** (2013), Grupo Poéticas Digitais. Fonte: site do grupo <<http://www.poeticasdigitais.net/POETICAS/25---quarto-lago.html>>. Para este trabalho exibido na mostra #12.ART (2013), no Museu da República, em Brasília, o grupo criou um quarto lago artificial na arquitetura do Complexo Cultural da República. Utilizando um aplicativo para aparelhos celulares, disponibilizado gratuitamente, o visitante é convidado a caminhar sobre um lago invisível, escutando seus passos na água. Ao se posicionar no local indicado no cartaz acima (disponibilizado na ocasião, dentro do espaço expositivo), o som da água é liberado pelo aplicativo.

Neste trabalho o Grupo Poéticas Digitais esteve composto por: Gilberto Prado (coord.), Agnus Valente, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Claudio Bueno, Daniel Ferreira, Luciana Ohira, Nardo Germano, Renata La Rocca, Sérgio Bonilha e Tatiana Travisani.

Fig. 66 – **Projeto Chernobyl: instalação radiográfica** (2007-2009), de Alice Micelli, apresentado na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. *Fonte: Galeria Nara Roesler.* Na fronteira entre a Ucrânia e Belarus (antiga Bielorrússia), há uma zona de exclusão derivada do conhecido acidente nuclear na usina de Chernobyl. A artista dirigiu-se aos arredores desse local e como um procedimento conceitual documentou os fantasmas radioativos dessa região, situada num raio de 30 km ao redor do reator.

Figs. 67, 68 e 69 – **Projeto Chernobyl: instalação radiográfica** (2007-2009), de Alice Micelli, apresentado na 29ª Bienal de São Paulo em 2010.
 Fonte: blog do projeto <<http://www.premiosergiomotta.org.br/blog/index.php?blogid=3>>. Fotos de documentação do projeto.

Figs. 70 e 71 – **Vectorial elevation – Relational architecture 4** (1999), Rafael Lozano-Hemmer. Fonte: site do artista <http://www.lozano-hemmer.com/vectorial_elevation.php>. Projeto de arte interativa originalmente concebido para celebrar a chegada do ano de 2000, na Praça Zócalo da Cidade do México. Pelo site www.alzado.net, os usuários de Internet podiam reposicionar um dos dezoito holofotes instalados ao redor da praça, compondo esculturas de luz sobre o centro histórico da cidade.

Figs. 72 e 73 – *Lumières dans la Ville* (1999), Alfredo Jaar. Fonte: site Los Angeles Review of Books. Acesso em 14 jan. 2015. Disponível em <<http://lareviewofbooks.org/essay/i-will-not-act-before-understanding-context-is-everything-the-work-of-alfredo-jaar>>. O artista tem usado a luz e a escuridão como formas de comunicar problemas sociais. Nessa obra apresentada em Montreal, as luzes foram usadas para sinalizar problemas relacionados à falta de moradia. Para tanto, Jaar instalou luzes vermelhas na cúpula do Marché Bonsecours, importante monumento histórico no centro de Montreal. O trabalho completa-se em três abrigos da cidade nos quais eram disponibilizados um botão que poderia ser ativado na entrada de um novo morador de rua, acionando a luz da cúpula.

Fig. 74 – *The Lightning Field* (1977), Walter de Maria. Fonte: The Guardian. Acesso em 14 jan. 2015. Disponível em < <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jul/29/walter-de-maria-art-lightning>>. O artista dispôs quatrocentas hastes metálicas geometricamente posicionadas numa área de um quilômetro no deserto do Novo México. Funcionando como para-raios, o trabalho dependia da ação da natureza para sua completude.

4

“UMA LUZ ILUMINA TUDO

MAS DEVE HAVER MAIS”

Fig. 75 – **A Zona** (2010). Regina Parra
foto: Ana Mazzei. Fonte: site da artista.

Em 2010, por ocasião da mostra *Paralela / A contemplação do mundo*, a artista Regina Parra fixou um luminoso no topo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. O texto exibido nessa peça (como observa-se na figura acima), consiste em um trecho de um poema de Arseni Tarkovski, recitado pelo protagonista do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski.

No filme, *Stalker* é um guia que conduz um professor e um escritor até o interior de uma área denominada “a zona”. Os personagens atravessam essa região isolada, onde fenômenos inexplicáveis acontecem, em busca de um “quarto”, onde supostamente desejos são realizados.

Ao exibir esse poema em São Paulo, Regina Parra partilhava conosco um modo particular de sentir a cidade. Falava-nos de algo que sua superfície iluminada era incapaz de revelar diante de uma realidade rígida e concreta. Sugeriu que houvesse algo

mais além do que se via. Esse algo não era da ordem das coisas materiais, mas invisíveis, como os desejos e crenças possíveis nos espaços e nas relações. A artista não fazia referência a uma cidade do futuro, mas a essa que já estava lá, como uma das grandes metrópoles mundiais e também uma das cidades com os maiores índices de perturbações mentais⁵¹.

Exibido nesse luminoso sobre o galpão de uma escola técnica de ensino médio, que é mantida por recursos advindos da indústria desde 1873, o poema também poderia sugerir amolecer e interromper a racionalidade e continuidade dos processos produtivos. Abria um espaço de reflexão, simultaneamente concreto e onírico, submetendo-nos no ato da leitura a um vazio sem qualquer amparo. Pois até mesmo a fisicalidade e visualidade do luminoso anulava-se diante de seu conteúdo, apontando para algo que não residia nele mesmo. “Uma luz ilumina tudo / Mas deve haver mais”. Luz, era aqui demonstrada com desconfiança, mas também, esperança.

Já no filme *Stalker*, de onde a artista extraiu o poema, essa zona iluminada é percorrida, simultaneamente como um lugar desejado, mas também perturbador. Esse sentimento é transmitido pelo embaralhamento das ideias e dos modos de agir de seus personagens principais: um cientista (professor de física), um religioso (o próprio Stalker) e um artista-escritor. A fé é colocada no filme em mesma medida que a descrença (possivelmente em relação à política desenvolvimentista da antiga União Soviética⁵²). São sobrepostos assim, problemas de ordem existencial e também ambiental; conduzindo-nos a imaginar, diante da devastação

51. Notícia sobre a **OMS (Organização Mundial da Saúde)**, tratando das perturbações mentais na cidade de São Paulo: disponível em <<http://spressosp.com.br/2013/07/10/sao-paulo-e-a-cidade-com-maior-indice-de-perturbacoes-mentais-no-mundo/>> Acessado em: 22 dez 2014.

52. **Sobre o local de gravação de Stalker:** acredita-se que Tarkovski, sua mulher e o protagonista do filme tenham morrido em 1986, coincidentemente no mesmo ano do acidente em Chernobyl, por contaminação num dos principais locais de gravação do filme - uma hidrelétrica parcialmente ativada numa região da Estônia.

Fig. 76 – *Stalker* (1976), Andrei Tarkovski. Captura de tela do filme.

de uma região semi-abandonada, um possível fim do mundo.

É desconfiando da luz, que atualmente ilumina um sem-número de interfaces em dispositivos eletrônicos e digitais nas cidades contemporâneas, que seguimos investigando aquilo que está numa região não iluminada. Ao exibirem imagens e conteúdos, as interfaces encobrem e naturalizam o processamento das suas estruturas, das ideologias contidas nas informações e seus modos de funcionamento. São regiões onde os fluxos de informação e os bancos de dados, por meio de algoritmos, hibridizam-se à estrutura dos espaços, dos objetos e das relações, configurando ambientes ditos inteligentes. Embora desejemos habitar esses locais e utilizar essas interfaces-luz, reconhecemos suas zonas opacas e suas armadilhas, capazes de produzirem acelerações, angústias e perturbações.

53. **Composição do Grupo Poéticas Digitais nessa versão do trabalho:** Gilberto Prado (coord.), Silvia Laurentiz, Andrei Thomaz, Rodolfo Leão, Maurício Taveira, Sérgio Bonilha, Luciana Kawassaki, Cláudio Bueno, Clarissa Ribeiro, Claudia Sandoval, Tatiana Trivisani, Lucila Meirelles, Agnus Valente, Nardo Germano, Daniel Ferreira e Luis Bueno Geraldo. A foto mostra o trabalho apresentado na Luciana Brito Galeria, por ocasião da exposição *Galeria expandida* (2010), com curadoria de Christine Mello. Site da mostra <<https://galeriaexpandida.wordpress.com>> Acessado em 22 dez 2014.

Fig. 77 –*Desluz* (2009/2010), Grupo Poéticas Digitais: foto de Érica Garrido. Fonte: site do grupo <<http://www.poeticasdigitais.net/>>.

4.1 Desluz

Muitos artistas têm se orientado a esses campos invisíveis, fazendo-nos perceber os processamentos de informações de modo sensível, político, poético, entre outros. Tal exploração, foi realizada através da obra *Desluz* (2009/2010) do Grupo Poéticas Digitais⁵³. Nessa peça, em que a luz é completamente invisível a olho nu, somos incitados a per-

ceber algo que não está contido somente no objeto físico apresentado, mas também num fluxo fora dele.

Trata-se de um cubo de Leds transparentes (8x8x8) que emitem luz infravermelha (invisíveis ao olho humano), somados a caixas de som, que emitem frequências inaudíveis aos nossos ouvidos. Esse som pode ser sentido no corpo daquele que visita o espaço, bem como as luzes podem ser vistas utilizando uma câmera de celular.

A informação, que produz essas emissões de luz-invisível e de som-inaudível, é resultado da captura do fluxo de passantes de uma região de *casas de luz vermelha* localizadas nos arredores de onde o trabalho é exibido. Uma câmera instalada no alto de um edifício grava imagens que são “deglutidas” pelos códigos de programação e transformadas em sinais luminosos e sonoros emitidos dentro do espaço expositivo. Dentro do cubo, nuvens de luz-infravermelha movimentam-se (apesar das lâmpadas continuarem aparentemente apagadas), como se essa região captada pudesse coexistir temporariamente ali, numa sobreposição de espaços e tempos distintos.

O objeto construído, em sua total transparência, parece querer desaparecer, mas permanece, fazendo perceber os fluxos que passaram a integrar os objetos físicos de nosso cotidiano. Ao contrário de uma caixa preta que esconde seus componentes eletrônicos, destinada a um uso fluido e inquestionável, *Desluz* assume todas as suas placas eletrônicas. Sua constituição sinaliza um objeto ativo, onde algo se passa, mas não vemos.

Pode-se perceber que a aparência visível do objeto é insuficiente para a captura total da obra. O trabalho habita simultaneamente o espaço da rede, da rua, da galeria, dos servidores –, fragmentado e estilhaçado em muitas partes. Aquele que circunda a peça, numa incessante busca pela luz, como fazem os insetos em busca de energia vital, por muitas vezes se frustra, caso não leia as informações disponíveis na ficha da obra.

Diante de um trabalho composto por ausências, por aquilo que lhe falta para ser completado, o som que é rebatido no corpo do visitante, também se torna uma pista à percepção. Essa ativação ocorre especialmente nos corpos que não estão anestesiados pelos *inputs* que recebemos diariamente nas cidades.

O trabalho evidencia o fato de que as interfaces e objetos que acessamos diariamente estão “contaminados” e constituídos

Fig. 78 – *Desluz* (2009/2010), Grupo Poéticas Digitais: detalhe do cubo de Leds.

Fig. 79 – *Desluz* (2009/2010), Grupo Poéticas Digitais: câmera que captava as imagens na região da Rua Augusta em São Paulo.

por códigos de programação –, invisíveis, em rede. Assim como outros elementos da realidade física, tais interfaces são capazes de estruturar os espaços e seus modos de habitá-los.

Diante dessa enorme quantidade de dados que consumimos e produzimos atualmente, surgem sistemas denominados *bigdata*. São os responsáveis técnicos por coletar e armazenar o máximo de informações possíveis a partir de cinco princípios (organizados nesta ordem): volume, velocidade, variedade, veracidade e valor.

O volume e a variedade dizem respeito à quantidade de dados que geramos ao utilizarmos diferentes sistemas, como: compras com cartões de crédito, ligações por celular ou um simples acesso a um vídeo na internet – nesses casos, tudo é armazenado, em diferentes locais, de diferentes formas. Ao realizarmos uma compra ou uma ligação, o processamento é feito em alta velocidade, verificando nossas senhas e nossa identidade em tempo curto o suficiente para continuarmos a desejar essas interfaces em nossas rotinas diárias.

A coleta desses dados, em grande parte pessoais, é realizada por empresas privadas. Equipes dos departamentos de “marketing digital” trabalham junto às equipes de “tecnologia da informação”, a fim de tratar essas informações, gerando classificações e amostras de perfis de potenciais compradores de produtos e serviços. Dessa maneira, toda informação digital produzida, será em alguma medida capitalizada, acumulada, monitorada e capaz de gerar renda a grandes empresas que as administram.

No último trabalho que desenvolvi durante o período do doutorado, o *SGPP – Sistema gerador de performances profissionais*⁵⁴, exibido na *V Mostra 3M de Arte Digital*, procurei evidenciar, dentre outras coisas, essas estratégias de marketing digital. Tomei como perspectiva crítica refletir sobre a manipulação dos dados das pessoas, numa zona invisível, processada por algoritmos e bancos de dados, a partir de parâmetros de classificação propostos por profissionais de marketing.

O trabalho consistia-se na interface *SGPP* que apresentava uma lista com mais de mil profissões extraídas do site da agência de empregos Catho. A partir dela, o visitante foi convidado a responder perguntas como: “O que você faz?”, “Você é o que você faz?”. Esse desejo de enquadramento pretendia gerar dúvidas em torno das noções de “ser” e de “fazer”, de “identidade” e de “atuação profissio-

54. **SGPP:** a obra foi exibida na *V mostra 3M de arte digital*, intitulada *Canções de amor*, com curadoria do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake, coordenado por Paulo Miyada. Foi inspirada e esteve em diálogo com a obra *Amostra* (1976), de Fernando Cocchiarale, também exibida na ocasião.

nal", problematizando a mistura dessas duas esferas em grandes centros financeiros como São Paulo. Ou ainda, estimulando a reflexão sobre o quanto as empresas nos fazem acreditar que, para existirmos, devemos pertencer a algumas dessas categorias e classificações funcionais.

"O que você faz?", é uma pergunta que tem se reproduzido naturalmente e com frequência na cidade de São Paulo. Parece ser um modo de detectar o perfil das pessoas, os locais por onde ela circula, a rede de amigos e o capital financeiro e social que ela acumula.

As respostas fornecidas pelo público foram armazenadas e posteriormente, por meio dos códigos de programação e minha manipulação, foram processadas. As classificações geradas por mim e pelo sistema, permitiam formular pequenas instruções de performances baseadas no perfil profissional dos visitantes. Ao longo do período da exposição (novembro de 2014), essas ações foram enviadas diariamente por email, durante a madrugada, para que pudessem ser lidas e executadas, possivelmente, no dia seguinte, em ambiente de trabalho.

Assim como numa instrução de performance da artista Yoko Ono (estudada no primeiro capítulo desta tese), as ações sugeridas eram proposições bastante simples, que se completavam somente

Fig. 80 – **SGPP** (2014), Cláudio Bueno: Interface do sistema .

Fig. 81 – **SGPP** (2014), Cláudio Bueno: Instalação no Instituto Tomie Ohtake.

Fig. 82 – **SGPP** (2014), Cláudio Bueno: Email enviado a um participante que identificou-se como advogado.

na mente e na possível ação de cada participante –, em sua possível indagação sobre “o que se é” e “o que se faz”. Já no espaço expositivo, pouca coisa acontecia, além do preenchimento do cadastro e o enquadramento inicial realizado através da arquitetura de baias e computadores, similares às utilizadas em escritórios.

A junção das palavras *performance* + *profissional*, no título do trabalho, gerava ambiguidade ao apontar para, principalmente, dois sentidos: a noção de *performance* como desempenho profissional e crença no que se faz; e ainda, para o campo da *performance* nas artes, já bastante profissionalizado (com métodos, modos de fazer e um circuito próprio de ação). O próprio SGPP, ao utilizar como estratégia as instruções de *performances*, colocava-se diante desse *modo de fazer* previamente conhecido.

Ao receber o email, a pessoa deparava-se com algo que ao mesmo tempo seguia a lógica do “feito pra você” – *personnalité, private, V.I.P.* – mas também deixava entrever que a mensagem era parte de um catálogo pré-configurado. Dentre os elementos que evidenciava a atuação de um sistema automático, estava a generalização de perfis, como advogados gostam das leis. Essa generalização sempre acompanhava a introdução dos emails dependendo de cada profissão. Já a última linha da mensagem, dizia que essa ação havia sido extraída de um catálogo. Assim, eram repetidos cinicamente os “diálogos” e aproximações “pessoais” comumente realizados pelas empresas e seus consumidores. São esses processamentos automáticos e invisíveis que, além de nos sugerirem ações de consumo, acabam por modelar o nosso entendimento das pessoas e de nós mesmos no campo social.

Tanto SGPP quanto *Desluz* deixam evidente que há uma rede em funcionamento, que não vemos. Fato que confirma-se por meio de plataformas como Wikileaks e conceitos como Deepweb, que surgem nos últimos anos e são estudados a seguir.

4.2 Políticas do invisível em redes digitais

A Deep Web, Deepnet, Web Invisível, Darknet, Undernet ou Web oculta, foram alguns dos nomes atribuídos a uma internet que não é indexada pelos buscadores tradicionais, como Google, Yahoo, Bling, entre outros. Embora a Deep Web faça parte da

Fig. 83 – Um iceberg é a mais frequente representação da Deep Web. Fotomontagem: Uwe Kils – Licença Creative Commons (CC BY-SA 3.0) / Wikimedia Commons.

chamada World Wide Web, permanece invisível a grande parte dos usuários da rede.

A imagem de um *iceberg* é comumente utilizada para se referir à Deep Web. Por meio dele, estima-se que a ponta para fora d'água seja o equivalente a 1% do total da rede internet, composta pelos conteúdos que acessamos diariamente, como redes sociais, notícias, vídeos, etc. Todos os demais 99% dos fluxos de dados estariam “submersos”, ocultos à maioria dos usuários.

Para serem acessadas, essas páginas exigem outros tipos de navegadores (ex. *TOR browser*, e não Chrome, Firefox, Internet Explorer, Safari, etc.). Estão hospedadas em domínios com extensões diferentes dos usuais (utilizam normalmente *.onion*, e não *.com*, *.org*, *.net* e outros). Algumas ainda estão protegidas por senhas, são criptografadas e solicitam permissões especiais.

Para evitar que sejam rastreadas, essas páginas são divulgadas em fóruns de discussão e seus conteúdos são gerados dinamicamente. Por exemplo, muitas dessas páginas são montadas apenas nos navegadores dos usuários no momento em que são acessadas e não possuem um endereço fixo de localização. Assim, não podem ser indexadas, armazenadas ou revisitadas.

Para adentrar essas zonas escuras da internet, são necessários programas que garantam o anonimato dos locais de conexão (como a casa, o trabalho, etc.) e dos perfis dos usuários (nomes, senhas, dados do computador, etc.). Dessa maneira, durante a navegação, não são deixados rastros da presença dos usuários, e as possíveis invasões, normalmente realizadas por hackers e vírus, são evitadas.

A Deep Web é comumente acessada por especialistas, hackers e programadores, mas não impede que um usuário qualquer se aventure por ela. Suas páginas, apesar dos mitos que foram criados em torno delas, podem conter forte apelo ilegal, passando por temas como o tráfico de drogas e de armas, encomendas de assassinatos, canibalismo, pedofilia, disponibilização de senhas bancárias e muitos outros assuntos clandestinos. Afinal, com a possibilidade do anonimato, o monitoramento realizado pelas equipes de segurança online é dificultado.

Apesar de tamanha ilegalidade que ocorre nessas áreas da rede, foi essa configuração que permitiu também o surgimento de projetos como o Wikileaks –, uma das plataformas de impren-

sa internacional mais transformadoras do século XXI. Protegendo a identidade de suas fontes, os organizadores desse site recebem informações críticas e sigilosas de governos e empresas, para então publicá-las numa parceria com grandes jornais impressos, sites, revistas e televisões do mundo todo.

Utilizando a Deep Web, colaboradores do Wikileaks desviam conteúdos da constante vigilância e monitoramento da parte visível da Internet. Com isso, é possível receber e publicar informações essenciais para as transformações das políticas internacionais em curso. O Wikileaks implementou assim a tão desejada liberdade de imprensa –, capaz de desestabilizar grandes potências mundiais como, por exemplo, os Estados Unidos.

Essas ações fazem-nos perceber que a sensação de estarmos informados sobre tudo o que se passa no mundo, transmitida pela incessante emissão de luz advinda das telas informatizadas, não é uma verdade total –, apesar da inegável e desejável abertura ocorrida em prol da circulação e produção independente de dados.

Se a popularização da internet nos permitiu imaginar um mundo onde as informações pudessem estar disponíveis a todos, em igual medida, nos anos 2010 temos a certeza de que informação e controle andam juntas, formando nessa composição, as bases dos poderes dos Estados e das empresas. Ao tratar desses sistemas de informação em relação ao trabalho e à globalização, o geógrafo Milton Santos (2006 p. 120 – originalmente escrito em 1996) diz:

Hoje, muito mais que há três decênios, a informação, desigualitária e concentradora é a base do poder (M. Traber, 1986, p. 3). Controle centralizado e organização hierárquica conduzem à instalação de estruturas desigualitárias, já que a informação essencial é exclusiva e apenas transita em circuitos restritos.

Através de Santos temos a dimensão de um poder que se constitui pela concentração de informações de modo desigualitário e hierárquico. Esse fato é observado pelo surgimento de grandes empresas acumuladoras dos dados pessoais de seus usuários ou dos segredos de Estado liberados pelo Wikileaks (que deveriam *a priori* permanecer em circuitos restritos). Já, Manuel Castells (2013, p. 10), frente às proporções populares que as redes digitais

atingiram, observa que, onde há poder, há também *contrapoder*. Por essa perspectiva, o autor direciona a nossa atenção para as chamadas *redes de indignação*, que se configuram no ambiente online e desdobram-se nas ruas (como as manifestações de junho de 2013 no Brasil, convocadas e articuladas inicialmente pelas redes digitais em concomitância com grupos “offline”).

O site Wikileaks é um claro exemplo de *contrapoder* com inúmeros casos contundentes; sendo um dos mais conhecidos, o vazamento de informações realizados pelo ex-agente militar americano Bradley Manning. Ele enviou ao Wikileaks milhares de documentos secretos relativos às estratégias de guerra dos Estados Unidos. Dentre eles, um vídeo que mostra um helicóptero americano matando aproximadamente 12 civis desarmados em Bagdá, na ocasião da ocupação do Iraque.

Uma das principais advertências feitas por Julian Assange (criador da plataforma Wikileaks), em relação ao uso da internet, diz respeito à vigilância, especialmente pela Agência de Segurança Nacional americana (NSA). Ele chama a atenção para o enorme volume de dados monitorados pela agência, capaz de gerar consequências reais junto da polícia norte-americana. Por exemplo, em 2013, o ex-agente da NSA, atualmente refugiado, Edward Snowden, divulgou documentos que confirmavam o monitoramento dos emails, telefonemas e mensagens de celulares realizados entre a presidente Dilma Rousseff e seus assessores.

Como grande parte das comunicações ocorridas no Brasil utilizam servidores e cabeamentos que cruzam o território norte-americano, essa é uma das “licenças” tomadas pela NSA para tais interceptações. Dessa maneira, as políticas territoriais são mescladas entre fisicalidade e virtualidade comunicacional, colocando-se à mercê de um regimento exclusivamente ético –,

na medida em que tecnicamente a vigilância seria permitida.

Inúmeros casos são divulgados diariamente na página do Wikileaks, mas conforme declaração de Assange (2012), diante do grande volume de informações recebidas, apenas uma pequena parcela pode ser liberada até agora. Essa decla-

Fig. 84 – Página de entrada do site Wikileaks. Disponível em <<http://wikileaks.org>>. Acessado em: 22 dez 2014.

ração denota certo cuidado em tratar os dados antes que sejam deliberadamente difundidos.

Como forma de estabelecer espaços de debate e difusão desses novos modos de operar da internet hoje, colocando-se como uma espécie de *contrapoder* no âmbito da cultura, algumas exposições tem sido realizadas sobre o assunto. É o caso de *The darknet – From memes to onionland. An exploration*⁵⁵, em colaboração com dois grupos suíços, o !Mediengruppe Bitnik e o :Digital Brainstorming, inaugurada em outubro de 2014 na Kunst Halle Sankt Gallen, na Suíça.

55. **Site da exposição** *The darknet – From memes to onionland. An exploration*: disponível em <<http://www.kunsthallestgallen.ch/en/exhibitions/current.html>> Acessado em 22 dez 2014. A exposição ocorreu entre 18 de outubro de 2014 a 11 de janeiro de 2015.

Fig. 85 – Entrada da exposição ***The darknet – From memes to onionland. An exploration***. Fonte: site Kunst Halle Sankt Gallen

Por meio de encontros, workshops e ações artísticas, a exposição aproximou-se do público abordando diversas perspectivas da Deep Web como resistência, vigilância, ilegalidade, privacidade e hacking. A mostra questionava as opiniões que entendem essa rede como uma zona livre, sem instituições de regulação do poder. Opunha à má reputação da Deep Web às práticas entendidas como de bem comum que elas são capazes de proporcionar –, como as revelações feitas por Edward Snowden ou Bradley Manning. Tratava o espaço expositivo como receptor ativo dos processos que aconteciam na rede, como se vê no trabalho *The random darknet shopper* (Comprador aleatório na “internet escura”), do grupo !Mediengruppe Bitnik.

Esse grupo, que tem utilizado o hacking como estratégia artística, criou para a exposição um robô que realizava compras online aleatoriamente e automaticamente na Deep Web.

Com um orçamento de \$100 Bitcoins⁵⁶ por semana, o robô

56. **Bitcoin**: moeda digital criptografada que trabalha nos modos P2P (*peer to peer*). Permite a transferência anônima de valores entre usuários da rede internet, sem a intermediação de um banco central ou outra instituição que regule as transferências. O grupo não informou a cotação de BTC (bitcoins) na ocasião.

Figs. 86 e 87 – *The random darknet shopper* (2014), !Mediengruppe Bitnik: as imagens mostram o acesso do robô à página de compras “Agora” e os 120mg da droga Ecstasy MDMA recebidos pelo grupo. Fonte: site do artista

acessava o shopping chamado Agora e escolhia, aleatoriamente, um item a ser comprado e enviado à galeria para que então fosse exposto. Diante de uma seleção de mais de 16000 produtos listados, foram comprados Ecstasy (foto acima), um Nike Air, cigarros (figura abaixo, à esq.), chaves mestras de bombeiros, um passaporte Húngaro, um chapéu de jogador de beisebol com uma câmera escondida, um cartão de crédito Visa Platinum, entre outros.

Os itens adquiridos construíam no espaço expositivo uma pequena amostra da paisagem de produtos oferecidos nessa rede. Também evidenciavam a possibilidade de sua circulação por meio de serviços de entrega padrão em todo o mundo. Ao utilizarem os correios como veículo de transgressão (transportando produtos ilegais) e ao explorarem redes existentes na realidade social do consumo, o grupo aproximava-se também, das lógicas Fluxus e da Mail Art.

Ao contrário da assepsia dos espaços de arte, foi exposto o sujo, o ilegal, aquilo que fingimos não existir, o contragosto burguês (como clamava Hélio Oiticica). Os objetos podiam ativar ainda uma reflexão sobre as próprias redes da arte e suas zonas escuras, invisíveis.

Figs. 88, 89 e 90 – *The random darknet shopper* (2014), !Mediengruppe Bitnik, exibição dos comprovantes de compra no espaço expositivo e *display* dos produtos recebidos. Fonte: site do artista

4.3 Novos circuitos ideológicos

As *Inserções em circuitos ideológicos* realizadas por Cildo Meireles são retomadas aqui como um procedimento artístico que contribui para a reflexão sobre a ideologia, invisível, que estrutura, controla e move as redes de troca e circulação atuais. Na sequência, verifica-se modos de intervir, fazer perceber e desarticular essas novas redes e seus desenhos, veiculando as chamadas *contrainformações*.

Nos anos 1970, os graus de cumplicidade dos consumidores diante de marcas como Coca-Cola, moveu Cildo Meireles à chamar a atenção desse público sobre o imperialismo norte-americano que se impunha sobre o mundo na ocasião. Já nos dias de hoje, parece ter havido uma diluição ou um deslocamento da concentração de capital relacionada exclusivamente aos produtos físicos, passando a surgir também, e com enorme contundência sobre a vida das pessoas, o capital informacional. Ainda que grande parte das ideologias mantenham-se como sempre foram, as mudanças tecnológicas dos últimos quarenta anos produziram novos modos de operar os circuitos da vida cotidiana.

As garrafas de Coca-Cola, em sua maioria, tornaram-se recicláveis, sendo destruídas e refeitas antes de retornarem às mesas de seus consumidores. O papel moeda (utilizado também por Cildo), apesar de ainda circular, tem se tornado cada vez mais desmaterializado e virtualizado, devido à preferência das pessoas pelo uso dos cartões de crédito ou pelas operações realizadas por internet e pelo celular. Isso sem levar em conta os Bitcoins (ainda pouco utilizados), uma moeda internacional sem regulação de banco central e processada totalmente em ambiente digital.

Pode-se observar a emergência de novos circuitos e novas ideologias que se impõem no contexto atual, baseado na informação como capital. O valor da informação não se configura apenas como dinheiro em si, mas numa nova lógica de operar baseada no acúmulo dela. Essa lógica constitui em juntar o máximo possível de dados, especialmente das pessoas e suas transações, para então, capitalizá-los (conforme abordagem anterior sobre os *bigdatas*). Para que isso ocorra, ao contrário de um período de censura total (vivido por Cildo Meireles), somos incentivados a produzir e publicar todo e qualquer conteúdo que nos interesse, em todos os momentos de nossa vida, do quarto de dormir a um grafite nas ruas.

Quando as informações pessoais tornam-se fonte de renda, as novas ideologias são articuladas com base na suposta liberdade de fala, em que a manifestação individual é valorizada. A ideologia invisível que opera é paradoxalmente a da visibilidade, das conexões e das relações, das trocas de informações interpessoais.

As interfaces e os dispositivos são desenhados para que qualquer pessoa, sem preparo técnico, possa manuseá-los. Dessa maneira, a partir daquilo que eu publico, empresas realizam um monitoramento dos meus interesses, além de mapearem também o perfil das pessoas que se relacionam com os meus conteúdos. Nessa dupla captura, empresas segmentam suas bases de dados e vendem anúncios de produtos e serviços mais ou menos específicos para cada usuário. É preciso ter claro que ao utilizar qualquer ferramenta online gratuita, de aparência dócil e sedutora, estamos realizando uma troca com as empresas que as administram. *Meus dados x Geração de renda* para as multinacionais centralizadas de informações.

Sabemos que alguma censura ainda impera, especialmente nos grandes canais de comunicação, mas nos canais abertos ao indivíduo, temos a sensação de que podemos falar o que quisermos, assumindo a liberdade e responsabilidade implicadas no que é dito. Mas um grande problema que se abre diante desse cenário ocorre na medida em que empresas privadas fornecem seus dados para agências de vigilância, como a NSA. É o que possivelmente tem sido realizado por empresas como Google, que passou a fazer a gestão de nossos emails, documentos pessoais, etc.; tornando-se uma rica fonte de dados a essas agências americanas, britânicas, etc.

O convite à ação que Cildo Meireles propunha foi capitalizado, mas ao contrário da veiculação de *contrainformações*, veiculamos apenas, informações. É como o sonho do marketing realizado. Mas quais seriam então as estratégias possíveis de uso das redes que não corroborassem ingenuamente com os poderes que aos poucos se instituem no contemporâneo? Como fazer perceber esses novos mecanismos ideológicos?

A dupla de artistas Eva e Franco Mattes tem se dedicado a produzir essas *contrainformações* a fim de desarticular mecanismos naturalizados de funcionamento das redes atuais. Por exemplo, na performance on-line *No fun*⁵⁷, 2010, eles apropriam-se de um site de encontros baseado em webcams, chamado “Chatroulette”

57. *No fun* (2010): Disponível em <<http://0100101110101101.org/home/nofun/index.html>> Acessado em 04 ago. 2012.

(<http://chatroulette.com/>) e, atuando dentro dele, simulam um suicídio via *webcam*. Dessa forma, enquanto centenas de pessoas, sorteando *webcams* como uma roleta, procuravam alguém para conversar; a câmera mostrava a imagem de um homem pendurado pelo teto, com uma corda amarrada no pescoço.

A dramatização da cena misturava realidade e ficção, apontan-

do ainda para certa depressão num determinado tipo de sociabilidade digital que tem se desenvolvido. Uma sociabilidade em que as relações se tornaram mais individuais, solitárias, narcisistas e de certa forma depressivas. E, nessa sociabilidade instauram-se ações comunicativas capazes de veicular em tempo real, inclusive, a morte. Por meio de um vídeo que registrava a manifestação das pessoas diante dessa imagem, o trabalho mostra-nos criticamente esses novos regimes de visibilidade e relacionamento em rede, produzindo um forte ruído na espera por um novo encontro.

Mas para além de discutir os novos modos de se relacionar digitalmente e o regime de visibilidade que isso inclui, interessa-nos também chamar a atenção para a noção de que essas redes e essas interfaces contém um programa (FLUSSER, 1983), que ao mesmo tempo somos convidados a explorá-lo, mas também demarca nossos limites de uso. Um programa contém regras, virtualidades, ideologias e um pressuposto organizador de como deve ser utilizado por seus *funcionários* (nome criado

Fig. 91 – *No fun* (2010), Eva e Franco Mattes: frame extraído do vídeo registro do trabalho.
Fonte: site dos artistas
<<http://0100101110101101.org/>>.

por Flusser para se referir ao sujeito que meramente executa as funções pré-determinadas de um programa).

É neste ponto que o artista é convocado, no sentido de não ser apenas funcionário, mas intervir, modificar ou romper com esse programa. Na medida em que os programas tornaram-se um dos problemas de nosso tempo, numa espécie de “totalitarismo programado” invisível (FLUSSER, 2007, p. 64), os artistas convivem com a demanda de saber programar, ou minimamente, interferir conceitualmente em suas programações.

A noção de programa está ligada à ideia de software, à parte mole, impalpável, *não-coisa* de um hardware. É aquilo que não pode ser apreendido e transformado com as mãos, mas manipulado apenas via códigos, utilizando a ponta dos dedos (ibid., p. 59). Através de um exemplo analógico, Flusser (1983, p.17) esclarece-nos essa noção, ao dizer que: a madeira do tabuleiro de xadrez não o torna um jogo, mas sim, a virtualidade de suas regras. E completa:

Por conseguinte, não mais vale a pena possuir objetos. O poder passou do proprietário para o programador de sistemas. Quem possui o aparelho não exerce o poder, mas quem o programa e quem realiza o programa. O jogo com símbolos passa a ser jogo do poder. Trata-se, porém, de jogo hierarquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis o que sejam “sociedade informática” e “imperialismo pós-industrial”. (ibid., p.17)

Se os circuitos ideológicos e de poder tem se constituído através de softwares e códigos de programação, a única possibilidade de infiltrá-los, é conhecendo os seus códigos. Assim tem atuado alguns grupos de hackers, que ao mesmo tempo que programam o futuro das cidades, também invadem sites de empresas multinacionais, deixando entrever o que há de frágil e vulnerável nessas megacorporações. Nesse sentido, talvez os hackers possuam hoje, mais potencial interventivo e desarticulador dos poderes do que os artistas.

A dupla de artistas Christoph Wachter e Mathias Jud tem criado intervenções que mesclam procedimentos artísticos às estratégias normalmente adotadas por grupos hacker. Uma mistura capaz de

enfrentar e desarticular poderes que emergem nas cidades.

O projeto da dupla teve início após um vazamento de informações realizado pelo ex-agente da NSA, Edward Snowden. Ele enviou ao jornal britânico *The Independent*⁵⁸ um artigo que denunciava a NSA/EUA e o GCHQ (Government Communications Headquarters) do Reino Unido, junto a outros três parceiros (Austrália, Canadá e Nova Zelândia), por operarem uma rede de espionagem eletrônica em edifícios diplomáticos em todo o mundo. Esses cinco países formam o que é conhecido hoje como “The five eyes” (Os cinco olhos), da espionagem mundial.

Um dos locais onde tal programa de coleta de dados e interceptação de comunicações ocorria seria a embaixada do Reino Unido em Berlim, na região central da cidade, próximo ao Portão de Brademburgo e do centro administrativo alemão. Conforme observa-se na imagem ao lado, a construção cilíndrica branca sobre o telhado seria o local de tais espionagens. Construções como essas, localizadas no topo dos edifícios, repetem-se em algumas embaixadas e são utilizadas pelo serviço secreto, como se vê na norte-americana, também em Berlim, nas figuras 94 e 95.

A partir dessas informações, os artistas criaram uma peça chamada *Can you hear me?* (Você pode me ouvir?). Instalaram uma rede WiFi/WLAN (*Wireless Local Area Network* / Rede local

58. Jornal britânico *The Independent*: link para a matéria publicada que disparou a criação do trabalho citado. Disponível em <<http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/revealed-britains-secret-listening-post-in-the-heart-of-berlin-8921548.html>> Acessado em 29 dez 2014.

Figs. 92 e 93 – Vista aérea da embaixada britânica em Berlim. Fonte: *The Independent*.

Figs. 94 e 95 – Vista aérea da embaixada americana em Berlim. Fonte: *The Independent*.

sem fio), composta por antenas feitas de lata e cobre (capazes de amplificar o sinal das transmissões), nos telhados da Akademie der Künste (Academia de Artes) e da embaixada Suíça em Berlim. Ambos os edifícios estão localizados muito próximos ao escritório de espionagem secreta da NSA e da embaixada britânica.

Essa rede, que funcionava na mesma frequência que aquelas captadas e monitoradas pelas agências de vigilância, foi colocada à disposição dos transeuntes que desejassem se comunicar anonimamente com agentes da NSA e GCHQ. Esses poderiam então receber tais mensagens do público passante por meio de suas interceptações realizadas nas redes de comunicação locais. Para enviar as mensagens, bastava conectar-se à rede WiFi aberta, utilizando um aparelho celular, um laptop ou similar.

As antenas permaneceram em funcionamento por pouco menos de um mês, mas ativaram potencialmente a veiculação das chamadas *contra-informações*. Além disso, criaram um processo de tomada de consciência dessas redes de controle que se instalam sobre o território das cidades. Colocaram-se ainda dentro delas, como um ruído, como alguém que sentiu-se encorajado em se pronunciar e a resgatar esse espaço de comunicação, que é público.

Assim, por mais encantados que possamos ficar com as novas interfaces que se multiplicam em nossos cotidianos, esses artistas nos fazem perceber que, por trás da aparência iluminada e sedutora das telas, deve haver mais.

Figs. 96, 97 e 98 – **Can you hear me?** (2014), Christoph Wachter & Mathias Jud: Instalação das antenas e interface de acesso pelo celular.

Fonte: site do projeto
<<https://canyouhearme.de>>.

ENSAIOS

Figs. 99, 100 e 101 – **Airspace activism** (2010), Nelly Ben Hayoun e Alison J. Williams. Fonte: site *We make money not art*. Esse projeto reúne o conhecimento da artista Nelly Ben Hayou e da geógrafa Alison J. Williams. A última realizou uma pesquisa sobre o uso militar do espaço aéreo britânico, que em inúmeros casos invade o espaço civil. A fim de reapropriar-se desse espaço aéreo de uso civil, a dupla propôs a confecção de um moinho de vento sobre um telhado, acoplado a um equipamento de áudio que amplifica o seu som. Assim, o ruído branco produzido pelo moinho cria uma zona de interferência para os radares das aeronaves, impossibilitando o voo nessa região. <<http://we-make-money-not-art.com/archives/2010/06/airspace-activism-by-nelly-ben.php#.VKG-W4Dc>>.

Fig. 102 – Uma das referências utilizadas pela dupla é esse antigo sistema de localização composto por duas cornetas acústicas, instalado em Bolling Field, Estados Unidos (1921).

Fig. 103 – *Imantados* (2014), Denise Agassi. Disponível em: <<http://midiamagia.net/projetos/imantados/>>. Intervenção no site da exposição *Multitude* (2014). Essa net arte tem como referência a série *Espaços Imantados* da artista Lygia Pape, que apresenta a concentração de pessoas em torno de artistas de rua, como polos magnéticos. *Imantados* (2014) aborda questões relacionadas a discursos religiosos e líderes espirituais, que tem o poder de atrair multidões. A obra é gerada pela Plataforma Net Arte <<http://plataforma.midiamagia.net>>, que busca informações online nos bancos de dados do Flickr, Youtube, Twitter e Freesound, através de tags, gerando um audiovisual em tempo real e constantemente atualizado conforme o fluxo de informações na rede. Nessa obra, a artista faz perceber o surgimento de novos espaços imantados ativados pelas redes digitais online e a coexistência simultânea de diferentes discursos religiosos.

Fig. 104 – ***Estudo para um corpo ruído #2*** (2008), Paula Garcia. Fonte: site da artista <<http://www.paulagarcia.net>>. Vestindo uma roupa imantada, com a ajuda de assistentes, a artista deposita sobre seu corpo barras de ferro e outros materiais metálicos. Ativa um campo invisível em torno dela e incita a pensar sobre aquilo que nos afeta diariamente, reduzindo nossos movimentos e pesando sobre nosso corpo, mas não vemos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese utiliza como metodologia principal a investigação de proposições artísticas e o modo como elas manipulam os chamados campos invisíveis em suas relações entre corpo, arquitetura e tecnologia, no campo da arte e no campo social. Dessa maneira, a fim de trazer para as considerações finais alguns conceitos-chave que são trabalhados ao longo do texto, tomaremos como atrator-poético a série de fotografias *Espaços imantados* (1968-2002), da artista Lygia Pape. Sem considerar que essa seja uma obra conclusiva ou totalizante da tese, é possível por meio dela recuperar alguns conceitos importantes para as considerações finais deste trabalho. Tais conceitos são relacionados à noção de campos de invisibilidade desenvolvidas nos quatro capítulos desta pesquisa: O invisível como campo; *Sempre algo entre nós*; Arquiteturas invisíveis; e, “Uma luz ilumina tudo/Mas deve haver mais”.

Em *Espaços imantados* Pape registra aglomerações de pessoas, que ocorrem em espaços públicos de grande circulação, ativadas

Fig. 105 – *Espaços imantados* (1968), Lygia Pape: série de fotografias. Fonte: Projeto Lygia Pape. Para Pape, os espaços imantados são aqueles que se constituem provisoriamente e temporariamente nas cidades. A partir de agrupamentos gerados e mantidos pela figura de um camelô, que segundo as palavras da artista, “de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz”. (PAPE, 1983, p.47)

por artistas de rua. Ao abrirem suas maletas, esses artistas-camêlôs reúnem os transeuntes entorno de si. As pessoas são atraídas por um campo imantado e invisível, que emerge a partir da presença do corpo desses artistas.

Esses *espaços* imantados, que podem ser lidos aqui como *campos* imantados, são vistos na obra de Pape como lugares de encontro, efetivados por meio de algo que conecta, ancora, liga e estrutura a relação entre as pessoas nesses locais. Essas presenças são magnetizadas por um corpo que, mesmo que inconscientemente, parece reconhecer a psicologia das massas, ao interromper taticamente o fluxo de passantes e redesenhar uma nova dinâmica e pulsação para a cidade.

Sob esses aspectos, somos atraídos por alguns dos trabalhos estudados no capítulo 2 desta tese, como *Sempre algo entre nós* (2012), de Vitor Cesar; *eu - você: 9 coreografias (superpronomes)* (2003), de Ricardo Basbaum; *Divisor* (1968-2011), de Lygia Pape; *Redes vestíveis* (2010), de Cláudio Bueno; *Estudo para duelo* (2013), de Cláudio Bueno e Paula Garcia; e, *Experiência nº 2* (1931), de Flavio de Carvalho.

Esses trabalhos, ao contrário de nos fornecerem uma forma precisa e bem delimitada do que seriam esses campos invisíveis entre as pessoas, comprovam, por meio de suas dinâmicas, a existência delas. Falam-nos da presença de algo partilhado e experienciado entre nós por meio de atrações e repulsões, aproximações e afastamentos, afetos e atritos, jogos e trânsitos pronominais; individualidades e coletividades. Desse modo afirmam que há *sempre algo entre nós*.

Em *Espaços imantados*, incorporando a dança, a fala, os truques de mágica e as tecnologias (como caixas de som, microfones, aparelhos MP3 e celulares), os artistas de rua constituem esses espaços de modo simultaneamente técnico e subjetivo, racional e sensível. Dedicam-se assim, ao “exercício experimental da liberdade” (como diria o crítico de arte Mario Pedrosa), apesar dessas atividades serem executadas também como forma de subsistência. Criam ações e campos de *contrapoder*, efetivando o deslocamento de suas vozes para o centro –, modificam assim, de alguma maneira, a condição silenciosa do trabalhador oprimido. Possibilitam ainda, a circulação de *contrainformações*, ao se colocarem diante de um circuito em funcionamento, com uma voz que escapa às mediações oficiais e institucionais.

Essas possibilidades de intervenção, técnica e subjetiva, nas

redes e fluxos da cidade são estudadas nesta tese por meio dos modos de fazer e de operar do grupo Fluxus; das redes de Arte Correio e Mail Art; de trabalhos como *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1976), de Cildo Meireles; *The random darknet shopper* (2014), do !Mediengruppe Bitnik; *Can you hear me?* (2014), de Christoph Wachter e Mathias Jud; e da plataforma Wikileaks, criada por Julian Assange.

São trabalhos que, de modo parasitário, viral ou adotando estratégias de hackeamento, desarticulam os poderes ideológicos instituídos pelas empresas e pelos Estados. São desenvolvidos por artistas e agentes sociais que manipulam os códigos de funcionamento das cidades e das redes, intervindo diretamente em seus programas. São ações que potencializam a individuação, o *contra-poder* e a veiculação de *contrainformação*, ativadas por pessoas que se empoderam da possibilidade do anonimato e colocam-se nessas redes como uma *singularidade qualquer*. Os trabalhos citados, bem como *Desluz* (2009-2010), do Grupo Poéticas Digitais, nos apresentam a parte mole, as não-coisas e os *softwares* da cidade, como os fluxos informacionais, as ideologias, os códigos e os programas que não são vistos. Reforçam assim, ativando zonas invisíveis e escuras, o sentimento de que *uma luz ilumina tudo, mas deve haver mais*.

Apropriando-se de elementos móveis, como os dispositivos eletrônicos e os próprios corpos (equipados com as vozes, as ideias e os movimentos), os artistas-profissionais de *Espaços imantados* constituem num determinado tempo e local, uma arquitetura invisível e móvel. Produzem ainda, uma *contraarquitetura*, capaz de se desmanchar a qualquer instante (liberando-se inclusive, de uma possível ação policial). Essas arquiteturas, entendidas aqui como campos invisíveis, pertencem à ordem dos acontecimentos, do efêmero, do variável, do temporal e do espacial. Organizam-se a partir de regiões específicas, como nesse caso, o centro da cidade, e ainda, na duração de uma ação específica, como numa apresentação musical ou de dança.

Essa noção de uma arquitetura de eventos, instantânea, transitória e invisível, é observada nesta tese no capítulo 3, *Arquiteturas invisíveis*. Através da obra *Le chant des sirènes* (2011, da série *Monumentos invisíveis*), observa-se um corpo capaz de imantar, com sua presença geolocalizada no espaço, as memórias, as histórias e os elementos simbólicos da arquitetura. Nesse trabalho, os usos da

tecnologia e do som são tratados como modos de sensibilizar o espaço, de vivenciar uma experiência ativada pela informação recebida naquele local específico.

Já o arquiteto Yona Friedman, nesse mesmo capítulo, nos diz que o mundo está *overbuilt* (demasiadamente construído). Sugere que os espaços sejam ocupados sem a necessidade de construção de novos edifícios, pois a nossa presença e o desenrolar das relações já seriam suficientes para constituir uma arquitetura.

Ocupações temporárias sem a necessidade de construções físicas se demonstram ainda mais possíveis hoje. O uso de inúmeros dispositivos móveis, eletrônicos e digitais habilitam o acesso a uma infraestrutura de conexões que se distribuem por grande parte do território –, como debatido criticamente pelo grupo Superstudio, ou ainda, utopicamente, pelo grupo Archigram nos anos 1960. O grupo Superstudio ironiza sobre o uso dessas redes, malhas e *grids* invisíveis que se espalham de modo isotrópico e indiferenciado pelas cidades modernas, como um projeto racional que desvaloriza os atos humanos fundamentais. Entretanto, *Espaços imantados* nos aponta para usos menos rígidos, baseados em apropriações das tecnologias ao nível do indivíduo, da emancipação e da ação subjetiva de seus agentes, capazes de propor ainda, novos usos para os espaços da cidade.

No final desse terceiro capítulo, que explora as relações do corpo com a arquitetura, estudamos a dupla de artistas canadenses Janet Cardiff e George Bures Miller, que refletem sobre a nossa presença numa arquitetura moderna como o Pavilhão da Bienal de Arte de São Paulo. Os artistas sobrepõem à fisicalidade do edifício, uma narrativa sonora ficcional, transformando essa construção num pesadelo e fazendo-a “explodir”. Nesse trabalho, intitulado *Drogran's nightmare* (1998), é trazida a noção de uma arquitetura mista, *estilhaçada*, composta por fragmentos físicos e virtuais, visíveis e invisíveis, materiais e imateriais, sensíveis e racionais, num embaralhamento mental e sensível.

Pensar essas arquiteturas e campos invisíveis a partir dos *Espaços imantados* é também refletir sobre sua possibilidade de fluir, de se desmanchar, de se transformar em outra coisa, de não possuir contornos e formas definidas. Lygia Pape sempre esteve interessada nessa possibilidade de fluir, de escapar, de não se deixar enquadrar, tanto em relação à sua carreira como artista,

quanto em suas proposições. Esse desejo é expressado em sua fala, ao dizer: “...o pré-socrático que mais amo é Heráclito, o fluir perene, o rio que nunca banha a mesma margem...” (PAPE apud SOBRAL, 2004, p.137). Por esse mesmo viés, *Campos de invisibilidade* podem ser compreendidos como fluxos, que como as águas de um rio, não tem forma, são difíceis de interromper, e atravessam com sua força, a própria fisicalidade da terra.

Nesse sentido informe, não interessa a esta pesquisa buscar por formas que demarquem os campos invisíveis, mas sim, propor dinâmicas que nos permitam frequentá-los, tanto nos espaços da arte quanto no campo social. Abordar esses campos é uma convocação que se faz ao leitor para experienciá-los em suas relações e espaços habitados. Assim como Pape entendia os *Espaços imantados* como “sugestões que dou ao espectador, para ele também descobrir e criar seus espaços” (ibid. p.137).

Assim, ao invés de uma conclusão fechada e objetiva em torno dos *campos de invisibilidade*, espera-se que esta tese possa incitar a percepção, criação, imaginação e manipulação desses campos em seu sentido mais ampliado. E como artista e pesquisador, sigo numa busca por “perseguir o invisível, visar ao inefável, desejar o nada, pretender-se transparente, apagar os próprios rastros, não ser nada” (CAUQUELIN, 2008, p.12).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Lisboa: Presença, 1993.
- _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.). **Conceptual art: a critical anthology**. The MIT Press, 2000.
- AMARAL, Aracy (coord.). **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger**. São Paulo: Nobel, 1983.
- ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. **O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais**. 2008. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-13072009-190522/>>. Acesso em: 04 Jan. 2015.
- ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea. Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN. Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARENDT, Hannah. **O que é política?**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.
- BARRIO, Artur. **Artur Alípio Barrio**. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1982.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 2003.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)**, 2008. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-11052009-150004/>>. Acesso em: 20 Mar. 2013.
- _____. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica. Arte e Política**. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henry L. **Matéria e memória** - ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos** – A arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETT, Guy. “Transcontinental: uma investigação da realidade”. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **Waltercio Caldas**: o ar mais próximo e outras matérias. cat. expo. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

_____. “**Lygia Clark**: in search of the body”. *Art in America*, p. 57-63;108, jul. 1994. Disponível em: <<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art111/readings/InSearchoftheBody.pdf>>. Acesso em 22 abr. 2014.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BUENO, Claudio. **Que lugar é este?**. 2010. 117f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – ECA-USP, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-10112010-155909/pt-br.php>>. Acesso em 06 Ago. 2014.

BUENO, Claudio; PRADO, Gilberto. “Lugares provisórios”. In: **Revista USP** 86. São Paulo, SP: CCS/USP, 2010. p. 78-95.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006.

CANONGIA, Lígia. Entrevista. In: CALDAS, Waltercio. **mar nunca nome**. A série Veneza. cat. expo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

CARDIFF, Janet; SCHAUB, Mirjam. **Janet Cardiff**: The Walk Book. Vienna: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2005.

CARVALHO, Flavio de. **Experiência nº 2**: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência / Flavio de Carvalho. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

_____. **Redes de indignação e esperança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CAUQUELIN, Anne. **A arte contemporânea**. Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Frequentar os incorporais**. Contribuição a uma teoria da Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CORTÉS, José Miguel G. **Políticas do espaço**. Arquitetura, gênero e controle social. São Paulo: Senac, 2008.

- COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. Coleção Arte Concreta Paulista. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Artes do fazer – Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Tradução de Peter Pal Pélbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. GUATTARI, Felix. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- DI FELICE, Massimo. **Do público para as redes**. São Paulo: Era Digital, 2008.
- _____. “As formas digitais do social e os novos dinamismos da sociabilidade contemporânea”. In: KUNSCH, M.; KUNSCH, W. (orgs.). **Relações públicas comunitárias: a comunicação em uma perspectiva dialógica e transformadora**. São Paulo: Summus Editora, 2007, p.29-44.
- DOS ANJOS, Moacir. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- DUARTE, Fábio; QUANDT, Carlos; SOUZA, Queila (org.). **O tempo das redes**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EASTERLING, Keller. **Extrastatecraft: the power of infrastructure space**. Nova York: Verso, 2014.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1962.
- FABBRINI, Ricardo. “**Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990**”. Curitiba: Revista Científica/FAP, v. 5, p. 11-24, 2010.
- FAVARETTO, Celso. **Moderno, pós-moderno, contemporâneo na educação e na arte**. Textos apresentados ao Concurso de Livre-Docência, junto ao Departamento de Metodologia do Ensino e Educação Comparada, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2004.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FIALHO, Ana Letícia; KUNSCH, Graziela (orgs.) **Relatos críticos da 27ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Hedra, 2011. (Coleção Fórum Permanente).
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**. São Paulo: Hucitec, 1983.
- _____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**: Vilém Flusser: org. por Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **De outros espaços** – Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d’Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Traduzido por Pedro Moura.
- _____. “The Confession of the Flesh” (1977). Entrevista. **Power/Knowledge selected interviews and other writings**. Colin Gordon (ed.) Nova York: Pantheon Books, 1980. p. 194–228.
- _____. **Vigiar e punir** – Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

- _____. **Poéticas do processo:** arte conceitual no museu. São Paulo: MAC-USP, 1999.
- _____. **Além dos mapas:** os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.
- _____. Catálogo da Exposição “**Redes alternativas**”, MAC-USP, 2011
- _____; LONGONI, Ana (orgs.). **Conceitualismo do Sul/Sur.** São Paulo: Annablume, 2008.
- FREUD, Sigmund. **Obras Completas (Cia. das letras) - Vol. 15. Psicologia das massas e a análise do eu e outros textos (1920-1923).** Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das letras, 2011.
- FRIEDMAN, Yona. **Architecture without building.** Paris: CNEAI, 2012.
- FRIELING, Rudolf. **The art of participation: 1950 to Now.** Nova York: Thames & Hudson, 2008.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo: Arte Postal.** Catálogo. São Paulo: 1981.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. **XXIV Bienal de São Paulo: roteiros. roteiros. roteiros. roteiros. roteiros. roteiros. roteiros. cat. expo.** São Paulo: 1998.
- GALLOWAY, Anne; WARD, Matthew. **Locative media as socialising and spatializing practice:** learning from archaeology. *Leonardo Electronic Almanac*, MIT Press, 2005. Disponível em: <http://www.purselipsquarejaw.org/papers/galloway_ward_draft.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2010.
- _____. **Technosocial devices of everyday life.** Anotações de fala no evento: *Architecture & Situated Technologies – Urban Center, NYC*, 2006.
- GARCIA, Paula. **Corpo ruído como procedimento na arte.** 2009. Dissertação (Mestrado em Artes), Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2009.
- GLOBAL CONCEPTUALISM: points of origin, 1950-1980s. New York: The Queens Museum of Art, 1999.
- GREENBERG, Clement. **The collected essays and criticism, vol. 4:** modernism with a vengeance, 1957-1969. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão:** guerra e democracia na era do império. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola. 2006
- JEUDY, Henry-Pierre. **Espelho das cidades.** Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.
- KHAN, Omar; SCHOLZ, Trebor; SHEPARD, Mark. **Situated technologies pamphlets.** In: <www.situatedtechnologies.net> Acesso em: 10 jul. 2010. Nova York: The Architectural League, 2007.
- KORZYBSKI, Alfred. **Science and sanity:** an introduction to non-aristotelian systems and general semantics. Nova York: Institute of General Semantics, 2000. Disponível em: <<http://pialogue.info/books/Science-and-Sanity-Korzybski.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2014.
- KOSUTH, Joseph. “Arte depois da filosofia”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, (orgs.). **Escritos de artistas. Anos 60/70.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Revista Gávea.** Rio de Janeiro, 1985.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004.

_____. "The wrong place". In: **Art Journal**, Spring, 2001, EUA.

LATOURE, Bruno; HERMANT, Emilie. **Paris: invisible city**. 1998. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/viii_paris-city-gb.pdf> Acesso em: 14 abr. 2014.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo, 34, 1996.

LIPPARD, Lucy. **Six years**: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. New York: Praeger, 1973.

LOVINK, Geert. **Networks without a cause**: a critique of social media. Cambridge: Polity Press, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARCHÁN FIZ, Simon. **Del arte objetual al arte de concepto**. Las artes desde 1960. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1974.

MARTINS, Ferreira A. Carlos (org.). **Neoplasticismo na pintura e na Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

_____. "Espaço em relação: fluidez e simultaneidade". In: **Trilha do desejo, a Arte Visual brasileira**. catálogo Rumos artes Visuais. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2009, p.275-285.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MEYER, J. 1. The functional site; or, The transformation of site specificity. In: SUDERBURG, A. **Space, site, intervention**: situating installation art. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37.

MEYROWITZ, J. **No sense of place**: the impact of electronic media on social behavior. Oxford University, 1986.

MIGLIORIN, Cezar. "Nam-June Paik: 1961-2006". In: **Revista Cinética**. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/namjunepaik.htm>>. Acesso em 07 Fev. 2014.

MILES, Malcom. **Art, space and the city**: public art and urban futures. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

MIYADA, Paulo Kiyoshi Abreu. **Supersuperficies**: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica no pós-guerra europeu. 2013. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAU-USP, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-05072013-114121/>>. Acesso em: 11 Abr. 2014.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. "Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira". In: **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA FILHO, César (org.). **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

O MUNDO de Lygia Clark. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>> Acesso em: 05 Mar. 2014.

ONO, Yoko. **Grapefruit: a book of instructions and drawings by Yoko Ono**. Nova York: Simon & Schuster, 1964.

OSBORNE, Peter. **Conceptual art**. London: Phaidon, 2002.

PALLASMAA, Juhani. "A geometria do sentimento: o olhar sobre a fenomenologia da arquitetura". In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PAPE, Lygia. **Espaço Imantado**. Textos de Paulo Herkenhoff; Manuel J. Borja-Villel. cat. exposição, 2012.

PARENTE, André (org.). **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PEDROSA, Adriano; LAGNADO, Lisette. **27ª Bienal de São Paulo**: Como Viver Junto. Catálogo. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. **O tempo não-reconciliado**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PIERUCCI, Antônio F. **Ciladas da Diferença**. São Paulo: Editora 34, 2000.

PLAZA, Julio. **Mail art: arte em sincronia**. In: FERREIRA, Gloria (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 452-456.

POÉTICAS VISUAIS. Catálogo da exposição. São Paulo: MAC-USP, 29 Set. a 30 Out. 1977.

POPPER, Frank. **Art of the Electronic Age**, Thames & Hudson, 1997.

PRADO, Gilberto. **Arte telemática**: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. **Grupo Poéticas Digitais**: projetos desluz e amoreiras. ARS (São Paulo), São Paulo, vol. 8, nº 16, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202010000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 Mai. 2013.

RAMÍREZ, Mari Carmen. "Táticas para vivir de sentido: caráter precursor del conceptualismo en América Latina". In: **Heterotipias**. Médio siglo-sin-lugar: 1918-1968. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 12 Dez. 2000 a 27 Nov. 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: EXO Experimental (org.)/Ed. 34, 2005.

RUGOFF, Ralph. **Invisible**: art about the unseen. Catalog. exp. Londres, Hayward Publishing, 2012.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila. **Estéticas Tecnológicas** : Novos modos de sentir. São Paulo: Educ, 2008.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço** – Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Ed. USP, 2006.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença** - Gilles Deleuze: o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SCOVINO, Felipe (org.). **Encontros: Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

SUPERSTUDIO's Continuous Monument to political ambiguity. In: **Terra**

Política, 2011. Disponível em: <<http://terrapol.com/blog/2011/11/29/superstudio-the-continuous-monument-to-indecision/>> Acesso em: 16 Jul. 2014.

_____, “I. Vida”, in: “Vida educação cerimônia amor morte”, 1973, In: SCHAIK, Martin van; MACEL, Otakar. **Exit utopia; Architectural provocations 1956-76**, IHAU-TU: Delft, 2005. Tradução livre de Paulo Miyada. Disponível em: <<http://urbania4.org/2011/12/14/supersuperficie-um-modelo-alternativo-de-vida-na-terra/>> Acesso em: 03 Nov. 2014.

SOBRAL, Divino. **LYGIA PAPE: Tudo o Homem Devora**. Entrevista com Lygia Pape, 1993. In: MARTINS, Fátima Alice. Revista Visualidades. Goiânia: FAV-UFG, v.2, n.1, 2004.

SYKES, A. Krista (org.). **O campo ampliado da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAVARES, Ana Maria da Silva Araujo. **Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte**. 2000. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - ECA-USP, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-27022014-092158/>>. Acesso em: 12 Abr. 2014.

The Museum of Contemporary Art de Los Angeles. **Ends of the Earth: land art to 1974**. 2012. Disponível em: <<http://moca.org/landart/>>. Acesso em: 22 Out. 2014.

TRABER, Michael. **The Myth of Information Evolution**. London, Sage, 1986.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do Espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ZANINI, Walter. A arte de comunicação telemática: a interatividade no ciberespaço. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 Set. 2014.