

FELIPE SALEM

O Idiota , O Idiota e Os Idiotas

Versão Corrigida

Dissertação apresentada na Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de São Paulo para a
obtenção de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Dora Longo Bahia

São Paulo

2018

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

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes

Salem, Felipe
O Idiota , O Idiota e Os Idiotas; orientadora,
Dra. Dora Longo Bahia. — 2018

Dissertação apresentada na Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo
para a obtenção de Mestre em Artes.
Versão Corrigida

1- idiotice, 2-arte contemporânea,
3-imaginação. I. Longo Bahia, Dora. orient. II. O Idiota ,
O Idiota e Os Idiotas

Nome: Salem, Felipe
Título: O Idiota , O Idiota e Os Idiotas

Dissertação apresentada na Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para a obtenção de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

sumário

07	introdução
13	I. os anões da funhouse
26	o idiota x o bobo da corte
29	"os idiotas" contra a indústria cultural
31	II. 6 trabalhos
33	I.
39	II.
43	III.
49	VI.
53	V.
57	VI.
61	III. 3 projetos inviáveis
63	seja razoável, exija o impossível
65	i got some bad ideas in my head
70	texto-projeto para o trabalho "saalem", 2018
73	sangue sujo, 2018
75	referências bibliográficas
79	agradecimentos

introdução

Este trabalho surgiu do interesse pela coincidência entre os títulos de três obras: o romance *O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski; o álbum *The Idiot*, de Iggy Pop; e o longa-metragem *Os Idiotas*, de Lars von Trier. A partir disso, Iniciei uma pesquisa sobre o que significa a idiotice na arte e de que modo esse tema aparece em minha produção como artista. Originalmente, o termo idiota (que vem do grego *idiotes*) diz respeito ao homem privado em contraposição ao homem na pólis, exercendo papéis políticos no espaço social. Por meio de tal definição etimológica do termo idiota, busquei entender de que formas o artista contemporâneo poderia participar dessa equação. Revisitei trabalhos, ideias e pensamentos que produzi anteriormente, buscando pontos em que a idiotice, em vários sentidos, afetava minha produção. E para organizá-los no texto, criei o sistema de legendas descrito a seguir.

Os Idiotas (Bic Quatro Cores)

1. Nos momentos do texto em que a palavra idiota está escrita em vermelho ou sublinhada de vermelho, refiro-me à idiotice relacionada aos conceitos de diversão e/ou perigo, presentes na obra de Iggy Pop e, em especial, em seu disco *The Idiot* (1977).
2. Nos momentos em que a palavra idiota aparece em azul ou sublinhada de azul, refiro-me à idiotice associada ao conceito de ingenuidade, característica do personagem Míchkin, protagonista do romance *O Idiota*, de Dostoiévski.
3. Nos momentos em que a palavra idiota está escrita em verde ou sublinhada de verde, refiro-me ao significado original do termo idiota, explorado em *Os Idiotas*, de Lars von Trier, na leitura que tenho desse filme.
4. Nos momentos em que a palavra idiota está sublinhada de preto, refiro-me ao significado mais coloquial do termo, como sinônimo de imbecil, burro ou ignorante.
5. Por idiotice minha, talvez algo me tenha escape e você encontre a palavra idiota sem grifo nenhum. Nesse caso mais interessante, o texto, em vez de ser uma reflexão sobre a idiotice, torna-se uma demonstração da idiotice do autor.

Durante o processo de escrita, surgiram novas ideias e logo descobri que eu não possuía os meios adequados para realizá-las da maneira ideal, porém concluí que isso acontece comigo devido a uma característica idiota da forma como penso sobre arte. Por isso, achei essencial incluir essas novas ideias neste trabalho de mestrado, como projetos não realizados ou até não realizáveis. Elas constituem o terceiro caderno do presente volume.

Optei por construir um trabalho de estrutura inteiramente tríplice (desde seu título), fazendo alusão às três obras referenciadas listadas inicialmente.

O segmento *Os anões da Funhouse* apresenta algumas obras de Velázquez a partir do recorte da idiotice e as relaciona com Iggy Pop, Dostoiévski e Lars von Trier, demonstrando como essas idiotices ecoam na contemporaneidade.

O segmento *6 trabalhos* trata de alguns trabalhos que fiz antes de cursar o mestrado, estabelecendo uma relação entre o que penso agora e minha produção anterior. Tentei explicitar como a vontade de buscar a idiotice extrema já existia nos meus trabalhos.

O segmento *3 projetos inviáveis* é constituído por ideias novas que considereí idiotas por serem irrealizáveis (pelo menos neste momento). Talvez eu as realize algum dia, mas aqui elas entram como projetos, utopias idiotas que alimento imaginariamente.

I.

os anões da funhouse

**"o idiota de iggy pop
é uma personagem
que precisa se divertir
o tempo inteiro. já
o criador é o reflexo
invertido: como o
bobo da corte, tem
a função social de
divertir os outros a
qualquer custo."**

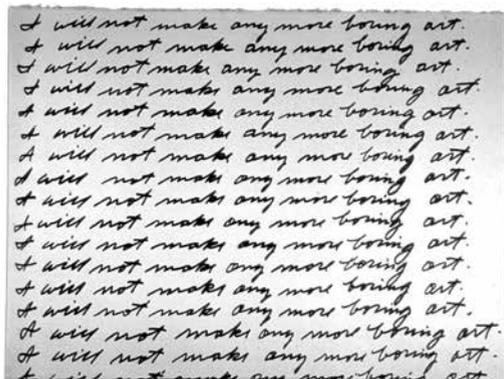
O interesse de Velázquez pelos anões da corte espanhola chama a atenção por problematizar as relações entre arte, entretenimento e poder. Anões e deficientes, naquele contexto, tinham a função de truões, bobos da corte que preservavam o rei e a rainha de suas rotinas tediosas. Velázquez era o pintor da corte e estava também a serviço do rei. Então qual é a diferença entre a natureza desses trabalhos, já que ambos – o truão e o pintor – respondem ao mesmo padrão? Ou seja, talvez não exista uma especificidade do fazer artístico que o torne mais nobre do que a folia dos bobos da corte.

É fácil e simplista demais pensar que o trabalho dos bobos é um passatempo real, somente um entretenimento idiota, enquanto a pintura de Velázquez representa a “alta cultura” por expandir os limites formais ou técnicos de sua linguagem. Acredito que o próprio Velázquez refuta essa hipótese ao voltar o olhar para seus colegas anões.

Posteriormente, em *Las Meninas*, Velázquez retrata, ao mesmo tempo, ele próprio, o casal real e os “funcionários” da corte, incluindo um anões. Criando uma estratégia labiríntica de reflexos, Velázquez situa o observador no espaço da pintura e nos revela, simultaneamente, a imagem oficial e os bastidores da corte.

O paralelo entre o artista e o bobo da corte ecoa na contemporaneidade: os artistas atuais também trabalham, claramente, a serviço do poder – seja uma elite econômica, dotada de meios para adquirir obras de arte, ou uma elite intelectual, dotada de meios para ler os signos com os quais os artistas trabalham. Ou trabalham, ainda, a serviço de uma espécie de poder próprio das corporações privadas, que coordenam e financiam as grandes coleções, museus, centros culturais e eventos artísticos de maior visibilidade.

A partir desse paralelo, proponho que seja observada a fronteira entre o que é arte (hoje) e o que é entretenimento (também hoje).



I will not make any more boring art.
John Baldessari
(EUA, 1931).

I will not make any more boring art (eu nunca mais farei arte chata) é a frase que intitula um trabalho de John Baldessari (EUA, 1931). Nesse filme, Baldessari escreve repetidamente a frase em uma folha de papel pautado até preenchê-la por completo. O resultado, ironicamente, é um longo registro em Super-8 que, como outros tantos desse tipo, é muito chato de assistir. Colocar em questão o status de entretenimento da linguagem audiovisual (herdado das indústrias de cinema e televisão) é uma constante no trabalho de Baldessari e de outros artistas de sua geração que deram a largada para experimentos através de meios como o vídeo nas artes visuais.

Enxergo-me na prerrogativa bem-humorada desse trabalho de Baldessari. Pois, como ele, gosto de obras de arte que me fazem rir das coisas idiotas que existem no mundo. Mas, em um segundo momento, vejo uma importância enorme em pensar também numa espécie de antítese para a primeira ideia: a indústria cultural e o entretenimento são diretamente comprometidos com a diversão. Como os bobos da corte, eles precisam produzir incessantemente coisas divertidas para que a burguesia consuma, atenuando o tédio da sua rotina. A arte não deve ocupar o papel já realizado pelo entretenimento. Contradizendo parcialmente a frase de Baldessari, a arte pode sim ser divertida e/ou prazerosa, porém deve reservar-se o direito de ser chata quando necessário. Caso contrário, os artistas estão fadados a servir como diversão momentânea e a arte perde seu potencial revolucionário.

A adrenalina causada pela diversão, em oposição ao sentimento de tédio, é um tema recorrente na música de Iggy Pop e dos Stooges. Listo a seguir canções da banda ou da carreira solo de Iggy Pop que tratam dessa dualidade – da diversão *versus* o tédio.



Iggy Pop and
The Stooges,
Londres, 1972.
Foto de Mick
Rock.

1. *No Fun* (do álbum *The Stooges*, 1969)
2. *Real Cool Time* (do álbum *The Stooges*, 1969)
3. *Funhouse* (do álbum *Funhouse*, 1970)
4. *Funtime* (do álbum *The Idiot*, 1977)
5. *I am Bored* (do álbum *New Values*, 1979)
6. *My Idea of Fun* (do álbum *The Weirdness*, 2007)

O papel de idiota (ou bobó) é intencionalmente incorporado pelo artista quando está no palco cantando sobre tédio. A dança frenética e a violência corporal, além de elementos expressivos de sua obra, são também um método para manter entretida uma audiência sedenta por diversão. Já que o capi-



Retrato de Felipe IV
vestindo armadura, Diego
Velázquez (Espanha, 1599).

talismo transforma a arte em indústria e o artista em bobó da corte, Iggy Pop resolveu fazer essa transformação ele próprio, tomando para si o personagem do idiota, explicitamente a partir do disco de 1977 (que se chama “O Idiota”).

Ainda tentando abordar as mesmas questões – arte, indústria cultural e o artista como o idiota –, retornarei brevemente ao caso de Velázquez e dos anões. A função social do pintor da corte era a de produzir uma iconografia capaz de legitimar o poder real através de seu discurso visual. Velázquez, sem dúvida, fez isso em seus retratos mais convencionais de Felipe IV, da infanta Margarida e de outros membros da família real. São geralmente cenas de caça, da vida na corte e alguns retratos equestres que mostram, com um tom heroico, os valores da monarquia. Porém existe também outro lado da obra de Velázquez que tenta conscientemente quebrar essa relação de servidão entre



arte e poder. Ao dar a mesma importância a figuras consideradas secundárias na corte (anões-bobos, ele próprio como artista, damas de companhia e até cachorros) que dá à família real, ele distribui parte de um espaço simbólico que culturalmente era reservado apenas à nobreza, a personagens religiosos e a poucos privilegiados. Para esclarecer essa ideia, cito dois exemplos a seguir.

1) Em *O Triunfo de Baco* (pintura de Velázquez conhecida também como *Os Bêbados*), de 1628, a figura do deus Baco (ou Dionísio) é representada ao lado de trabalhadores rurais. Na mitologia, Baco era o responsável pela fertilização das uvas (que se destinariam à produção do vinho servido nas celebrações e nos bacanais). Porém são os trabalhadores ao seu redor os responsáveis pelo plantio e colheita dessas mesmas uvas. Assim, Velázquez cria a possibilidade do mundo sagrado ser representado em justaposição ao secular.



(à esquerda) O Triunfo de Baco; (nesta página) Retrato do Príncipe Baltazar Carlos com a sua Anã, Diego Velázquez (Espanha, 1599).

2) *O Retrato do Príncipe Baltazar Carlos com a sua Anã*, de 1631, é um exemplo de uma pintura na qual um membro da realeza divide espaço com um personagem menos nobre. A imagem explicita a hierarquia existente entre as duas figuras retratadas. A anã foi dada como presente ao príncipe infante, que completava dois anos. Podemos, portanto, olhar para essa pintura como metáfora da ideia de propriedade levada até o grau do absurdo. O pintor da corte (no caso o próprio autor da obra) é também uma vítima da noção de posse. Afinal, sua obra é propriedade da coleção da família real. E, por meio das relações de trabalho, ele próprio se torna objeto de posse. Mais uma vez o artista e o anão-bobo da corte ocupam lugares muito parecidos.

Será que a criação de uma tábula rasa em que personagens díspares são retratados com os mesmos valores é uma estratégia para desatar, pelo menos parcialmente, os laços de

compromisso entre arte e poder? Será que uma estratégia similar – ou seja, uma atualização dessa mesma estratégia – poderia ser adotada com igual intenção por um artista contemporâneo? Até que ponto isso seria eficiente hoje, em um contexto tão diferente?

Até o século XX, poderíamos considerar a existência de uma grande diferença entre o artista e o bobo: a de que o trabalho do artista resulta em objetos, enquanto o do bobo não tem resultado material. Porém, após o processo de desmaterialização da obra de arte ocorrido nesse século, as duas funções se sobrepuseram ainda mais. Definiremos então que o produto do trabalho do bobo (tanto o da época de Velázquez quanto o contemporâneo) é uma mercadoria imaterial. Como em uma performance artística, o modo de produção dessa mercadoria é totalmente simultâneo ao seu consumo. Ou seja, precisamente ao mesmo tempo em que o anão dança em frente aos olhos do rei, este consome a sua dança (mercadoria imaterial), divertindo-se com ela.

Em 2015, Iggy Pop fez um show em São Paulo. Como a dança do bobo, um show é algo que é consumido pelo público exatamente ao mesmo tempo em que é produzido pelo músico. Cada segundo de consumo sobrepõe-se a um segundo da produção, o que coloca esses produtos em uma categoria específica de mercadoria. Para ser eficiente, o entretenimento precisa ser espetacular, porque o usamos com o objetivo de “fazer o tempo passar”. É perceptível que, cada vez mais, a arte é consumida pelo seu público com esse mesmo objetivo. Uma tarde em um museu pode ser um ótimo programa para matar o tempo de um dia ocioso. Grandes coleções de arte são usadas como argumento de marketing em pacotes de agências de turismo. Desse modo, mesmo a produção artística material torna-se um grande espetáculo a ser consumido acriticamente.

Jason Acuña (Itália, 1973) é anão e skatista profissional. Ficou conhecido como “Wee-man” ao participar do programa de televisão *Jackass* (veiculado pela emissora MTV de 2000 até 2012). Desde a época de Velázquez até hoje, a figura do anão é associada ao entretenimento e à diversão.

No programa, Jason fazia performances absurdas e perigosas com o objetivo de divertir as pessoas, colocando-se em risco. Talvez ele seja a atualização mais literal do antigo bobo da corte que exista hoje em dia. Mas o mundo da arte e da indústria cultural está lotado desses “novos bobos da corte”, que nem sempre são personificados no corpo de um anão. Um “artista-bobo da corte” é aquele que produz uma obra para servir exclusivamente às demandas da classe dominante e do poder (a nova corte). O problema é que, talvez, essa seja uma característica não dos artistas em particular, mas da arte contemporânea em geral. Tentei propor a ideia de que Velázquez, no século XVII, pensou em um modo de contornar essa dinâmica entre arte e poder. Porém, na organização socioeconômica atual e nos modos de produção e consumo do capitalismo contemporâneo – nos quais definitivamente a arte está inserida –, talvez esse problema seja incontornável. O próprio desvio, ou contorno, já está previsto, e agora, mais do que qualquer outra coisa, faz também parte da demanda. “Contornar as regras do jogo” é a principal regra do novo jogo entre arte e poder. E é por isso que, com frequência, encontramos trabalhos (aparentemente) antiestablishment nas instituições de arte mais comerciais do circuito atual.

Michael J. Anderson (EUA, 1953) é o ator anão que interpretou o personagem The Man From Another Place na série de televisão *Twin Peaks*, criada e produzida por David Lynch (EUA, 1946), e também nos filmes baseados nessa série. Ele

é uma entidade que aparece nos sonhos do agente Dale Cooper, que está na cidade de Twin Peaks para investigar o assassinato de uma adolescente. Nesses sonhos, o anão diz frases enigmáticas que são legendadas porque sua voz é ininteligível (a fala é gravada ao contrário e depois invertida, o que causa um efeito de estranhamento). Durante a vigília, o agente Cooper e os espectadores do programa tentam interpretar as frases misteriosas procurando nelas pistas que possam ajudar a solucionar o caso do assassinato.

O uso da figura do anão é ainda mais interessante em *Twin Peaks* porque ele ocupa o papel da antítese de um bobo da corte. São estranhezas como esse anão enigmático que diferenciam a série da programação comum da televisão. *The Man From Another Place*, ao contrário dos anões-bobos da corte espanhola, produz uma sensação de estranhamento avessa ao entretenimento dos personagens de TV. Foi uma estratégia usada por Lynch para atuar dentro da indústria cultural (televisão americana), diferenciando-se do que é esperado pelo público.



o idiota x o bobo da corte

O personagem do idiota é uma espécie de “hiperbobo da corte”. Consciente de que as formas de poder e dominância (no caso, a indústria fonográfica) tendem a tomar posse da produção dos artistas, dissolvendo-as e transformando-as em entretenimento inofensivo, Iggy Pop assumiu por conta própria esse personagem irônico: o idiota, a caricatura de um bobo da corte. A criação desse personagem representa a tomada de consciência de que o artista e sua obra estão sendo apropriados pela indústria.

Na capa do disco *The Idiot* (inspirada em uma pintura de Erich Heckel), Iggy Pop parece posar como uma marionete, deixando o corpo numa pose rígida, como se fosse um boneco sem vida. Seis meses depois do lançamento de *The Idiot*, o músico David Bowie (Reino Unido, 1947-2016), produtor do disco de Iggy Pop, lançou um novo disco, dessa vez de sua autoria. Curiosamente, a capa desse novo disco, que ele chamou de *Heroes*, é muito parecida com a capa de *The Idiot*. Por meio da imagem, Bowie criou um elo entre os discos. As duas capas são inspiradas na mesma pintura de Heckel, *Roquirol*, de 1917. São fotografias em preto e branco com valores tonais parecidos. Ambas as capas são retratos dos autores dos discos em uma pose rígida de boneco. Na capa de *The Idiot*, Iggy Pop está com os braços paralelos horizontalmente (essa linha imaginária criada pelos braços dele cortaria o quadrado da foto da capa em dois retângulos idênticos). Na capa de *Heroes*, Bowie mimitiza o limite direito do enquadramento da foto, fazendo uma linha vertical com o seu braço. Já na pintura de Heckel, existe um personagem, também em pose de boneco, que coloca seus braços em diagonal. É como se a diagonal de Heckel fosse a



soma dos vetores horizontal e vertical de *The Idiot* e *Heroes*. As pequenas diferenças entre as duas capas dão o tom das direções opostas do conteúdo de cada um dos discos. Afinal, “o idiota” nada mais é que um anti-herói que contradiz a ideia de que “somos todos heróis”, trazida pela canção de Bowie que dá título ao seu disco. O protagonista do romance de Dostoiévski (livro apreciado por Bowie, produtor do disco) que intitula o disco de Iggy Pop é um anti-herói, que por sua vez é inspirado em Dom Quixote, talvez o principal arquétipo dos anti-heróis.

Encarar o tédio é um aprendizado que faz parte da vida adulta. O Idiota de Iggy Pop é um personagem patológico que precisa se divertir o tempo inteiro. Já o criador do personagem é o reflexo invertido: como o bobo da corte, tem a função social de divertir os outros a qualquer custo. “All aboard for funtime” (todos a bordo para a hora da diversão) é o que diz repetidas vezes o refrão monótono de *Funtime* (faixa de *The Idiot*). Discutir a ideia da diversão por meio da monotonia de sons eletrônicos e sintetizados é a grande estratégia usada em todo o disco.

O entretenimento é, ao mesmo tempo, idiota e idiotizante. Não tem uma natureza verdadeiramente crítica porque é uma mercadoria. Poderíamos considerar que o entretenimento (filmes de Hollywood ou discos de música pop) é uma mercadoria supérflua, pois não tem utilidade prática nem é uma necessidade básica. Porém o capitalismo produz necessidades para que absolutamente tudo seja consumível. A ansiedade do trabalho faz nosso tempo ocioso parecer entediante. Por isso “contratamos” todos os nossos bobos da corte – sejam eles cantores, atores ou artistas – e consumimos entretenimento. Os idiotas somos *nós* (consumidores dependentes) ou *eles* (artistas-mercadoria)?

"os idiotas" contra a indústria cultural



O cinema produzido em escala industrial por Hollywood, e também em outras partes do mundo, tem como objetivo, assumidamente, entreter seus consumidores. Posicionando-se contra esse cinema-mercadoria, Lars von Trier (Dinamarca, 1956) e Thomas Vinterberg (Dinamarca, 1969) escreveram o manifesto Dogma 95, que defende a produção de um cinema mais artesanal. O manifesto traz uma lista de regras para a produção dos filmes do movimento Dogma que garantem a diferenciação dos filmes-dogma daqueles da indústria cultural, não apenas esteticamente, mas também pelo seu modo de produção.

Os Idiotas, de Lars von Trier, foi o primeiro filme realizado a partir das regras do Dogma 95, por isso é classificado como Dogma#1.

II.

6 trabalhos

"transformar o escritório em parque de diversão é o grande sonho do empregado idiota. será que as tentativas de transformar o museu de arte em parque de diversão são sintoma do fator 'idiota' que talvez exista na obra de arte hoje?"





cadeira giratória motorizada, 2009

Cadeira giratória e motor.

Objeto disponível para ser utilizado pelo público.

I.

Quando produzi o trabalho *Cadeira Giratória Motorizada* (2009), minha intenção era proporcionar uma sensação de divertimento às pessoas, por meio da alteração da percepção provocada pelo movimento do corpo. É por essa razão (divertimento) que as montanhas-russas e outros brinquedos do gênero fazem tanto sucesso. Esse trabalho surgiu do costume que as crianças têm de girar as cadeiras de escritório até ficarem tontas. Desse modo, elas transformam em brinquedo um objeto que é criado para o trabalho. Acoplei um motor, fabricado originalmente para abrir e fechar portões de garagens, a uma cadeira giratória comum. O motor faz a cadeira girar sem que a pessoa sentada precise usar os pés. O objeto deveria ficar exposto de modo que o público

pudesse se sentar e acionar o motor por conta própria¹. Transformar o escritório em parque de diversão é o grande sonho do empregado idiota. Será que as tentativas de transformar

1. Após poucos dias de exposição do objeto, o motor queimou pelo uso excessivo e por isso a obra não pode ficar exposta até o final da mostra.

o museu de arte em parque de diversão são um sintoma do fator “idiota” que talvez exista na obra de arte hoje?

Ao pisar no chão pela primeira vez após girar trezentas vezes na cadeira, percebo a tontura tomar conta do meu corpo. Não sei se vou conseguir andar direito sem cair. Esse foi o momento-ápice de diversão dessa experiência física: quando o cérebro “descobre” que a percepção está alterada pelo movimento realizado através do mecanismo do objeto inventado. Assemelha-se um pouco à embriaguez. Como as crianças pequenas têm acesso negado ao álcool, elas giram incessantemente os seus corpos nos parquinhos e nas cadeiras dos escritórios onde os pais trabalham.

O movimento giratório (de rotação) que faz a cadeira é similar ao movimento diário do planeta: em torno do próprio eixo. O “dia a dia” é um dos fatores que organiza (normatiza) nossa rotina de trabalho. A rotação do planeta é percebida de modo diferente que a da cadeira (que dá tontura). Por isso, penso que, simbolicamente, criar um movimento de rotação alternativo ao da rotina diária, já assimilada pelo trabalho, é combater o tédio através do caráter lúdico que um trabalho de arte pode ter.

2. A entrevista em questão foi publicada originalmente na quinta edição do jornal 28b, que era distribuído gratuitamente dentro da exposição.

Carsten Höller é um artista belga que participou da 28ª Bienal de São Paulo (2008). Para a mostra, Höller produziu a obra *Valerio Sisters*, um conjunto de dois tobogãs que permitia ao público escorregar de um andar

do prédio ao outro. Entrevistado pela equipe da Bienal², o artista discutiu algumas das questões que a obra traz. Para ele, os tobogãs subvertiam a funcionalidade do prédio “por darem margem a momentos de loucura”. Uma obra claramente inspirada em brinquedos de parque de diversão foi lida como um comentário em relação ao caráter espetacular que as grandes mostras de arte foram adquirindo à medida em que buscam atrair o grande público com estratégias ligadas ao entretenimento. Na mesma Bienal, outras obras também usavam o parque de diversão como metáfora entre arte e entretenimento (*Reação em Cadeia com Efeito Variável era uma intervenção* de Carla Zaccagnini com brinquedos de parque no espaço externo do Ibirapuera).

A obra Valerio Sisters podia ser vista do lado de fora do prédio, pois o tobogã maior tinha uma parte externa e outra interna. Desse modo, o visitante que escorregava do terceiro andar era “cuspidor” para fora do prédio e depois voltava ao seu interior no piso térreo. Essa relação entre o dentro e o fora da arquitetura também funcionou como um convite para quem estava fora do prédio, no Parque do Ibirapuera, entrar na exposição (que era gratuita). Foi assim que, nos dias de grande visitação, a obra ganhou filas muito similares às dos verdadeiros parques de diversão.

Uma questão foi levantada pela presença do trabalho nessa Bienal em particular (que tinha o caráter de lidar com o histórico da mostra em São Paulo): qual é, portanto, a diferença entre a experiência de escorregar em um tobogã “comum” de um parque e nesse tobogã-obra-de-arte? A experiência proposta pela obra traz algo que vai além do entretenimento já banalizado pelo parque de diversão?

36



carsten höller - valerio sisters

28ª Bienal Internacional de São Paulo, 2008

37



montanha russa de 14 inversões

Parque Alton Towers, Inglaterra



capacete com ventilador de teto, 2009

Capacete de motocicleta, ventilador de teto, lâmpada e extensão elétrica.

II.

Movido pelo interesse em usar um objeto do cotidiano alterando a sua função original, realizei outro trabalho que lida com questões semelhantes às do anterior: eletricidade, movimento de rotação, desfuncionalidade e a relação entre um objeto construído e a performance. Acoplei um ventilador de teto a um capacete comum de motocicleta. Dois objetos funcionais que, ao se tornarem um só, cancelam as funções de ambos. Apesar de ainda poder ser usado na cabeça, o capacete (com o ventilador acoplado) perde a sua função de proteção do corpo, pois se torna um objeto perigoso e difícil de ser usado. Essa questão da perda da função original de um objeto ao ser acoplado a outro é explorada em diversas obras de arte, como nos famosos ready-mades de Marcel Duchamp (foto). O ventilador (feito para ficar fixado no teto), apesar de ainda ventilar, também perde a sua função original ao se tornar móvel. Qual é a melhor forma de exibir esse tipo de “objeto idiota”? São trabalhos tridimensionais que tendem a ser exibidos escultoricamente ou

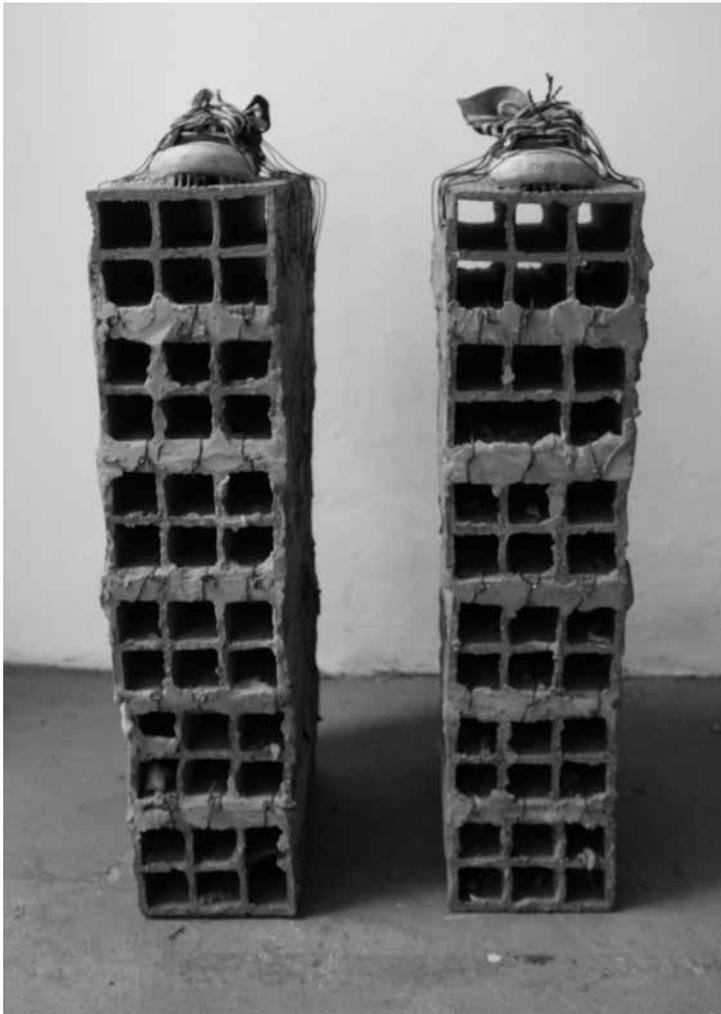
que sugerem uma exibição por meio de performance (que pode ser realizada tanto pelo artista quanto pelo próprio público, como escolhi fazer com a cadeira giratória motorizada). Nesse sentido, são trabalhos flexíveis, que permitem diferentes modos de “uso” e exibição.

Saí andando em um amplo espaço expositivo. Tinha uma extensão elétrica de muitos metros que me permitiu ter mobilidade dentro do salão. Fiquei tenso porque havia muita gente e muitas obras no espaço, e o equipamento pesado me fazia caminhar com certa dificuldade. O ventilador ligado em cima do capacete fazia a minha cabeça ficar desequilibrada em meu próprio pescoço. Através do visor do capacete, eu via todas as pessoas bem vestidas desviarem do meu trajeto. A não ser a menina de vestido verde, que esbarrou levemente em mim e se machucou feio. A hélice do ventilador cortou seu supercílio. Prontamente, ela foi socorrida por um bombeiro do local e nada de muito grave aconteceu.

Diferentemente da *Cadeira Giratória Motorizada*, que explora um universo da diversão e da potência lúdica dos objetos, o *Capacete com Ventilador de Teto* mostra o perigo latente desses objetos aparentemente inofensivos no cotidiano. Perigo e diversão são coisas ligadas uma a outra, e, mais uma vez, temos os parques de diversão para evidenciar isso. Tanto o perigo quanto a diversão não esbarram em uma certa ideia de idiotice? Essa é uma suposição que coloca esses dois trabalhos em uma trilha na qual arte e idiotice são temas norteadores.



marcel duchamp - banco com roda de bicicleta, 1913



gigante, 2010

Par de tênis, tijolos baianos, cimento e arame.

III.

Para passar dois meses na Argentina, levei dois pares de tênis, o que para mim é suficiente. Geralmente, uso um par só para facilitar minhas viagens. Um dos pares já estava muito velho e gasto, e eu já tinha planejado jogá-lo fora depois de voltar. É um tipo de tênis que sempre usei desde criança, porque é simples e confortável. Por isso, tenho certa identificação com esse calçado. Usando os materiais que tinha em mãos, de maneira relativamente simples, fiz uma nova versão de um trabalho que eu já tinha idealizado em São Paulo, de modo bem diferente.

No ateliê em que estava trabalhando, preparei cimento e fiz duas colunas de aproximadamente 90 cm com seis tijolos baianos cada uma. Passei arame entre os vãos dos tijolos para deixar as uniões entre eles ainda mais resistentes. Nos tijolos de cima, acoplei o meu tênis velho com cola de contato. Fiz furos nos tênis, por onde consegui também passar arames para fixá-los ainda mais fortemente aos tijolos. O

resultado é um par de tênis exageradamente pesado, que deixa uma pessoa 90 cm mais alta.

Com assistência de amigos, tentei calçar os tênis em meus pés para testar se conseguia levantar o peso dos seis tijolos com minhas pernas sem destruir as colunas de tijolos. Obviamente, é muito difícil levantar os tijolos e andar. Mas consegui.

Tive medo de cair e quebrar uma perna, pois me senti em uma situação de instabilidade.

Posteriormente, percebi o elo que há entre esse trabalho e os anteriores (o com a cadeira e o com o capacete). Trata-se de um grupo de trabalhos que têm como procedimento unir pares de objetos funcionais muito diferentes entre si (cadeira x motor, capacete x ventilador e tijolos x tênis). A dinâmica do cancelamento da função original do objeto quando acoplado ao seu par (como na dupla banco x roda de bicicleta), também funciona nesse caso. Outra semelhança entre os trabalhos é que os três sugerem algum tipo de movimento e de uso do corpo humano, por isso esbarram no campo da performance. Quando exibido, esse trabalho com o par de tênis também fica disponível para ser experimentado pelo público da exposição. Em alguns casos de montagem, deixo ao lado do trabalho uma escada pequena para facilitar e sugerir esse tipo de uso. Fazendo menção à criatura mitológica, escolhi nomear o trabalho de *Gigante*, porque ele proporciona outra experiência entre o tamanho

do corpo e o espaço expositivo. É uma maneira de sentir-se grande e pesado. E também de colocar o corpo em risco em ambientes que, em geral, são excessivamente controlados.

Vejo uma ligação entre *Gigante* e uma escultura futurista do artista italiano Umberto Boccione, de 1913, denominada *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*.

Mais importante que isso, penso que a idiotice está presente nesses trabalhos através da desfuncionalização das coisas. A idiotice não é funcional nem instrumental, ela não serve a nada e para nada. Esses três trabalhos formam um conjunto de objetos escultóricos-perfomáticos que propõem um uso idiota (não instrumental) das coisas e das ideias que as coisas carregam.

46



umberto boccioni - formas únicas da continuidade no espaço, 1913

47



personagem "the giant" da série twin peaks (1990-1991), produzida por david lynch.



deriva (imagem do projeto), 2009

Performance. Duração variável.

IV.

Em 2009, em Belo Horizonte, realizei um projeto denominado *Deriva*, por ser parcialmente inspirado nas noções de deriva e de psicogeografia propostas pelos situacionistas nos anos 1960. Tratava-se de um percurso pela cidade que eu fazia preso a um carrinho de carga. Desse modo, o trajeto foi desenhado a partir da vontade do público, que podia levar o carrinho para onde decidisse. A ação não tinha um tempo de duração previsto. Permaneci imóvel e em silêncio durante toda a ação, que durou até uma pessoa do público, por vontade própria, desamarrar todas as cordas e fitas que me prendiam ao carrinho. A performance durou seis horas. As ações da MIP (Manifestação Internacional de Performance, evento que o projeto integrava) aconteciam em diversos lugares da cidade.

Sem que eu tivesse controle do que iria de fato acontecer, minha proposta iniciou-se no galpão que era a sede da mostra e se desenvolveu também no espaço público, onde as pessoas que passavam na rua puderam participar espontaneamente. Houve ocasiões em que fiquei muitos minutos parado no mesmo lugar. Às vezes me deixavam de propósito em um lugar muito entediante (como com o rosto virado para uma parede) ou em um lugar muito perigoso (como no meio de uma rua movimentada). Nesses casos de perigo, a intervenção de outra pessoa preocupada vinha rápida e também voluntariamente. Ficou claro que havia uma vontade do público de testar os limites da proposta, mas também que uma boa parcela dele não queria que a situação saísse totalmente de controle.

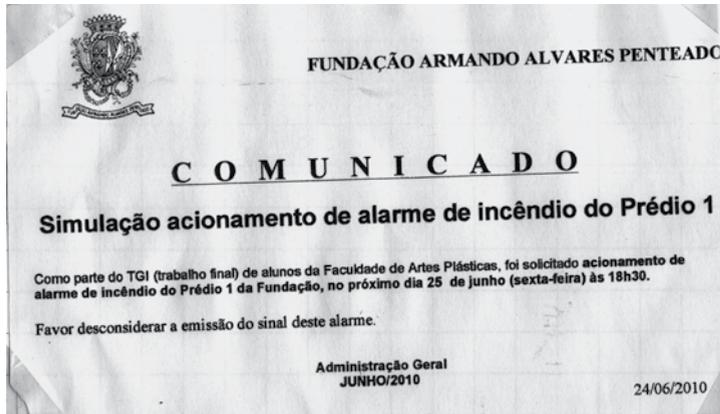
Ficar vulnerável à vontade dos outros foi uma experiência instigante, que me fez sentir mais como público do que o próprio público da performance. Fiquei passivamente assistindo as ações e reações das pessoas, tomando nota mentalmente e interferindo o mínimo possível.

Na obra *Ritmo 0*, Marina Abramovic assume uma posição de extrema passividade. A interação do público é o principal evento e a artista permanece imóvel e vulnerável a essas ações, tornando-se um objeto. Decidir (ativamente) pela passividade é uma escolha que questiona a necessidade do “fazer” do artista na obra de arte – no caso, a performance, que, à primeira vista, pressupõe uma ação do artista.



marina abramovic - ritmo 0, 1974

V.



aviso de incêndio, 2010

Intervenção sonora feita a partir do alarme de incêndio da faculdade de artes plásticas (FAP-FAAP).

Imagem: comunicado interno da faculdade avisando os funcionários a respeito da realização do trabalho.

Como conclusão do curso de artes plásticas, pensei que fazia sentido produzir um trabalho que fosse específico para a situação. Por isso, planejei algo para intervir diretamente no espaço e no funcionamento da faculdade. Abri mão de usar uma sala específica do prédio para instalar meu trabalho ou de montar uma exposição porque pensei que o som poderia ser um meio muito mais potente para uma intervenção. Mas não sabia ainda o que fazer. Essas foram decisões determinantes, porque o andar destinado aos trabalhos de conclusão de curso foi todo mapeado e dividido entre os alunos que estavam se formando no semestre. Apeguei-me apenas à impressão de que a coisa poderia funcionar somente através do som. Assim, decidi ocupar todo o espaço do prédio por meio dele, mas de modo invisível e temporário, como é a própria natureza do som. Rondando os espaços do prédio, me chamou atenção a caixinha vermelha que guarda, atrás de um vidro, o botão vermelho que aciona o alarme de incêndio da faculdade. Esse botão surpreende

por ser um objeto pequeno que carrega, simbolicamente, um enorme potencial de caos, como se acionasse um míssil nuclear. Meu trabalho foi acioná-lo sem nenhum motivo de perigo “real”, o que (na prática) seria um alarme falso, mas que no plano simbólico poderia representar um alerta para algum outro tipo de perigo. Um perigo metafórico, anunciando algo que poderia estar prestes a acontecer. Chamei o trabalho de *Aviso de Incêndio*, uma referência à análise que Michael Löwy³ faz das teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história. O trabalho com o alarme da faculdade, de certo modo, pretendia ressoar o alerta a um terror iminente anunciado por Benjamin em suas teses.

Existe uma composição do músico norte-americano Steve Reich que trata do tema que procurei explorar com o trabalho *Aviso de Incêndio*: a sensação de pânico diante de algo terrível e perigoso que pode estar prestes a acontecer. *It's Gonna Rain*, gravada por Reich em 1965, é uma colagem sonora feita a partir do som de um pastor pregando sobre o apocalipse. A frase “It's Gonna Rain” (Irã chover) é repetida por 17 minutos. No contexto dos anos 1960, o trabalho de Reich fala sobre os conflitos políticos e a instabilidade trazida pela Guerra Fria.

3. LÖWY, Michael. Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

Para mim, realizar *Aviso de Incêndio* remeteu à situação de graduação no curso de artes, que, para um aluno formando, é um momento de incerteza em relação ao futuro.



**destruição do mundo em um
processo muito lento, 2015**

Performance. Duração variável.

VI.

Destruição do mundo em um processo muito lento foi apresentada em 2015 em uma mostra de performance. Nesse trabalho, permaneço atrás de uma parede da galeria assoprando bolinhas de papel e saliva através de um canudo que atravessa a parede por um buraco. O público da mostra não consegue me ver, apenas vê uma parte do canudo entrando e saindo da parede e as bolinhas de papel que, com o tempo, se acumularam no chão do espaço expositivo.

Isolar espacialmente o artista do público é, a meu ver, criar uma situação favorável para discutir o conflito entre individualidade e coletivo, no qual reside o significado original do termo idiota.

Em 1972, o americano Vito Acconci realizou sua performance *Seedbed*, na Sonnabend Gallery, em Nova York. No trabalho, Acconci permaneceu deitado e escondido embaixo de uma rampa de madeira que se mesclava ao piso da galeria.

Invisível ao olhar do público, Acconci se masturbava repetidamente baseando suas fantasias sexuais no que conseguia ouvir da movimentação dos visitantes, que literalmente andavam por cima dele. O artista narrou essas fantasias em voz alta, amplificada por alto-falantes dispostos no espaço expositivo. Portanto, o público não via a performance em si, porém conseguia deduzir o que estava acontecendo por meio do som dos alto-falantes e do áudio que vazava pelas frestas da madeira da rampa que o escondia. Em um primeiro momento, ao entrar na sala onde acontecia o trabalho, o visitante poderia nem perceber a presença do artista. Na minha concepção, esse “esconder-se” do público tem a ver com estar em um espaço psíquico interno, onde são elaboradas as ideias e os pensamentos dos artistas.



vito acconci - seedbed, 1972

III.

**3
projetos
inviáveis**



**"i got some
bad ideas
in my head"**



Monumento à III Internacional, 1918

Vladimir Tatlin

seja razoável, exija o impossível

A partir do momento em que alguém imagina uma coisa, já é possível dizer que ela existe no mundo? Talvez tudo que seja imaginável possa ser também realizável, basta pensar nas estratégias adequadas para a sua realização.

Seguindo essa linha (meio emaranhada) de raciocínio, apresento três projetos de trabalho que considero inviáveis, impossíveis ou irrealizáveis. Um dia, talvez, surjam estratégias ou possibilidades que me permitam realizar algum ou todos eles. Ou então esse dia pode nunca acontecer. Por hora, me contento com eles enquanto projetos, ideias possíveis numa realidade alternativa, mas impossíveis no momento presente.

Talvez seja idiotice minha passar o tempo imaginando coisas que sei que não podem ser feitas. Ou então há certa ingenuidade – idiota também – de acreditar que projetos utópicos possam ser colocados em prática. A arte é, de alguma forma, essa tarefa de Sísifo, de tentar a qualquer custo praticar o impossível. E, como sugere o slogan de maio de 68, que tomei emprestado como título deste texto, nada mais razoável do que reivindicar essa prática. De repente, através dessa visão do idiota, percebo que isso faz muito sentido. No mundo prático (do cotidiano e das relações de trabalho) somente aquilo que é considerado “viável” é posto em prática. Ninguém investe no impossível, porque é como bater a cabeça na parede. É por isso que, ao vislumbrar projetos inviáveis, me torno um artista idiota. Mas, mesmo correndo o risco de ser visto como artista idiota, não estou pronto para abandonar alguns projetos utópicos “apenas” porque, talvez, eu nunca consiga realizá-los.

i got some bad ideas in my head¹

1. Essa frase (traduzida como “Eu tenho pensamentos ruins na minha mente”) é uma fala do personagem Travis Bickle (protagonista do filme *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, interpretado por Robert De Niro). No filme, a fala marca o início de um processo que leva o personagem a um estado de completa instabilidade mental. No entanto, outra tradução possível para a frase (diferente dessa primeira, que é a utilizada na legenda do filme) seria: “Eu tenho algumas ideias ruins na minha cabeça”. Nessa segunda tradução, a frase possui outro significado, que, para mim, soa mais preciso como título para este texto.

Esta é a história de uma ideia idiota. Não é uma ideia ruim, pelo menos em minha opinião (que raramente coincide com a opinião dos outros), mas é uma ideia idiota por vários motivos. Idiota, portanto, não é necessariamente ruim. Quero usar esse termo de um modo que não seja completamente pejorativo, como as pessoas o usam geralmente. Por “idiota”, me refiro a algo comicamente exagerado e atrapalhado ou que é fora do padrão e das normas e, por isso, pode ser visto como libertador.

A ideia idiota se trata de uma amputação: quero cortar fora a mão de uma estátua feita em homenagem ao poeta Carlos Drummond de Andrade. A minha vontade de fazer isso surgiu dos versos “A minha mão está suja/ É preciso cortá-la”, que iniciam o poema “A Mão Suja”, escrito por ele em 1942. A ideia se torna idiota porque é praticamente irrealizável: o

monumento em homenagem a Drummond fica em um lugar movimentado do Rio de Janeiro e é feito de bronze, material resistente demais para ser cortado rapidamente sem que ninguém me impeça de realizar a ação. O monumento é monitorado por uma câmera, instalada após os óculos da estátua terem sido furtados repetidas vezes. Portanto, mesmo durante a noite, o ato não passaria despercebido. A ideia também é idiota porque me coloca em uma situação indesejada de risco.

A segunda parte dessa ideia é trazer comigo para São Paulo a mão amputada, como se fosse uma relíquia de guerra. A estátua de Drummond ficará então dividida em duas partes, separadas em diferentes estados: 1) a mão amputada em São Paulo, e 2) o resto do corpo (no banco onde fica, na praia de Copacabana).

“O todo é mais do que a soma das partes.” Essa é uma espécie de regra da composição visual que se aplica nesse caso: separadas, essas partes perdem o sentido que tinham como escultura, como monumento e como obra pública. Na verdade, elas ganham novos sentidos. Individualizadas, as partes se tornam um todo em si. Porém um todo com ar de incompleto, porque são fragmentos de um corpo dividido. A mão amputada fará sempre referência a um corpo todo, do qual uma vez fez parte. A partir do instante em que o corte é realizado, a relação entre as duas partes e a relação entre cada parte e o todo funcionam através da lógica do fetiche e da metonímia, como propõe o trecho a seguir:

“No fetichismo, a substituição da parte pelo todo que ela efetua (ou de um objeto contíguo por outro) corresponde à substituição de uma parte do corpo (ou de um objeto anexado) pelo parceiro sexual completo. Prova-se assim que não se trata apenas de uma analogia superficial pelo fato de que

a substituição metonímica não se esgota na pura e simples substituição de um termo pelo outro; o termo substituído é, pelo contrário, ao mesmo tempo negado e lembrado pelo substituto, com um procedimento cuja ambiguidade lembra de perto a Verleugnung freudiana, e é justamente dessa espécie de ‘referência negativa’ que nasce o potencial poético particular de que fica investida a palavra.”²

Na minha ideia irrealizável, a mão da estátua de Drummond seria exposta como um objeto de fetiche. Porém ela é só 50% do trabalho. A outra metade é a falta de uma das mãos da escultura no Rio de Janeiro. Ou seja, é um trabalho que é metade objeto e metade ausência de objeto.

Tendo em mente que a ação que proponho é realmente impossível de ser concretizada, seria mais lógico pensar em um trabalho que é um “ensaio” ou uma “tentativa” de algo e não o algo em si. Eu me sentiria mais realizado se conseguisse concretizar meu objetivo inicial e pudesse exibir esse objeto (a mão) como uma conquista artística. Porém sei que é da natureza da pesquisa em arte desviar caminhos e encontrar resultados diferentes dos que foram planejados. Meu trabalho, portanto, é tentar serrar e amputar a mão de uma estátua e levá-la comigo para outro lugar. Fracassando, posso produzir outros trabalhos que discutem as mesmas questões.

Em 1976, o artista holandês Ulay entrou na Neue Nationalgalerie, em Berlim, em direção à pintura “O Pobre Poeta” (1836), de Carl Spitzweg. Posicionando-se diante da pequena pintura, ele cortou os cabos pelos quais ela estava pendurada, colocou-a debaixo

2. AGAMBEM, Giorgio. Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental, 1977.

de seu braço e rapidamente saiu do prédio. Fora do museu, conseguiu escapar dos guardas de segurança e chegar ao seu carro, estacionado na rua em frente. Em seguida, Ulay dirigiu em direção a um prédio do outro lado da cidade. Lá, entrou no apartamento de uma família imigrante turca e pendurou “O pobre poeta” acima da lareira. Voltando para a rua, ligou de um telefone público para o diretor da Neue Nationalgalerie convidando-o a apreciar a pintura em sua nova locação, o apartamento dos trabalhadores imigrantes. Em 1989, 13 anos após a ação de Ulay, a pintura foi roubada novamente e nunca mais foi vista, até hoje.

Esse trabalho de Ulay é um projeto que poderia ser considerado irrealizável, mas que foi realizado. As impossibilidades precisam ser relativizadas, já que, às vezes, o único impedimento para algo acontecer é a sua própria não realização. O título do trabalho de Ulay, *There Is a Criminal Touch in Art* (Há algo de criminoso na arte), diz respeito a um aspecto que acho essencial no projeto com a estátua de Drummond: o fato de ser um projeto artístico, mas também o planejamento de um crime. E esse é outro fator que liga a ideia ao tema da minha pesquisa sobre idiotice na arte.

Um ano depois, Ulay foi preso por cometer o “crime-performance” descrito, e um grupo de artistas próximos a ele pagou sua fiança de 3.600 marcos alemães. Segundo ele, a ação estigmatizou sua carreira até o presente, dividindo as pessoas (artistas, críticos, galeristas, colecionadores etc.) em grupos “pró” e “contra” a realização do trabalho. Ultrapassar essa fronteira entre arte e crime fez Ulay ser um dos artistas de sua geração que mais demorou a ganhar reconhecimento além de seu trabalho em parceria com Marina Abramovic.



monumento à carlos drummond de andrade, rio de janeiro



**ulay - there is a criminal touch in art, 1976
(frame do registro da performance).**

texto-projeto para o trabalho "saalem", 2018.

Salem é o meu sobrenome e todo mundo me chama por ele, tornando o meu primeiro nome (Felipe) algo completamente inútil. É uma variação da palavra hebraica Shalom, que significa paz.

Imagino que como eu, as pessoas se familiarizam com o próprio nome de tal modo que quando veem grafada na rua uma palavra muito parecida sentem um certo estranhamento.

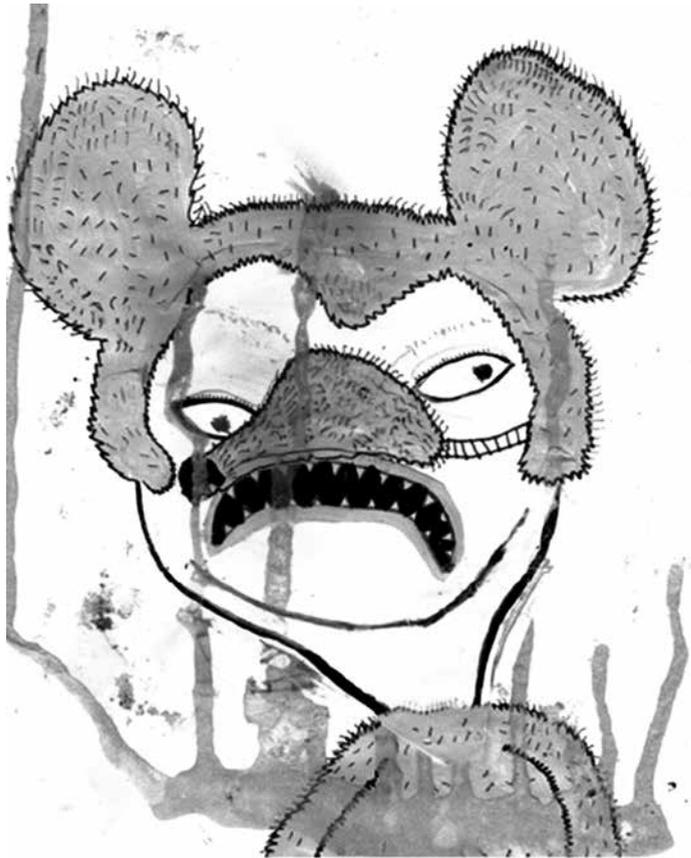
Palavras e nomes são pequenas construções tão enigmáticas que quando mudamos apenas uma de suas letras, elas ganham um significado completamente diferente. Pretendo realizar um trabalho sobre essa propriedade dos nomes, e o meu próprio nome será a sua matéria-prima.

Quando ando em algum shopping center ou avenida comercial, noto o meu nome escrito repetidamente em várias das vitrines das lojas. Geralmente está escrito em caixa-alta e em letras vermelhas. Mas há sempre esse pequeno “erro” de grafia, falta a última metra, o m. “SALE” é o que está escrito nas vitrines todas. Promoção em inglês. Aí está o enigma dos anagramas e dos significados arbitrários dos nomes. Acrescentamos uma letra M no final e promoção em inglês vira paz em hebraico. E vira o meu sobrenome, como geralmente eu assino as coisas. Logo eu que não tenho nada a ver nem com promoção nem com paz. O que pretendo fazer como trabalho é sair uma noite com uma lata de tinta vermelha em spray e intervir em algumas dessas vitrines corrigindo o erro. Irei adicionar a letra M que falta no final de SALE.

71



Avalio que “Salem”, esse trabalho de intervenção nas vitrines, pode integrar a minha pesquisa sobre o artista como o idiota porque pretende discutir a questão da individualidade através do nome e da assinatura do artista. Se o idiota é o homem privado (individual e separado da *pólis*), a supervalorização do nome e da assinatura do artista na história da arte é um longo processo de consolidação do artista como o idiota.

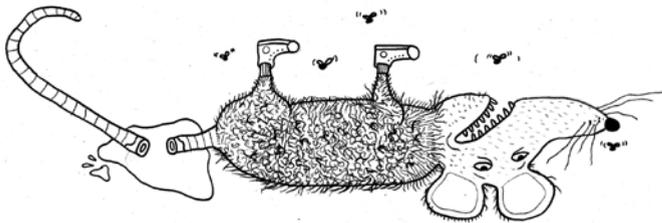


sangue sujo, 2018.

Estava andando na rua e encontrei um rato morto. Agachei-me ao lado dele para observar o corpo de perto por um tempo. Por um lado, animais mortos são muito repugnantes, mas, por outro, despertam uma curiosidade existencial. Seus olhos já estavam secos e o corpo parecia duro. Lembrei-me de ter lido que homens e ratos compartilham a maior parte do seu DNA. “O que nos distingue dos ratos é uma pequena constelação de 300 genes. Nela, está concentrado o intrigante mistério da condição humana.”¹ Depois de passar uns três minutos velando o corpo do meu colega mamífero, tive uma ideia para uma performance artística. Pensei que, uma vez que sou biologicamente tão próximo dos ratos, poderia compartilhar coisas com eles. Me imaginei-me fazendo um trabalho usando luvas cirúrgicas e um avental. Na minha frente está uma mesa com o rato morto que encontrei e um abajur de luz branca o iluminando. Tiro da minha mochila um tubo de borracha que uso como torniquete para prender a circulação do meu braço esquerdo. Depois tiro da minha mochila uma seringa com a qual extraio uma certa quantidade

de sangue do rato morto e a injeto no meu próprio braço. Para finalizar a ação, guardo o corpo do rato na minha mochila e o devolvo ao lugar que o encontrei na rua.

1. Dado divulgado pelo Projeto Genoma, que busca mapear os 30 mil genes dos humanos e compará-los com os de outras espécies



referências bibliográficas

bibliografia geral

AGAMBEM, Giorgio. Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2017.

ANELLI, Marco. Portraits in the presence of Marina Abramovic. Damiani Publisher, Bologna, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Editora Schwarcz Ltda., São Paulo, 1992.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Brasiliense. São Paulo, 1994.

BORER, Alain. Joseph Beuys. Cosac & Naif. São Paulo, 2001.

CORTÁZAR, Julio. Histórias de cronoópios e famas. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2007.

CUSA, Nicolau de. De la docte ignorance. Trad. Moulinier, Introd. Abel Rey. Ed. de la Maisnie, Paris, 1979.

DE ANDRADE, Carlos Drummond. Antologia Poética. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. O que é a filosofia?. Editora 34, São Paulo, 1993.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. O Idiota. Editora 34 Ltda., São Paulo, 2002.

FOUCAULT, Michel. Os Anormais. Martins Fontes. São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas.
Martins Fontes, São Paulo, 2007.

FRASCINA, Francis. HARRISON, Charles; PERRY, Gill.
Primitivismo, cubismo, abstração. Cosac & Naify, São Paulo, 1998.

HOFFMAN, Fred. Chris Burden. Locus +
Publishing Ltd, New Castle, 2007.

Internacional Situacionista. Situacionista: teoria e prática da
revolução / Internacional Situacionista [tradução de Francis
Wuillaume, Leo Vinicius]. Conrad Livros, São Paulo, 2002.

LIPPARD, Lucy. Six Years: The dematerialization
of the art object from 1966 to 1972. University
of California Press Ltd, London, 2001.

LOWY, Michel. Walter Benjamin: aviso de
incêndio. Boitempo. São Paulo, 2008.

MATHEU, Robert. The Stooges: The authorized and
illustrated history. Abrams Books, New York, 2009.

MCNEIL, Legs. Mate-me por favor - Uma história
sem censura do Punk. Porto Alegre, 1997.

MINK, Janis. Marcel Duchamp 1887 a 1968 a arte
como contra arte. Taschen. São Paulo, 2006.

REED, Lou. Pass thru fire: The collected
lyrics. Da Capo Press, New York, 2008.

ROSS, Alex. O resto é ruído. Companhia
das Letras, São Paulo, 2007.

SPITZ, Marc. Bowie. Benvirá, São Paulo, 2010.

TRYNKA, Paul. Open up and bleed: A vida e
música de Iggy Pop. Aleph, São Paulo, 2015.

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. Humorística
e sensibilidade filosófica em Gilles Deleuze. Prometeus
Filosofia. Maio - agosto de 2017. Número 23. São Paulo, 2017.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido.
Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

WOLF, Norbert. Velázquez. Taschen

ZIZEK, Slavoj. Em defesa das causas perdidas.
Boitempo Editorial, São Paulo, 2011.

filmografia

David Cronenberg. Crash - Estranhos Prazeres (Crash). EUA, 1996.
Serguei Eisenstein. Outubro. União Soviética, 1927.
Jim Jarmusch. Gimme Danger. EUA, 2016.

David Lynch. Twin Peaks. EUA, 1990.

Alain Resnais. Hiroshima Meu Amor
(Hiroshima Mon Amour). França, 1959.
Martin Scorsese. Taxi Driver. EUA, 1976.

Jeff Tremaine. Jackass - O Filme (Jackass - The Movie). EUA, 2002.
Jeff Tremaine. Jackass Number Two. EUA, 2006.
Jeff Tremaine. Jackass 2.5. EUA, 2007.
Jeff Tremaine. Jackass 3D. EUA, 2010.
Jeff Tremaine. Jackass 3.5. EUA, 2011.

Lars von Trier. Os Idiotas. Dinamarca, 1995.

John Waters. Pink Flamingos. EUA, 1972.
John Waters. Problemas Femininos. EUA, 1974.
John Waters. Cry-Baby. EUA, 1990.

discografia geral

Heroes. David Bowie. Inglaterra, 1976.

Nevermind. Nirvana. EUA, 1991.

Surfer Rosa. The Pixies. EUA, 1988.

The Idiot. Iggy Pop. EUA, 1977.

agradecimentos

Este trabalho é dedicado às pessoas que inventam coisas interessantes e questionadoras.

E quero agradecer muito:

À minha orientadora Dora, que dá força para minhas ideias idiotas;

Ao meu amigo Fred Ravioli, que foi uma companhia e um consultor fundamental nos últimos anos;

Ao meu amigo Mateus Acioli, que conheço há tanto tempo e é um artista gráfico muito foda;

À Manoela Miklos;

Ao Giba;

Ao depois do fim da arte.

Aos meus amigos, à minha família e aos meus alunos. Todos que trocam muitas coisas comigo e que me fazem continuar pensando.

E ao Fiódor, Iggy e Lars, que foram o ponto de partida.



