



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Bruno Gomes de Almeida

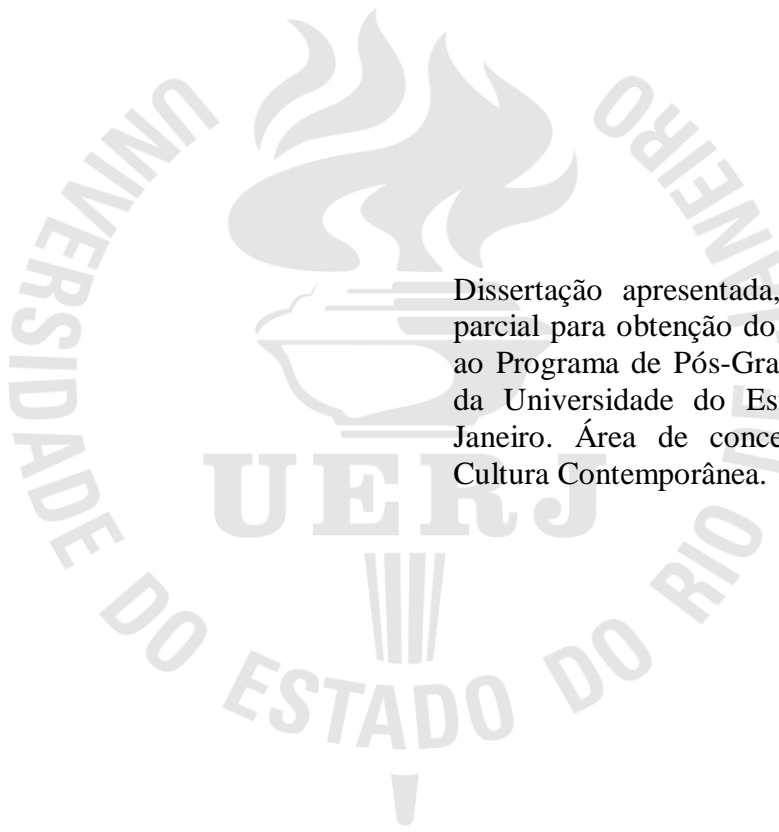
**A vida no horizonte dos possíveis**

Rio de Janeiro

2013

Bruno Gomes de Almeida

**A vida no horizonte dos possíveis**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A447 Almeida, Bruno Gomes de  
A vida no horizonte dos possíveis / Bruno Gomes de Almeida. –  
2013.  
102 f.: il.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Barrio, Artur, 1945- – Teses. 2. Clark, Lygia, 1920-1988 –  
Teses. 3. Arte moderna – Séc. XX – Teses. 4. Subjetividade na arte –  
Teses. 5. Homem na arte – Teses. 6. Objeto de arte – Teses. I.  
Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Bruno Gomes de Almeida

**A vida no horizonte dos possíveis**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 22 de março de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Sheila Cabo Geraldo (Orientadora)  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Mariana Rodrigues Pimentel  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosane Preciosa Sequeira  
Instituto de Artes e Design da UFJF

Rio de Janeiro

2013

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

Ao meu irmão, pelo apoio e pelas preciosas dicas literárias.

Aos meus queridos avós Sebastião e Elza, pelo zelo e compreensão.

À minha preciosa casa de Pequeri-MG, recinto tão acolhedor e importante durante os momentos mais reticentes.

À Sheila, pela orientação e disponibilidade tão precisas e respeitadas para com os interesses de pesquisa.

A todos meus amigos e amigas, por ter compartilhado com eles conversas tão importantes para o amadurecimento de minha pesquisa durante esses dois anos.

A todos os participantes do Arte na Beira, por terem me mostrado um caminho investigativo tão valioso para o amadurecimento de meu olhar crítico durante a pesquisa.

E aos meus queridos cães, pelo amor incondicional.

## RESUMO

ALMEIDA, Bruno. *A vida no horizonte dos possíveis*. 2013. 102 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A arte expande territórios. Reorganiza as unidades; dissolve fronteiras; remaneja as barreiras; excede limites; reorienta percepções; traz à luz novas possibilidades. Ao longo de todo o século XX, a arte ocidental nos mostrou a necessidade de mudança. Mudança de um fazer; de um pensar; de um sentir; de um conceber. Decerto, relevando a imensa diversidade de produção tão fundamental para os adventos da modernidade e contemporaneidade artísticas, tivemos um consenso não de propostas, mas de desejos, que entreviam e apontavam para uma arte capaz de se aproximar mais da vida. Assim, notamos trabalhos que ofertavam mais do que uma experiência contemplativa. Traziam à tona estratégias de ação e produção muito interessadas em despojar a vida das amarras de um domínio ao nível da subjetividade. Assim, procuraremos uma maior reflexão sobre a arte que ao se liberar dos sentidos prévios de um fazer institucionalizado, ambiciona atingir a vida, deliberando experiências e vivências capazes de convocar os “antigos” espectadores para uma atuação de maior protagonismo nas experiências, abrindo-se para a intromissão de um desejo capaz de reorientar os decursos da vida. Desta forma, resgataremos Lygia Clark e Artur Barrio como dois importantes artistas responsáveis por uma produção ambiciosa em construir “novas possibilidades”, reverberando-se para além do universo da arte. Em Lygia, nos atentaremos para suas linhas e corpos. Em Barrio, para os seus quatro principais devires.

Palavras-chave: Artur Barrio. Lygia Clark. Corpos. Linhas. Subjetividade.

## ABSTRACT

The art extends territories. Reorganizes units; dissolves boundaries; reestablish barriers; exceeds limits; reorients perceptions; brings to light new possibilities. Throughout the twentieth century, Western art revealed the need for change. Change of a making; a thinking; a feeling; a conceiving. Certainly, by highlighting the diversity of production so important to the advents of modern and contemporary art, there was a consensus not of proposals, but from desires, which presented and pointed to an art closer to life. Thus, we perceive works that showed more than a contemplative experience. They brought to the fore action strategies and production very interested in divesting life from bonds from a domain at the level of subjectivity. Thus, we will seek further reflection on the art that by releasing the senses to a previous institutionalized, aims to reach life, by providing experiences able to convoke the "old" viewers to a performance of bigger role in the experiences, opening up to the intrusion of a desire to reconduct the life's processes. Therefore, we will redeem Lygia Clark and Artur Barrio as two important artists responsible for an ambitious production in building "new possibilities", by reverberating beyond the world of art. In Clark, we will analyze their lines and bodies. In Barrio, we will analyze their four main "becomings".

Keywords: Artur Barrio. Lygia Clark. Bodies. Lines. Subjectivity.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
1	<b>OS LIMITES DA SUBJETIVIDADE NO CONTEMPORÂNEO</b> .....	12
1.1	<b>Arte e produção de subjetividade no mundo contemporâneo</b> .....	12
1.2	<b>Do biopoder; da sociedade de controle</b> .....	21
1.3	<b>Da biopolítica; da instauração de novas formas de vida</b> .....	31
2	<b>LYGIA ENTRE ATOS</b> .....	34
2.1	<b>Linhas de força</b> .....	34
2.1.1	<u>Da diferenciação à dinâmica</u> .....	39
2.1.2	<u>Linhas desertoras</u> .....	42
2.1.3	<u>Linhas laboriosas</u> .....	47
2.2	<b>Tecendo corpos</b> .....	51
2.2.1	<u>O eu é um mundo</u> .....	58
2.2.2	<u>Dos encontros</u> .....	62
3	<b>OS DEVIRES BARRIO</b> .....	67
3.1	<b>Terrorismo poético</b> .....	67
3.2	<b>Dos restos, deflagrações e ocorrências</b> .....	74
3.3	<b>Lirismo náufrago</b> .....	83
3.4	<b>Instaurando nomadismos</b> .....	90
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	97



## INTRODUÇÃO

O século XX representou uma era de profundas mudanças no universo da arte. De um modo geral, limites foram sobrepujados. Arte ao ar livre; exposições independentes; utilização de materiais “não-artísticos” na produção de obras de arte; modos de representar a natureza cada vez mais destituídos de afínco verossímil; rompimento da moldura da pintura; estética abstrata; obras de arte como vivência; para citar algumas das questões que permearam o início daquele momento histórico.

Houve o advento da Modernidade, e logo, da Contemporaneidade. E juntamente com eles, a difícil tarefa delegada a críticos, historiadores e artistas, em tentar circunscrever os limites de tais mudanças. Mas, é patente a percepção de que as transformações do mundo da arte andaram, se não sincronizadas, ao menos bastante atreladas aos contextos históricos que marcaram o século passado. Sobretudo, torna-se irrefutável a análise que, por exemplo, através de maior atenção, percebe que as transformações culturais, sociais, políticas e econômicas, surgidas e consolidadas entre o final do século XIX e início do XX, de todo, foram fundamentais para confluírem também profundas mudanças na produção de arte da época. Ou será que alguém acreditaria que os impressionistas conseguiriam pintar ao ar livre com tamanha facilidade, sem o surgimento dos tubos de tinta, ou mesmo, sem o advento e expansão da indústria química responsável por sua comercialização? Ou ainda, se existiria a *Pop Art* sem o avanço da indústria publicitária e das tecnologias de comunicação? De certo, nos cabe também perceber que o advento de uma prática ainda mais drástica e transgressora do que a “revolução formal” da modernidade artística, notada mais adiante durante o século XX, igualmente, encontra ecos num contexto bastante conflituoso. Entre guerras; surgimentos das grandes massas; a deflagração da miséria e pobreza dos grandes centros urbanos; a falência do sonho da modernidade e sua ilusória defesa pelo avanço e progresso. Essas foram algumas das marcas que notoriamente estabeleceram os propósitos conceituais da contemporaneidade artística.

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. P.66

A passagem acima do filósofo italiano Giorgio Agamben considera que a contemporaneidade possui certa disponibilidade em prover constantes atravessamentos temporais, como se dispuséssemos de aproximações e distâncias contínuas diante das realidades que encontramos. Assim, percebemos que “contemporâneo”, por vezes, está para além de uma categoria, como a responsável por abarcar toda a multiplicidade de repertórios existentes na prática artística atualmente. Mas, diga-se de passagem, relevando uma “atualidade” que se estende e que é datada aproximadamente a partir da metade do século passado. Essa consideração a cerca da contemporaneidade atesta uma condição que é sintoma de universos cada vez mais desterritorializados e descentralizados, ansiosos por novos vínculos e produção de sentido, que para muitos, têm como causa um tamanho anseio pela “variedade”, entendendo-a como uma forjada “multiculturalidade”, algo supostamente capaz de nos manter num contínuo estado de suspensão, distante de vínculos maiores, mais enraizados.

Isso talvez nos ajude a compreender essa ramificação da arte pelos diversos estratos da vida. A sua ampliação pelo tecido social pode ser vista como fator importante para se pensar certas mudanças no estatuto de sua produção no decorrer do século XX. Esse diagnóstico torna-se importante para refletirmos a respeito das questões que tangenciam a tão cara problemática Modernidade/Contemporaneidade na arte ocidental.

Existem diversas valências que contribuíram para uma melhor elucidação sobre este processo de transição. Que por sinal, não se restringe a demarcações históricas apenas, sendo antes identificado na capacidade que tais trabalhos tiveram em reconfigurar o *locus* artístico, o que nos permite apontar tais intencionalidades tanto em trabalhos das vanguardas europeias quanto em trabalhos do neovanguardismo americano, por exemplo. Vejamos algumas questões que condicionaram este processo e que complementam as apresentadas mais acima no primeiro parágrafo: a busca por novos espaços de apresentação e produção; o estatuto excessivamente objetual confrontado a um mais processual; o embate aos trâmites institucionais; o espectador atuante dentro dos trabalhos; a necessidade de buscar uma transformação social através da arte; o artista passando a atuar enquanto propositor; entre outras.

O que nos cabe inicialmente nesta pesquisa é apresentar um olhar sobre a produção de subjetividade e suas formas de investimento ante a vida na contemporaneidade. Deste modo, nos interessa tanto um melhor entendimento sobre a ação das esferas de poder e produção social do mundo contemporâneo, quanto a reflexão sobre as transformações surgidas no

universo da produção de arte e que, de certa forma, refletiam estratégias de ação advindas de toda uma conjuntura social, econômica e política maior. Logo, no decorrer da pesquisa nos caberá uma atenção ampliada sobre formas de visualização que ajudem a identificar certa produção artística como estratégia de resistência frente aos discursos e asserções próprios de uma dominância ao nível da subjetividade. Próprias de uma concepção criativa potencialmente heterogênea. Para tal, visualizamos recortes sobre a atuação e produção de dois importantes artistas da história da arte brasileira: Lygia Clark e Artur Barrio. Assim, os trazemos à tona para que tenhamos um olhar mais atencioso sobre aspectos de suas produções que nos auxiliem numa melhor visualização desta questão que envolve as maneiras pelas quais a arte pode contribuir no delineamento de novos vetores de subjetivação.

Os “possíveis” que intitulam a pesquisa são as incessantes ocorrências que nos acometem diariamente nossas existências. Quando pensamos numa vida capaz de cultivar novas possibilidades, não demonstramos propriamente um desejo por benevolências forjadas a torto e à direita. É mais profundo que isso, é lidar com as deambulações e errâncias de nossas vidas, aquelas que aglutinam forças e engendram os acontecimentos mais microscópicos. Lá, onde se formam os nossos primeiros diagramas políticos mais essenciais, onde a vida se encontra nos limiares das interseções, onde a tormenta é o porvir dos encontros com os outros.

Quando a vida se reconhece nesses possíveis, ela adquire a convicção dos espaços, dos recintos mais reclusos, mas que mesmo assim, são morada de intensos e incessantes fluxos.

Desta forma, entendamos que a supressão desses “possíveis”, além modelar a ordem da percepção, também condiciona o contato com um mundo já previamente cognoscível. Mas essa supressão é vista como ação de forças maiores, implacáveis diante qualquer tipo de “ascensão” que promova outras plataformas de ação. Para tal, é preciso que analisemos o funcionamento desse poder maior, assim como os processos de supressão que ele impõe perante a realidade. Um “suprimir” muitas vezes velado, disfarçado de abertura a novas possibilidades, mas que tem menos o ímpeto do amparo e comiseração, do que ampliação de domínio.

Para isso, nos caberá uma maior atenção sobre conceitos como Biopolítica, Sociedade de Controle e Império. Três preceitos que hoje ajudam a operar eficazmente as reflexões a cerca do poder e suas asserções no mundo contemporâneo, muito em função de serem tributários da herança conceitual de Michael Foucault. Mas para tal atualização de análises, lançamos mão de filósofos igualmente competentes, sobretudo na extensão dos problemas

apontados pelo filósofo francês. Deste modo, nos serão importantes no decorrer da pesquisa, pensadores como o admirável Gilles Deleuze, Antônio Negri, Michael Hardt, Giorgio Agamben e Peter pál Pelbart.

Assim, teremos um momento bastante conceitual e fundamental para que entendamos os atuais processos de domínio da subjetividade. Afinal, para compreendermos as formas de ação de uma arte insidiosa e alicerçada no interesse em operar ao nível da produção de subjetividade, insurgindo resistências no tecido dominante, precisamos perceber como as amarras são estabelecidas.

Após isso, destacaremos dois representativos estudos de caso. Lygia Clark e Artur Barrio trazem aspectos em suas obras e estratégias artísticas que evidenciam a existência de processos deflagradores. Tais processos, cada um à sua maneira, cadenciam novos ritmos à temporalidade regular. Focalizam incongruências que repousam sobre uma continuidade que dá sentido e direção para a confecção de nossos diagramas afetivos, permitindo-nos uma profunda experiência por trilhas se não inimagináveis, ao menos, invisíveis sob os olhos de uma subjetividade padronizante.

Para Lygia, escolhemos uma atenção sobre seus “entreatos”. Sobretudo, aqueles que deliberam suas potências quando seus trabalhos trazem formas de ação sempre ambiciosas em se ampliar diante do que vinha sendo feito e, igualmente, direcionar para uma nova linha investigativa. Por isso, no que tange à sua produção, trazemos dois elementos essenciais: A linha e o corpo. Linha que aciona vetores de ação ou que encarna um “abrir caminho” entre superfícies enquanto desbravadora de mundos. E um corpo que é conjunto de camadas, como se fosse tecido em processos contínuos de confecção. Descoberto e recomposto a cada exploração sensorial ocasionada.

Para Barrio, daremos atenção para seus “devires”, entrevendo os conteúdos próprios dos desejos que deflagra. A ele recorreremos por meio de seus processos, como se Barrio fosse um naufrago, numa interminável travessia. Assim, nos abriremos para a existência enquanto traumas, delatores de uma vida que nos faz melhor enxergar as fraturas da presença, como provedora de incondicionáveis incongruências. Por isso, refletiremos sobre os esforços de Barrio em juntar forças onde quer que elas se manifestem, através de uma produção de vida que abrange a sua totalidade, em processos cumulativos de “possíveis”, que se manifestam como emergência de outras formas de inscrição no real.

## 1 OS LIMITES DA SUBJETIVIDADE NO CONTEMPORÂNEO

### 1.1 Arte e produção de subjetividade no mundo contemporâneo

Nortearmos nossa reflexão a respeito das subjetividades contemporâneas atentando-nos para um entendimento sobre as atuais conjunturas sociais a partir do ponto de vista de um regime de poder comum. Para além das fronteiras, pensando os atuais contextos de produção social, marcadamente desterritorializados e multifacetados, evidentes nas mais longínquas localidades possíveis, nota-se a asserção de linhas produtivas, movidas por um poder capitalizado, capaz de se estabelecer pelas mais diversas esferas da realidade mundana.

O capital (...) por meio da ascensão da mídia e da indústria de propaganda, teria penetrado e colonizado um enclave até então aparentemente inviolável, o inconsciente. Mas esse diagnóstico é hoje insuficiente. Ele agora não só penetra nas esferas as mais infinitesimais da existência, mas também as mobiliza, ele as põe para trabalhar, ele as explora e amplia, produzindo uma plasticidade subjetiva sem precedentes, que ao mesmo tempo lhe escapa por todos os lados.<sup>2</sup>

A passagem acima de Peter Pál Pelbart é bastante sintomática quanto à forma de ação e inserção atuais do capital na existência humana. O grau de captura do poder constituinte é tão elevado que já não há uma delimitação clara de onde começa ou termina. Assim, o investimento do capitalismo nas próprias formas de vida, de existência, torna-se responsável pela disseminação de formas de assujeitamento, de submissão da subjetividade

Relembremos que a descoberta do eu pensante e da interioridade reflexiva são os princípios inaugurais da filosofia moderna. Daí surgiu uma noção de subjetividade entendida como interioridade. Considerava-se o indivíduo centrado em si mesmo, que só se constituía enquanto sujeito mediante a ação do pensar; assim, recordemos o *cogito* cartesiano próprio de sua máxima “Penso, logo existo”. A racionalidade se afirmava como meio primordial de produção de conhecimento, revelando um desejo do homem em desvelar a si mesmo de modo puro, direto e definitivo, como no passado desejava conhecer a Deus e o mundo. Logo, vendo limites para a razão, Kant, ampliando o modelo epistemológico cartesiano, melhor delineia o sujeito moderno como consciente de seus pensamentos e responsável por seus atos, fazendo uma síntese da metafísica racionalista com o empirismo. Ou seja, um sujeito ciente

<sup>2</sup> PELBERT, Peter Pál. Vida Capital – Ensaio de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.P20

de seus pesamentos e autor da descoberta e produção do conhecimento, projetando um indivíduo capaz de construir suas próprias representações do mundo.

Assim, a hipótese da subjetividade moderna posta por terra, destacadamente, por Nietzsche, nos traz uma herança crítica defensora de um ceticismo afirmador da vida, testemunhando um sujeito que emerge das relações de poder e da produção de verdades. Em prol de uma visão plena e autêntica da vida, o filósofo critica o tradicional idealismo metafísico, afirmando a vida enquanto um eterno devir, não redutível a princípios provenientes de noções como Deus e razão. Deste modo, como o mundo não tem uma forma ou ordem estrutural prévia, o sujeito se origina de seu próprio “ser no mundo”, disposto a um contínuo processo de transformação redutível e histórico.

Assim, a subjetividade da qual tratamos, a reboque da herança conceitual de Nietzsche, é aquela entendida enquanto emergência histórica de processos sociais, culturais, econômicos, ecológicos, tecnológicos, urbanos. Isto atesta uma pluralidade em constante transformação, própria de algo que não é mais passível de totalização ou centralização.

A subjetividade não é algo abstrato, trata-se da vida, mais precisamente, das formas de vida, das maneiras de sentir, de amar, de perceber, de imaginar, de sonhar, de fazer. Mas também de habitar, de vestir-se, de se embelezar, de fruir, etc. Se é um fato que a produção de subjetividade está no cerne do trabalho contemporâneo, é a vida que aí está em jogo.<sup>3</sup>

A subjetividade deve ser considerada como um componente importante para se pensar as virtualidades e intensidades que a todo o momento tangenciam os corpos dos indivíduos, acionando modos de existência, de se afetar e ser afetado pelo mundo; de constituí-los enquanto sujeitos. Logo, quando falamos em submissão da subjetividade, nos referimos ao investimento de uma lógica dominante nessas formas de vida. Esse investimento é visto como “assujeitamentos”, ou seja, há um esvaziamento da condição singular dos indivíduos diante de mecanismos de produção e reprodução de vida capazes não somente de adentrar instâncias inconscientes, mas também colocá-las completamente a serviço de uma lógica dominante.

Através de um olhar perspectivo sobre a tradição artística ocidental própria do século XX, vemos a relação arte/vida como uma questão bastante cara e fundamental para um melhor entendimento sobre as transformações ocorridas naquele contexto. A atenção a essa

---

<sup>3</sup> PELBERT, Peter Pál. Vertigem por um fio – políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000. P37

questão, evidentemente, não nos proporciona acessar uma problemática única, pelo contrário. Ao longo do século passado, observou-se uma gradual tratativa a respeito deste limiar, de tal forma que, cada vez mais eram notadas produções que infringiam os limites entre o mundo real e o mundo institucionalizado da arte. A ruptura com o espaço especializado responsável por alinhar e direcionar para caminhos e fronteiras prévias, evidenciava uma demanda transgressora que ecoava nos propósitos político de sua época, sobretudo, os mais revoltosos. Isto, de certa forma, está relacionado com a consolidação de uma cultura industrial que cada vez mais contaminava a sociedade através de uma lógica implacavelmente produtiva, muito fundamentada por meio de certas noções de “avanço” e “progresso”, reinantes no “convencimento” modernista. Questão que logo foi questionada pelos discursos insurgentes que condenavam os avanços do capitalismo, utilizando como argumento o paradoxo entre o avanço econômico e os extermínios em massa das guerras continentais, assim como, a precariedade e abusos aos quais a classe operária estava sujeita nos grandes centros urbanos europeus, já bastante industrializados.

Temos notáveis exemplos daqueles que foram importantes antecessores no que tange a essa complexa relação intercambiante entre arte e vida na cultura ocidental. Desde Duchamp até Lygia Clark, diversos foram os artistas que lançaram mão de proposições questionadoras a respeito de uma maior inferência da arte na vida real e vice-versa. Assim, propunha-se processos produtivos, artísticos, poéticos, que eram bastante reticentes quanto à ideia de suspensão, distanciamento e alheamento da arte frente a experiência do mundo real.

Desta forma, esse desejo transgressor se evidenciou por meio de abordagens diversas. Por exemplo, relembremos a vertente de produção hoje conhecida como “crítica institucional”, que abrange não somente a dita Arte Conceitual, mas todas as tendências “conceitualistas” responsáveis por colocar à mostra os limites da arte enquanto instituição e todos os desdobramentos decorrentes daí. Nomes como Sol Lewitt, Joseph Kosuth; os grupos Fluxus, Art & Language; Art Minimal; foram alguns dos mais importantes entre aqueles que buscavam assentar um terreno produtivo por meio de um plano mais transgressor frente ao universo convencional da arte. Mas antes deles, tivemos o dadaísmo, o futurismo e o surrealismo, movimentos artísticos próprios da onda vanguardista do início do século XX, que igualmente eram interessados por instituir no campo da arte um domínio mais vivencial, podendo ser identificados como importantes precursores de tal problemática, que se viu tão latente nas produções das décadas posteriores.

Por mais que não haja aqui um interesse genealógico a respeito de uma arte do século XX marcada por tentativas de supressão dos limites entre arte e vida, não podemos deixar de

citar outros importantes artistas que, de certa maneira, compartilhavam de inquietações muito semelhantes. Assim temos: Flávio de Carvalho, Cildo Meireles, Allan Kaprow, Yves Klein, Marina Abramovic, Hélio Oiticica, Joseph Beuys, Paulo Bruscky, Daniel Buren, Artur Barrio, Antonio Manuel, Nelson Leirner, para citar alguns. Fazendo um breve adendo, não nos esqueçamos de artistas como Kasimir Malevich e Piet Modrian, que mesmo restritos a meios e suportes tradicionais da pintura e arquitetura, impunham uma arte que se permitia igualmente revolucionária, defendendo-a como capaz de subverter as ordens habituais de percepção. Também interessados por uma arte mais próxima da vida, para eles, a transformação social resultaria de um novo homem, responsável por reconfigurar suas relações com o mundo através de verdadeiras mutações sensíveis. Seus interesses artísticos se convergiam pelo fato de ambicionarem uma contaminação da plasticidade pictórica como forma de redimensionar a realidade esteticamente, e conseqüentemente, proporcionando toda uma nova referencialidade sensível à existência.

Há de se considerar que as formas de abordagem dessa arte que almejava “respingar” na vida eram bastante diversas. Compartilhavam propósitos comuns, mas os exploravam de acordo com propostas diferenciadas. Trabalharam com objetos industrializados; ou apenas com palavras; extrapolavam os limites do suporte, ou os limites do espaço das galerias; expunham em novos ambientes, praias, jardins, florestas; pensavam que a obra era uma ação ou acontecimento, agenciamento; os artistas se tornavam um agente ativo dentro da obra, assim como os espectadores, que deixavam de lado a passividade para adentrar completamente as obras; a obra passou a adquirir uma instância efêmera; se torna troca de cartas; um cartaz colado em um muro; uma masturbação compartilhada publicamente; um tiro de espingarda no braço.

Isso tudo propiciou uma transversalização do *lócus* da arte, convocando-a enquanto um verdadeiro exercício experimental de vida. Essa expansão do lugar da prática artística, como sintoma do mundo contemporâneo, consolidou tendências e estratégias de ação, que ao variar-se dos decursos habituais da arte, ocasionam um repertório de atuação proveniente de uma substancialidade manejada diretamente no mundo, nos entornos, nos espaços, na vida social. Assim, surge um deliberado desejo de problematização isento de pressupostos obrigatoriamente artísticos. Há de se destacar que entre os trabalhos mais notórios, via-se um forte teor reivindicador. Um anseio incondicional em expandir os limites da atuação artística, implicando, concomitantemente, uma orientação deflagradora, por vezes agressiva, e outra, ambiciosa por novas substancialidades igualmente apropriadas para uma exploração poética.



A transgressão e radicalidade notadas no circuito de arte ocidental a partir dos anos 1950 foram determinantes para que a produção posterior já ecoasse em uma tradição de ruptura mais bem assentada. Hoje em dia, fazer arte na praia ou na floresta não significa, necessariamente, adentrar uma instância crítica institucional, visto que já há um viés crítico e teórico que, por mais que ainda lance mão de um instrumental conceitual bastante próprio do campo de conhecimento da arte, encontra-se muito mais à vontade e disposto a transversalizar a sua reflexão, agora atento às poéticas da vida e não só da arte. Isso nos facilita uma melhor compreensão da dimensão que o estatuto da obra adquiriu na contemporaneidade.

Uma atenção pormenorizada ao circuito atual de produção nos permite o conhecimento sobre trabalhos que, por força de um desejo em expandir e romper as subjetividades excessivamente compartimentadas, propõem ações que repercutem como verdadeiros núcleos de resistência.

Falar da arte enquanto forma de resistência sugere a necessidade de pensarmos a respeito do dimensionamento político presente em tal produção, que ao transcender os liames tradicionalmente artísticos, evoca problemas de relações de poder, já que problematiza as produções de vida diretamente. Assim, vemos que essas produções abrem espaço para processos de ruptura com os modos de produção de subjetividade capitalísticas. Neste sentido, para que ganhe força tais rupturas, é preciso lançar mão de condições singulares de produção, ou seja, como empreendimentos que resistam ao nivelamento da subjetividade.

Um processo de singularização da subjetividade pode ganhar uma imensa importância, exatamente como um grande poeta, um grande músico ou um grande pintor, que, com suas visões singulares da escrita, da música ou da pintura, podem desencadear uma mutação nos sistemas coletivos de escuta e de visão<sup>4</sup>

Os processos de singularização, enunciados por Félix Guattari, possuem destacada importância, justamente, por apresentarem condições de fuga frente ao domínio das forças produtivas que regem o mundo globalizado. Eles representam pequenas fissuras na superfície da produção social dominante. Pequenas porque ainda que contrárias, não representam um domínio discursivo capaz de alinhar um processo disruptivo de maior amplitude, ou seja, no plano das formas e suas representações. Esses processos de singularização dizem respeito a universos micro, de instância micropolítica, responsáveis por revitalizar modos de ver, escutar e sentir, sem matéria ideológica propagandística, mesmo que também se dando num plano

---

<sup>4</sup> GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. p. 65.

discursivo. Desse modo, percebemos que se trata de uma postura ético-estético-política diferenciada frente ao mundo e suas necessidades e demandas. Incorrendo nas três esferas, por meio de contínuos processos revitalizadores, inscreve a criação como algo seminal para uma transformação social.

O atual cenário de produção de arte apresenta a atuação dos coletivos de artistas e das práticas colaborativas, coletivas, como notáveis exemplos de virtualidades singulares que se impõem ao tecido social. Conceitos como os de “intervenção urbana” e “arte comunitária” estão muito enraizados nessas propostas, por sinal, muito diversificadas entre si. Por exemplo: ocupação de edifícios e domicílios abandonados; colocação de mosaicos de azulejos pelos muros das cidades; colagem de cartazes lambe-lambe; pique-niques coletivos; atividades criativas junto a grupos étnicos ou minorias. Esse tipo de ação/produção, de caráter muitas vezes militante, mas de uma militância sensível, micro-revolucionária, evidencia a busca pela liberação de compromissos estáveis através da contaminação e dispersão por novos territórios na conjuntura urbana. Neste sentido, a problematização do espaço urbano se dá pelo seu caráter desterritorializante, por ser um lugar de ocupação comum marcado pelo pragmatismo e funcionalidade da vida cotidiana das grandes cidades. Esses contextos carregam uma neutralidade sensível muito evidente, existem para dar mobilidade aos processos produtivos, condicionando o social a um maquinismo que reproduz a lógica produtiva para rotas além dos espaços de trabalho. Isso proporciona um grande embrutecimento das relações, sobretudo, entre os transeuntes dos espaços urbanos convencionalmente compostos de maneira a evitar a sensação de perda de tempo aos indivíduos.

Essas ações artísticas agem instigadas em confrontar esses contextos urbanos embrutecidos, instaurando trânsitos de espaço-temporalidades distintas, causando certa flutuação de fronteiras e significados, confrontando-se aos regimes discursivos dominantes. Isso dá vazão a tramas de afetos, sistemas e fenômenos outrora inauditos, se não invisíveis ao contextos convencionais. Proporcionam pequenos deslocamentos de sentido capazes de desestabilizar a sensibilidade endurecida de quem habita aqueles lugares diariamente. A atuação desses coletivos e grupos é movida menos pelo desejo em confrontar o espaço institucionalizado da arte, e mais pela possibilidade de invadir-se pela alteridade, deslocando-se para os espaços do mundo, realizando-se nas circunstâncias dos encontros fortuitos. Eles dão vazão a fluxos de desejos perdidos, sufocados, que ao emergirem são capazes de ressensibilizar a existência.

A partir de uma atenção às estratégias de ação dessas manifestações artísticas contemporâneas, percebemos que a instauração de singularidades na subjetividade dominante

se dá, não somente por elas adentrarem uma instância pública e impor obstáculos frente aos fluxos e ritmos da vida ativa, mas também por agirem em um plano afetivo que muitas vezes beira o singelo, edificando novos “possíveis” aos entornos. Um trabalho muito representativo a esse respeito é “*Jardim*” de 2003 e 2004 do coletivo mineiro *Poro*. Esse trabalho consistiu na plantação de flores feitas de papel celofane vermelho em um canteiro abandonado de uma via pública de Belo Horizonte. O trabalho foi responsável por dar vida a um espaço público pouco notado no dia-a-dia do trânsito da cidade.



*Figura 1. Jardim ( 2003 e 2004 ), Belo Horizonte – MG. Coletivo Poro.*



*Figura 2. Jardim ( 2003 e 2004 ), Belo Horizonte – MG. Coletivo Poro.*

Outra tendência de trabalhos igualmente atuante e insidiosa pela esfera pública é aquela própria das “práticas colaborativas”, caracterizadas pelo caráter participativo que determinado público adquire na execução e efetuação de suas propostas. São trabalhos que envolvem agenciamentos sociais, acionando grupos de pessoas e propondo vivências que estão menos preocupadas com a dimensão estética advinda das propostas do que com os novos fluxos afetivos e relacionais que propõem. Como exemplo podemos citar Sophie Calle, Liam Gillick, Dias & Riedweg, Francis Alÿs, Rirkrit Tiravanija, grupo Ala Pastica, coletivo SUPERFLEX, coletivo Wochenklausur, coletivo Opavivará, coletivo La Lleca, entre muitos outros.

Assim, temos por exemplo, o caso do coletivo *Oda Projesi*, que consiste num grupo de três artistas turcas

que desde 1997 têm baseado suas atividades em um apartamento de três cômodos no distrito de Gálata, em Istambul (*Oda Projesi* significa “Projeto Cômodo” em turco). O apartamento fornece a plataforma para projetos gerados pelo coletivo em cooperação com seus vizinhos, como a oficina para crianças com o pintor turco Komet; ou um piquenique comunitário com o escultor Erik Göngrich; ou uma parada para crianças, organizada pelo grupo de teatro Tem Yapin.<sup>5</sup>

Nicolas Bourriaud, crítico de arte francês, falou sobre o direcionamento que adquirem trabalhos como esse em seu controverso livro “Estética Relacional”. Para ele, nessas propostas artísticas

as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (...) o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida ( sua relação com o mundo sensível ou conceitual ) num universo duradouro.<sup>6</sup>

A passagem de Bourriaud nos ajuda a entender no trabalho do coletivo turco por exemplo, o propósito de que “ a questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de atuação dentro do campo social”. O caráter de resistência dessas propostas, sejam elas as intervenções urbanas ou mesmo proposições mais lúdicas e de interesse maior num plano da convivência apenas, traz problematizações que incorrem por universos bastante

<sup>5</sup> BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 148, jul. 2008.

<sup>6</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009. P18

íntimos, ecoando nos contextos afetivos daqueles que participam. O caráter desviante das ações é como uma alternativa de rota, possibilidade de efetivar novas disponibilidades sensíveis e conviviais numa espécie de rearranjo social, que por vezes, tanto compactua com interesses reivindicadores de grupos minoritários quanto acolhe públicos mais heterogêneos impelidos a outros contatos mais singelos diante da realidade.



*Figura 3. Espaço Oda Projesi, Galata, Istanbul, Turkey.*



*Figura 4. Espaço Oda Projesi, Galata, Istanbul, Turkey.*

## 1.2 Do biopoder; da sociedade de controle

Os trabalhos de arte que hoje se colocam na fronteira entre a arte e a vida, o fazer e o viver, permitem experiências que trazem configurações que por si só já potencializam os universos sensíveis daqueles que os vivenciam, já que os convoca a uma experiência propriamente vivencial. Assim, inferem na própria produção de subjetividade; do quanto estas experiências diferenciadas podem possibilitar um refazer, um repensar. Essas práticas que se colocam interpostas à vida social, seja junto a intervenções nos espaços urbanos ou ações junto a grupos sociais e étnicos, muitas vezes lançam mão de temáticas reivindicadoras, minoritárias, próprias de contextos de lutas políticas. No entanto, nota-se também que muitos desses trabalhos propõem estratégias de ação mais discretas, direcionando para pequenas ações próprias de contextos íntimos, afetivos, particulares. São como oportunidades abertas para que as pessoas se atentem a coisas que podem ter muito mais relevância e afetação do que realmente têm no dia-a-dia. Essa abertura de horizonte é também uma alternativa para desvios. Desviar das rotas de vida no contexto atual “neoliberal”, “pós-industrial”, “pós-moderno”, “contemporâneo”, “capitalista tardio”, “capitalista mundial integrado”, “imperial”, ou seja lá como quisermos denominá-lo, é como se estabelecêssemos um caminho paralelo, mas por trilhas diferentes. É achar novas maneiras de vida, de encontros, sem passar pelos pressupostos das subjetividades modulantes contemporâneas. Esse desvio é uma ampliação do nosso nicho afetivo; são caminhos que se abrem, que se oportunam a partir das nossas novas disposições diante da vida, menos submissas, como bem atesta Rosane Preciosa na passagem abaixo.

Há os que se aventuram em produzir desvios. Coreografam marchas e contramarchas em sua passagem. Expandem seus campos de referência na medida em que exploram o túnel. Percebem que a reta orientação que possam tomar é sistematicamente sacudida por forças vivas que fazem entortar. Pelo corpo, uns arranhões necessários. Parecem poder arcar com a ruptura das formas estáveis.<sup>7</sup>

Podemos encontrar outras maneiras de possibilitar esses desvios, mas poucas poderão captar e dimensionar as potências poéticas que se encontram perdidas pelo mundo da forma como a arte proporciona, sobretudo, não abrindo mão da auto-reflexão, do autoquestionar-se,

---

<sup>7</sup> PRECIOSA, Rosane. Rumores discretos da subjetividade – Sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010. P39

algo tão caro à arte contemporânea. Algo que condiciona o sujeito a um contínuo processo investigativo diante de sua realidade, por força de uma atenção pormenorizada para com sua própria existência.

O que nos apresenta de interessante nessas vertentes de produção é o que elas podem proporcionar em termos de políticas de subjetivação. Ou seja, como é possível através dessas experiências identificar um novo caminho para a formação do sujeito enquanto tal. Abrir-se a uma experimentação que de alguma forma dá possibilidade de se confeccionar uma nova rede sensível, capaz de gerar conflitos diante do contato com os dispositivos dominantes, bastante responsáveis por assegurar os processos de controle e assujeitamento.

Assim, ao pensarmos o conceito de biopolítica, trazido por Michael Hardt e Antonio Negri no livro “Império”, fruto de um aprofundamento diante do legado conceitual de Michael Foucault, que por sinal foi quem cunhou este conceito, podemos aproximar essa noção ampliada do termo às condições em que se dão e se efetivam esses trabalhos artísticos, sobretudo se as pensarmos enquanto conjugadoras de potencialidades próprias de novos processos de socialização. A biopolítica revisitada pelo grupo de teóricos do qual Negri faz parte, tem priorizado uma análise sobre este conceito, privilegiando um suposto paradoxo em sua concepção. A biopolítica, juntamente com a anátomo-política do corpo, evidencia uma tecnologia de dupla face própria de um regime geral de dominação da vida (Biopoder), apresentando um domínio através da disciplina e regulação e outro através de adequação e normatização próprias de uma gestão da coletividade. Assim, o paradoxo existente nos traz a biopolítica também enquanto poder da vida, de variar as formas de vida, como responsáveis por enrijecer as latências inerentes às deserções e escapes próprios de nomadismos afetivos. Para esclarecer tal abordagem, faremos algumas asserções sobre conceitos de fundamental importância e que tangenciam o entendimento de tal questão, casos, por exemplo, dos termos biopoder, sociedade disciplinar e sociedade de Controle.

O biopoder, enunciado por Foucault, pode ser entendido como regimes de poder responsáveis por uma dominação da vida, que se ampliava por meio de tecnologias de comando interessadas na administração dos corpos e aperfeiçoamento da raça humana, através de uma gestão pormenorizada da vida. Assim temos, como primeira forma de atuação, um anseio pela disciplina e regulação da vida se concretizando pelos dispositivos disciplinares. Esses dispositivos de disciplinarização que buscavam tornar os corpos dos indivíduos dóceis e aptos a contribuírem para o sistema de produção social vigente, constituiu a chamada Sociedade Disciplinar.

A sociedade disciplinar, desvelada pela genealogia do poder de Michel Foucault, se configurou como uma forma de atuação de um poder dominante que marcadamente determinou as diretrizes de produção social fundamentais para a consolidação do estado moderno. Decerto, uma rede conjuntural composta por instituições responsáveis por assegurar um domínio perante a vida através da disciplina do corpo, definida como *anátomo-política*.

O alcance cada vez maior do investimento capitalista na vida social trouxe estruturas de poder que igualmente ampliavam o controle sobre a vida. À medida que o capital impulsionava a formação e expansão de novos territórios urbanos, surgiam novas composições e rearranjos entre as classes sociais. Mas esses territórios não diziam respeito somente a espaços físicos. Os territórios subjetivos, que compunham os espaços onde se davam os encontros e as trocas sociais, passaram cada vez mais a adotar uma composição que representasse interesses dominantes de poder. Assim, se enrijeceram nos estratos sociais instituições que atuavam enquanto dispositivos disciplinares dispostos a regular e direcionar a vida dos indivíduos. Desse modo, ocasionavam-se formatações da subjetividade, possuidoras de controle perante os processos de subjetivação. As fábricas, hospitais, hospícios, colégios, quartéis, prisões, família; compartilhavam de um interesse comum em mediar os fluxos de vida através de monitoramentos responsáveis por disciplinarizar a vida, como bem esclarece Antonio Negri na passagem abaixo:

Sociedade disciplinar é aquela na qual o comando social é construído mediante uma rede difusa de dispositivos ou aparelhos que produzem e regulam os costumes, os hábitos e as práticas produtivas. Consegue-se pôr para funcionar essa sociedade, e assegurar obediência a suas regras e mecanismos de inclusão e/ou de exclusão, por meio de instituições disciplinares (a prisão, a fábrica, o asilo, o hospital, a universidade, a escola e assim por diante) que estruturam o terreno social e fornecem explicações lógicas adequadas para a “razão” da disciplina. O poder disciplinar se manifesta, com efeito, na estruturação de parâmetros e limites do pensamento e da prática, sancionando e prescrevendo comportamentos normais e/ou desviados.<sup>8</sup>

Essas instituições eram responsáveis por ampliar o domínio das estruturas de poder, que cada vez mais demandavam uma modelização das formas de vida. Isto é, eram espaços disciplinares que possuíam certa função de regulagem. Essas disciplinas que modulavam os espaços eram dispositivos de poder, “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade”<sup>9</sup>. Assim, adotavam métodos de monitoramento, que no fundo

<sup>8</sup> HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Império. Editora Record: Rio de Janeiro, 2010. P42

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 129



eram formas de adestramento, que impunham códigos éticos e morais, procedimentos punitivos e corretivos, determinantes para manter as subjetividades sob o domínio de uma estrutura dominante. Essas relações de docilidade-utilidade eram marcas rituais de obediência, sempre a serviço das exigências de conjunturas responsáveis pela instauração de meios de coerção, incidindo sobre os indivíduos como “campos de observação”. Eram técnicas de poder

essencialmente centradas no corpo, no corpo individual. Eram todos aqueles procedimentos pelos quais se assegurava a distribuição espacial dos corpos individuais ( sua separação, seu alinhamento, sua colocação em série e em vigilância ) e a organização, em torno desses corpos individuais, de todo um campo de visibilidade. Eram também as técnicas pelas quais se incumbiam desses corpos, tentavam aumentar-lhes a força útil através do exercício, do treinamento, etc. Eram igualmente técnicas de racionalização e de economia estrita de um poder que devia exercer, da maneira menos onerosa possível, mediante todo um sistema de vigilância, de hierarquias, de inspeções, escriturações, de relatórios: toda essa tecnologia, que podemos chamar de tecnologia disciplinar do trabalho.<sup>10</sup>

A responsabilidade sobre os corpos se dava pelo domínio e captura através das disciplinas do corpo. Essa captura foi reconfigurando aos poucos o seu poder de ação, que diante das necessidades de ampliação do controle, teve que se reestruturar e criar novos mecanismos de domínio.

Já no final do século XVIII é possível identificar uma nova tecnologia de poder. Na qual, o foco deixa de ser somente o homem-corpo e passa a ser também o homem-espécie. Essa

nova tecnologia que se instala e se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc. Logo, depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo da individualização, temos uma segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante mas que é massificante, que se faz em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie. Depois da anátomo-política do corpo humano, instaurada no decorrer do século XVIII, vemos aparecer, no fim do mesmo século, algo que já não é uma anátomo-política do corpo humano, mas que eu chamaria de uma biopolítica da espécie humana.<sup>11</sup>

Os objetos de saber oriundos de um conjunto de processos ligados à condição de sobrevivência da espécie humana, como os processos de natalidade, mortalidade e longevidade, tornaram-se os primeiros objetos alvos de controle do Biopoder a partir de suas

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins, 2000. P288

<sup>11</sup> Idem. P289

asserções biopolíticas. A precedente *anátomo-política* do corpo, responsável por instaurar mecanismos de controle e sujeição que se colocavam à beira da modulação e domesticação dos corpos, dá lugar a tecnologias que concebem a vida do indivíduo enquanto espécie como domínio para extração de um saber que vai redefinir outro campo de intervenção do poder. Diante disso, nota-se também que esse domínio inclui problemas relacionados a condições de convívio, de trocas e de fluxos culturais, dos indivíduos em contextos sociais distintos, algo que perpassa o plano biológico, e adentra a esfera da cultura. Assim, amplia-se um poder que passa a agir sobre as diversas instâncias da vida social, cada vez mais capaz de estabelecer processos de modulação responsáveis por controlar também a produção subjetiva da sociedade. Esse controle passa a assegurar modos de existência que se compõem através dos direcionamentos de vida que são postos sob comando de políticas ético-estéticas que continuamente formatam as estruturas sociais.

Esta modulação da subjetividade é responsável por manter enquadramentos capazes de direcionar a vida em prol de uma lógica que autenticava o seu racionalismo através do selo do “avanço”, do “desenvolvimento” e do “progresso”. Algo fundamental para alimentar as engrenagens da máquina capitalista, que a reboque do desenvolvimento industrial foi alicerçando o seu campo de domínio e controle para além dos dispositivos disciplinares habituais.

Essa ampliação assegurou o processo de transição dos domínios de poder da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, como bem assim a denominou Gilles Deleuze. A sociedade de controle coincide com o biopoder, que se torna responsável por gerar uma economia das populações, alimentando as engrenagens de funcionamento dos dispositivos criados para um constante processo de aperfeiçoamento da raça, administração dos corpos e gestão calculista e pormenorizada da vida. Isso se deu quando o poder já passa a não incidir somente através dos dispositivos disciplinares, mas amplia o seu domínio para um território de caráter biológico-social, através de políticas de regulamentação que se estabelecem sobre a vida dos indivíduos por meio de controles de natalidade, imigração, saúde pública, orientação da sexualidade, entre outros.

O biopoder e seus dispositivos de ação e regulamentação comprovam a noção reiterada por Foucault, de que as relações de poder se estendem além dos limites do Estado, por uma atuação não apenas jurídica do poder. Para ele, o poder passa a funcionar em rede, atravessando todo o tecido social, compondo uma rede de micro-poderes. Assim, dizer que

o poder no século XIX, incumbiu-se da vida, é dizer que ele conseguiu cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população, mediante o jogo duplo das tecnologias de disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outra<sup>12</sup>

Mas a transição não determinou a sobreposição da lógica reguladora de controle sobre a lógica disciplinar, e sim um elo entre o elemento disciplinar e o elemento regulamentador. Essa tecnologia de poder espalha seu poder de coerção para além das instituições e suas políticas de ação, fazendo com que o seu domínio adentre a própria produção de vida. Neste sentido, é possível identificar que esses dispositivos de regulamentação se efetivam através de políticas de subjetivação, não somente assegurando o domínio e o assujeitamento dos indivíduos, mas inferindo diretamente na sua produção subjetiva, produção de inconsciente, ao nível do desejo. Com isso, os limites e orientações do poder, responsáveis pelo controle da espécie e gestão da coletividade, se tornam determinantes para a formação de subjetividades moduladas. Edificam-se novas plataformas de produção e reprodução de vida, formas de agir e pensar, mas sempre condicionadas aos interesses de uma produção social dominante e padronizante.

Essa composição de poder pode ser vista como a disposição do Capital em conquistar novos nichos de ação, ampliando o seu alcance de afetação. A lógica do consumo, antes reduzida às trocas, vendas e aquisições de mercadorias, passa a produzir mercadorias subjetivas, conceitos, valores, comportamentos, desejos. Isso assegurou um consumo num plano cognitivo, psíquico. As necessidades do poder adentraram uma instância muito íntima nos indivíduos.

O que efetivou a modificação na conjuntura do poder da sociedade disciplinar para a sociedade de controle foi a ampliação e modificação das maneiras pelas quais as tecnologias de poder asseguravam domínio perante a vida. O estado neoliberal foi determinante para instaurar uma lógica de domínio que permitiu ao capital tamanho poder de coação diante dos contextos de produção de subjetividade. Os propósitos, necessidades e formas de vida, são configurados pautados em valores mercadológicos ou meramente contingentes. A lógica capitalista gerou uma demanda produtiva que cada vez mais necessitava, e ainda necessita, de novos universos de domínio. Assim, o caráter regulador e domesticador das instituições disciplinares começou, aos poucos, a se ampliar pelos vários domínios da vida dos indivíduos. A necessidade de controlar as produtividades e comportamentos deixou de se restringir somente a esses espaços, passando a fazer parte da vida comum. A produção e reprodução de

---

<sup>12</sup> Idem. P302

vida tornaram-se o foco de domínio do poder. Um poder cada vez mais instituído pela lógica do capital.

Tal nível de controle fez com que se desenvolvesse um poder de auto-regulação nos contextos sociais. Assim, há uma cooperação por parte dos indivíduos para com a máquina de poder que se torna responsável por disseminar nas próprias formas de existência, parâmetros de conduta que capturam todo tipo de poder subjetivo que venha a se singularizar. Hoje, quando falamos em produção social não dizemos somente a respeito de uma produção de mercado, industrial, fabril. Mas sim, também, sobre uma produção que é uma verdadeira economia dos desejos. As mercadorias adquiriram caráter efêmero, imaterial, representam formas de pensar, formas de se sensibilizar, de agir, de sonhar, de olhar, de falar. Todas essas capacidades podem ser facilmente capturadas e vampirizadas por interesses de mercado. As conquistas de mercado se fazem por tomadas de controle e não somente por formação de disciplina, e com isso, as demandas passam a ser produzidas. Ou seja, as forças produtivas produzem relações sociais.

No mundo contemporâneo, essa configuração espacial mudou. De um lado, as relações de exploração capitalista estão se ampliando em toda parte, não limitadas à fábrica, mas tendendo a ocupar todo o terreno social. De outro, as relações sociais cobrem completamente as relações de produção, tornando possível qualquer externalidade entre produção social e a produção econômica. A dialética entre as forças produtivas e o sistema de dominação já não tem um lugar determinado.<sup>13</sup>

Assim, os sistemas de comunicação e a redes de informação tornam-se fundamentais para assegurar uma configuração, na qual não há mais um lugar determinado para se notar os limites entre a produção e a dominação. Ou seja, o domínio se instaura através das próprias produção e reprodução de vida.

A partir daí, identificamos uma acepção que pensa a biopolítica de maneira mais ampliada, como bem destacamos mais acima. Os estudos de Foucault se centraram ao modo como o poder começou a se preocupar com a população enquanto espécie, produzindo formas de saber advindas de um controle social a um nível biológico, determinantes para ampliar as suas relações de domínio. Antonio Negri e Michael Hardt, próprios de uma corrente de filósofos que resgata e amplia o legado de Foucault, afirmam que a sociedade de controle se estabelece apenas através de um plano biopolítico, deixando claro que o termo foucaultiano representa mais do que dispositivos de ação e controle do poder perante a vida ao nível da

---

<sup>13</sup> HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Império. Editora Record: Rio de Janeiro, 2010. P 229

espécie. Mas sim, também atesta as estratégias de poder que delineiam a atual conjuntura global. A preocupação do poder não reside apenas em dominar a vitalidade da população sobre um viés biológico. Para os autores, a redimensionalização do termo “biopolítica” foi determinante para se constatar a instauração de um novo comando, marcadamente descentrado e desterritorializado. Representa uma ação que não se estabelece a partir de matrizes fechadas determinadas, mas que age enraizada e disseminada nas políticas de ação tanto das instituições quanto dos próprios sujeitos.

Os dois autores afirmam que existe uma nova estrutura de poder que rege o mundo globalizado, coincidindo com a sociedade de controle e com uma conjuntura biopolítica de domínio. Essa nova estrutura é o tempo do “Império”. Representa o atual modo de ação do capitalismo, marcado pela expansão de seus domínios, cada vez mais enraizados na vida dos indivíduos através de uma lógica produtiva altamente racionalista e pragmática. Essa ação marcadamente descentralizada é capaz de se ampliar por todos os domínios geográficos do mundo, já que estabelece o seu campo de ação a partir dos universos mais infinitesimais da vida, transpassando fronteiras e limites étnicos e culturais.

O império é uma nova estrutura de comando, em tudo pós-moderna, descentralizada e desterritorializada, correspondente à fase atual do capitalismo globalizado. O império, diferentemente do imperialismo, é sem limites nem fronteiras, em vários sentidos: engloba a totalidade do espaço do mundo, apresenta-se como fim dos tempos, isto é, ordem a-histórica, eterna, definitiva, e penetra fundo na vida das populações, nos seus corpos, mentes, inteligência, desejo, afetividade. Totalidade do espaço do tempo, da subjetividade. (...) No entanto, esse poder já não se exerce verticalmente, desde cima, de maneira piramidal ou transcendente. Sua lógica, em parte inspirada no projeto constitucional americano, é mais “democrática”, horizontal, fluida, esparramada, em rede, entrelaçada ao tecido social e a sua heterogeneidade, articulando singularidades étnicas, religiosas, minoritárias.”<sup>14</sup>

O Império caracteriza a conjuntura de poder do capitalismo na contemporaneidade. Os termos que muitos teóricos utilizaram e utilizam para tratar deste atual contexto, como por exemplo, “Capitalismo Mundial Integrado”, “Capitalismo Pós-industrial” e “Capitalismo Globalizado”, possuem nas suas próprias acepções a indicação de certa expansão do sistema capitalista. As denominações “globalizado”, “pós-industrial” e “Mundial integrado”, exprimem indícios de uma condição produtiva que não se encontra mais determinada por fronteiras e barreiras. As estratégias de domínio da produção capitalista se ramificaram por diversos contextos sociais e culturais, sobretudo através da expansão das redes de comunicação, sistemas de informação, mídia e indústria publicitária. Em um mundo cada vez

<sup>14</sup> PELBART, Peter Pál. *Vida Capital – Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011. P81

mais sitiado pelas trocas informacionais, potencializadas pelo avanço das novas tecnologias de transporte, telecomunicações e internet, os dispositivos de dominação não se incidem por meio apenas de instrumentos disciplinares. O tecido social está cada vez mais intercambiável, o acesso amplo e facilitado à informação e às trocas permite um notável “estado de alienação autônoma”( PELBART, 2011). No entanto, esse contexto permite muitos espaços de fuga, que poderíamos pensar como sendo possibilidades de indisciplinarização, de desvínculos dos espaços convencionais de captura de controle do poder. Mas como esse poder é cada vez mais assegurado por interesses neoliberais, os seus propósitos de ação são movidos fortemente pelo poder do capital. Dessa forma, as estratégias de contato com novos territórios mascaram a conquista de novos mercados através da tendência multiculturalista das trocas a nível global.

A partir daí, podemos entender o porquê da denominação “Império” para essa estrutura de comando denominada por Negri e Hardt. O termo representa a idéia de domínio, poderio, unificação de forças; um poder que transpassa fronteiras, e mesmo assim continua adquirindo potência e mais potência. É o poderio do Capital, que se impôs no mundo nas mais diversas frentes de batalha, não mais se restringindo a países específicos ou mesmo espaços institucionais particulares. Isto, de certa forma, evidencia a ineficácia do projeto da modernidade na atualidade, ainda preocupado com um processo revolucionário transformador via o desenvolvimento do conhecimento e da razão sob os signos do progresso e do avanço tecnológico. Justamente, a dissolução das fronteiras das instituições fez com que “a produção de subjetividade na sociedade imperial tendesse a não se limitar a qualquer lugar específico”<sup>15</sup> de modo que estivéssemos sempre ainda na família, na escola, na prisão, e assim por diante . Neste sentido, a noção de crise da modernidade, defendida por vários pensadores, advêm dessa idéia de que

a crise significa, em outras palavras, que hoje os cercados que costumavam definir o espaço limitado das instituições foram derrubados, de modo que a lógica que funcionava principalmente dentro das paredes institucionais agora se espalha por todo o terreno social. Interior e exterior estão se tornando impossíveis de distinguir.”<sup>16</sup>

Os dois autores afirmam que o sistema geral de comando do Império se dá de três formas distintas: um inclusivo, um diferencial e um terceiro gerencial. O primeiro diz respeito a uma noção magnânima e liberal do império, na qual, todos são bem aceitos dentro de suas

---

<sup>15</sup> NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. Império. Rio de Janeiro: Record, 2010. P216

<sup>16</sup> Idem. P216

fronteiras, independente de raça, credo, cor, gênero e orientação sexual, proporcionando uma grande abertura às diferenças, em uma integração universal, convidando a todos para entrarem em seu domínio. O segundo momento diferencial é a afirmação das diferenças dentro do domínio imperial. As diversidades são festejadas sempre de um ponto de vista cultural, mas ultrapassando o limite das perspectivas jurídicas, nas quais as diferenças precisam sempre ser postas de lado. Essa segunda forma é responsável por dar um sentido de integralidade a grupos distintos, demonstrar comunhão e tolerância entre eles. E o terceiro modo gerencial, é justamente, aquele que condensa os dois interesses de reconhecimento e valoração, para gerar uma administração a partir de uma economia geral de comando ( NEGRI; HARDT; 2010.).

Ao entendermos a lógica desses três momentos que estão no domínio do poder imperial, percebemos que há um propósito claro de controle responsável por direcionar a produção social por meio da reprodução desse formato desterritorializado, porém bastante coercitivo. A sensação de tolerância e abertura à alteridade é uma estratégia de captura dessa nova ação do poder. Por mais que se estabeleça um espaço de trânsito bastante intercambiável, é preciso entender que esse processo travestido de tolerância cultural, se dá para que surjam novas oportunidades de expansão da rede de comunicação e produção. Assim, aumenta o diálogo entre as frentes mais distintas, e sobretudo, as oportunidades de inserção, por parte do poder, de sua proeminência. Algo que nada mais busca do que a serialização no domínio das formas de socialização.

### 1.3 Da biopolítica; da instauração de novas formas de vida

As passagens acima tiveram o intuito de apresentar uma reflexão que pudesse delinear melhor o contexto de produção de subjetividade na contemporaneidade. Para isso, utilizamos referenciais conceituais que marcadamente contribuíram para a análise crítica a respeito da produção de subjetividade no mundo contemporâneo. Michael Foucault, Gilles Deleuze, Michael Hardt e Antonio Negri, são filósofos que compartilham e compartilharam suas pesquisas de modo a intercambiar conceitos e pensamentos. Alguns conceitos expostos acima, como o caso da sociedade disciplinar, sociedade de controle, biopolítica e império, pertencem a referenciais teóricos e contextos reflexivos específicos. O propósito de associá-los não tem a única preocupação de apenas autenticar a proposta de reflexão, mas apresentá-los como forma de fundamentar a proposta crítica presente nesta dissertação, sobretudo, identificando o que mais se evidencia de intercambiável entre esses conceitos.

A subjetividade contemporânea parte de um contexto produtivo que engloba desde as estruturas e tecnologias de poder até as formas de expressão e produção de vida dos indivíduos. Neste sentido, torna-se necessário que entendamos de que maneira o poder, a ética e a estética podem ser pensadas num cenário atual, constituindo espaços tanto de normatização e serialização, como também, de resistência e singularidade. Principalmente levando-se em conta o papel que a produção de arte contemporânea tem nesse universo produtivo.

Assim, pensemos a respeito da noção de biopolítica como provedora de uma capacidade inerente à vida social contemporânea, fundamental para uma maior atenção acerca das possibilidades de subversão e deserção diante desse domínio de poder imperial.

A biopolítica também é a potência das variações das formas de vida. Essas variações se evidenciam, justamente, a partir desse contexto globalizado atual, capaz de articular singularidades de todos os tipos. Como anteriormente falado, há uma conjuntura de poder responsável por controlar e regular as formas de existência na contemporaneidade, sendo uma característica primordial sua, a ausência de territórios específicos para a imposição de seu domínio. Ou seja, o contexto de ação do poder é desterritorializado, está em todos os lugares, não se restringe mais a fronteiras e instituições. Adquire a capacidade de operar em diversas instâncias da produção social. Assim, ao mesmo tempo em que é ampliado o seu alcance e influência nos mais diversificados contextos culturais e econômicos, também proporciona a



exposição e um maior contato entre as diversas conjunturas sociais do mundo. Por mais que o capital ramifique o seu domínio ao nível da modulação das relações sociais, através de uma grande máquina de produção de subjetividade, a abertura à alteridade promove um “trazer à tona” de singularidades variadas, de formas de vida minoritárias, até então escondidas. Neste sentido, somente num universo produtivo capaz de promover encontros com a diferença, ultrapassando fronteiras e territórios, haveria a possibilidade desses intercâmbios entre as mais diversas produções subjetivas do mundo. Portanto, o espaço biopolítico

é mais interessante do que o espaço político, na medida em que ele é o caldo em que se misturam o político, o social, o econômico, o afetivo; é ele que reúne o ponto de vista do desejo, da produção concreta, da coletividade humana em ação. O mundo biopolítico é uma tessitura incessante de ações geradoras cujo motor é o coletivo, o desejo da multidão, nessa hibridação do natural e do artificial, dos homens e máquinas, na sua força de geração e regeneração (...) a resistência está ligada imediatamente a um investimento constitutivo no domínio biopolítico e à formação dos dispositivos cooperativos de produção e de comunidade.<sup>17</sup>

Não se trata de uma justificativa que tente, de algum modo, positivar o domínio do capital no mundo contemporâneo, mas sim, apenas uma ampliação do termo foucaultiano por parte dos autores de “Império”. Dessa forma, entendemos que a biopolítica também pode significar as latências que de alguma maneira fogem da estrutura serial da subjetividade capitalística. Por mais que tenham sido trazidas à tona pelos dispositivos de poder da sociedade de controle, elas também podem ser determinantes para fundar um contra-poder. Só que esse contra-poder estaria ao único nível eficaz para a recusa ao domínio imperial, algo que beira a resistência, a sabotagem e a insubordinação. Algo capaz de inferir na instauração de novas políticas de subjetivação. Assim, estas seriam determinantes para a descompactação de certas singularidades da lógica de ação da sociedade de controle e de seu domínio biopolítico de poder, marcadamente imperial.

Dessa forma, ao retomarmos a primeira parte deste capítulo “Arte e Produção de subjetividade no mundo contemporâneo”, vemos que algumas das direções que a arte contemporânea tem tomado nas últimas décadas podem ser pensadas como ações que problematizam um contexto dominante de produção de subjetividade, assegurando uma atuação biopolítica enquanto legitimadora de novas formas de vida.

Os alcances de problematização dessas formas de produção de arte extrapolam os limites das instituições e domínios mais especializados do universo artístico. Faz com que as

---

<sup>17</sup> PELBART, Peter Pál. Vida Capital – Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011. P87

ações ajam diretamente na vida, articulando todos esses fluxos que surgem de todas as partes, seja de informações, de imagens, de bens, de pessoas.

Mas, diante disso, o que nos cabe nesta pesquisa é pensar como que a arte adquiriu esse posicionamento fronteiro, de problematização da vida. Entretanto, aqui não trataremos nenhuma genealogia, não nos interessa somente citar os trabalhos e seus percursos históricos que efetivaram tal postura e interesses de produção. Neste sentido, lidar com os próprios processos artísticos, com as próprias poéticas de trabalho, é algo seminal para identificarmos como o ato artístico e sua dimensão vivencial foi capaz de problematizar a vida, como pôde ser capaz de instituir níveis de sensibilidade que não se restringiam somente aos espaços institucionalizados, mas sim, aos extratos da vida real, seus fluxos e intensidades, suas latências e afetos, suas maneiras de subjetivar a existência. Desse modo, ao resgatarmos os trabalhos de artistas como Artur Barrio e Lygia Clark, nos interessa a potência e relevância de suas problemáticas artísticas, algo fundamental para os legitimar enquanto dois importantes antecessores da atual produção contemporânea em arte.

## 2 LYGIA ENTRE ATOS

### 2.1 Linhas de força

Gilles Deleuze definiu a filosofia como sendo a prática de se criar conceitos. Interessado na potência do pensamento, ele entendia que a *diferença* possuía uma importância fundamental para se atestar o exercício do mesmo (DELEUZE, 2008). Assim, identificava no ato de pensar, a capacidade de produção de diferença; não redução à primazia de generalizações prévias, colocando em voga o novo derivado do desdobramento do homem na multiplicidade ontológica que é o tempo. Ao nos apropriarmos desta acepção de Deleuze a respeito da Filosofia, é possível o deslocamento dessa perspectiva de modo a repensarmos o significado da prática artística, mas com a ressalva de ser apenas fruto de uma intenção provocativa inicial. Se Deleuze afirmava que a filosofia era a prática de se criar conceitos, o que diria Lygia Clark a respeito da prática de se produzir arte? Não seria difícil especular a resposta da artista. É possível encontrarmos um vasto material documental de relatos, conversas e depoimentos que a mesma deixou para a posteridade. “Arte como prática de se produzir vida”, sobretudo, “formas de vida”. Esta poderia ser uma definição facilmente atribuída a Lygia, ou até mesmo, a tantos outros artistas que trabalharam nessa fronteira conflituosa na qual não se sabe ao certo onde está a arte e onde está a vida.

Se a arte pode ser pensada também enquanto prática de produção de vida, suas estratégias de ação não somente adquirem um comprometimento com o *estético*, mas também com o *político*, se é que essas duas noções já não possuem uma imanente inter-relação, como bem nos oferta o *sensível heterogêneo* de Jacques Rancière (REVISTA POIÉSIS 17, 2011, p.169). Ainda mais, se pensarmos que a inerência da política nas relações entre os homens (ARENDDT, 2010) também pode legitimar a inerência da estética na relação entre os mesmos, afinal, podemos pensar as práticas artísticas como formas que intervêm na distribuição geral das “maneiras de fazer” e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2005, p. 17). A arte também é responsável por potencializar discursos e níveis de significação, lidando com as diferentes produções de verdades e discursividades que insurgiram nos mais variados contextos civilizatórios. Logo, temos a evidência de que configurações que rearranjam, aceleram, desaceleram ou desarticulam os signos da linguagem, estabelecem novos níveis de produção de sentido. Assim, a arte propõe uma inteligibilidade que adquire tores subjetivos, recodificando os significados, influenciando

diretamente nas formas de pensamento, fala e escuta. Sendo, justamente, esta a fronteira entre os condicionantes político e estético.

Rememorando as noções determinantes para uma *Filosofia da Diferença*, notamos que esta linha de pensamento foi responsável por conjugar interesses comuns dos filósofos que a representavam, uma vez que se convergiam ao sinalizar a necessidade do pensamento habitar deslocamentos, rupturas e desvios. Era a defesa de um pensamento que lida com a potência que lhe é inerente, com uma capacidade mais genuína de contato com o altero, construindo novas formas de enunciação. Nomes como Deleuze, Derrida, Foucault e Guattari, fazem parte dessa linha filosófica que tem como expoentes Bergson, Espinoza e Nietzsche, e que revelava um interesse por tudo que era plural, diverso e singular, ao invés de uma filosofia baseada em ideais universais e numa totalidade ampliada. Eles atestavam a negação de uma igualdade e comunidade ligadas a intenções unificadoras e conciliatórias, creditando outros universos possíveis e toda multiplicidade de caminhos e composições decorrentes de um mundo errante, desordenado, desequilibrado e pouco definitivo. Assim, o pensamento da diferença enxerga o homem como fruto de uma criação de sentido, de contínuas buscas por significação, fruto de um “viver” disposto a constantes transformações.

Podemos considerar de alguma forma que a produção de Lygia Clark também atestou a potência do pensamento da diferença, porém, lançando mão do “condicionante artístico”, ou “coeficiente”, rememorando a notória assertiva de Marcel Duchamp. Foi uma produção interessada em acionar novos modos de expansão e propagação, indo desde a gênese plástica e toda a sua latência orgânica significante, até a inserção de agentes humanos dentro das próprias proposições artísticas.

Atentemos para a primeira fase de sua obra, algo que podemos circunscrever até meados de 1963. Durante aquele período, percebemos que o desejo pelo circunstancial era um norte de ação que aos poucos ia amadurecendo processos investigativos próprios. O seu trabalho até aquele momento, ainda restrito à produção de objetos, cada vez mais dava vazão a um desejo de expansão, de uma arte que ambicionava a oscilação, os atravessamentos, erigindo uma inteligibilidade composta entre forças distintas. Assim, Lygia ia deliberando a emergência da relação entre obra e mundo.

Esse anseio se materializava em operações que repunham num comedido elemento, toda a sua potência desejante. Esse elemento era a *linha*. A sua importância insurgia como índice e manobra de uma potência poética que respingava dos trabalhos. Inegavelmente, sendo algo que também ecoava em certa essência construtivista do primado plástico e sua ambição de conquista de mundo, assim como o “grau zero” malevichiano por exemplo.

A *linha* surgia enquanto uma possibilidade de problematização que inquietava tanto seus “Contra-Relevos” e “Espaços Modulados” quanto as estruturas articuláveis e de cunho interativo, como os *Bichos*, *Trepantes* e *Caminhando*.

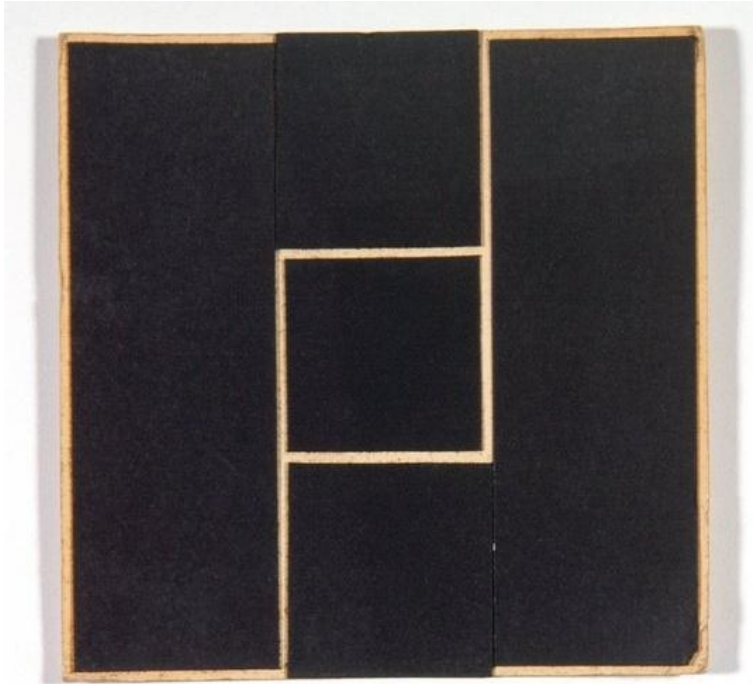
Lygia notou a capacidade deste elemento em estabelecer processos de diferenciação nos compostos matéricos das obras. Carregava a possibilidade de instauração de desvios, sugerindo novas cartografias sensíveis para uma obra cuja existência ambicionava uma expansão, desmembrando-se de uma composição fechada em si mesma, unitária.

Neste sentido, a *linha* foi a emergência de uma condição disruptiva a qual se submeteram os processos de significação das obras. Foi indício de um desejo em ampliar suas possibilidades no mundo; de uma inquietude que aos poucos foi amadurecendo como impermanência. Ela era índice de uma estratégia de ação, de conquista de território por meio dos interstícios. E desta maneira, as obras de Lygia legitimavam uma política dos interpostos, das dobraduras, das flexibilidades, das fendas... Mostrando a importância de se pensar em novas sintaxes a fim de promover novas *ocorrências*.

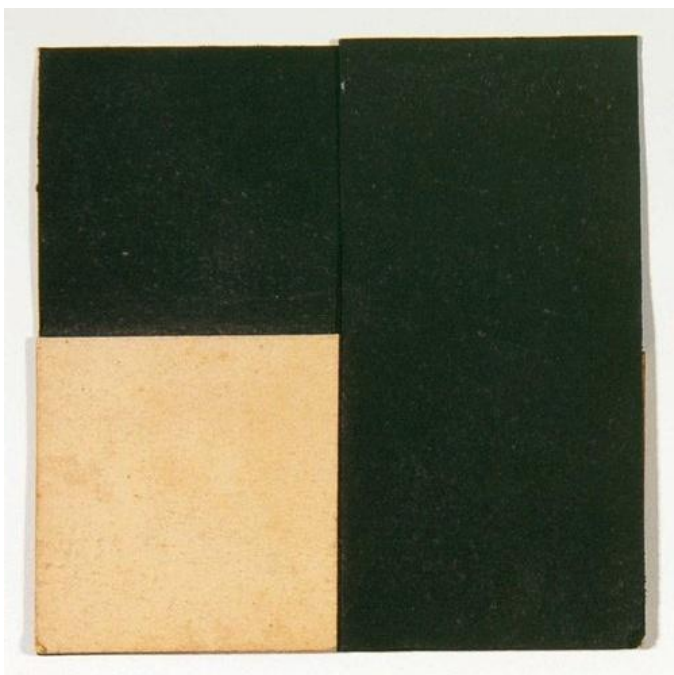
O início deste processo na obra de Lygia Clark foi com a cunhada *linha orgânica*, termo criado pela própria artista. Essa noção representou um direcionamento de pesquisa crucial para o desenvolvimento do seu trabalho em diante. O conceito foi fundamental para que ela entendesse a profundidade da constituição objetual da obra, sobretudo através de certa capacidade de autonomia que demarcava uma existência particular a ela e que, mais tarde, assentando melhor esse processo de expansão, asseguraria a relação do espectador com a mesma como determinante para a consolidação desse decurso investigativo.

A descoberta da *linha* que separava duas superfícies planas de mesma cor no espaço pictórico fez Lygia não somente atentar para a plasticidade dos encontros entre planos distintos, mas entrever uma suposta existência ocasional ali. Efetuava-se um diálogo entre materialidades de mesma natureza, porém de uma forma quase autônoma. O que a interessava não era somente o valor equânime daquele interposto linear, capaz de equalizar-se através de uma existência negociante entre mesmas latências cromáticas, porém, de superfícies distintas. A artista percebeu a *linha orgânica* como um condicionante responsável por delimitar uma interação que oscilava entre o virtual e o real. O *Espaço modulado* de 1958 (Imagem 5) mostra a presença da *linha orgânica* justamente no encontro entre os planos pretos. Aquela descontinuidade não era apenas uma delimitação do espaço de cada superfície, ela subsumia a possibilidade da substância adquirir variações, latências ou sobreposições que a diferencie mesmo do que é comum à sua natureza. Em algumas obras como no *Contra-relevo* (Imagem 6), a linha promove a protuberância de um dos planos sobre o outro, faz surgir um vértice

entre eles, assegura uma complementaridade que não se dá por meio do contínuo, mas sim, do descontínuo.



*Figura 5. Espaço modulado, 1958. Lygia Clark.*



*Figura 6. Contra-relevo, 1959. Lygia Clark*

A simples delimitação das superfícies de mesma natureza cromática era pouco. O que era posto em voga ali eram as “ocasiões” dos encontros entre os diferentes planos. Havia uma cisão, uma continuação descontinuada, um desdobramento daquela multiplicidade ontológica, indício de um orgânico ainda comedido. A obra se autoafirmava como dimensão, possibilidade de encontros entre planos descontínuos, mas que enquanto estrutura, se permitia o acaso de conjunções menos preocupadas com demarcações, e sim, com incompletudes. Agora, as suas ocasiões desdobravam-se em *ocorrências*.

### 2.1.1 Da diferenciação à dinâmica

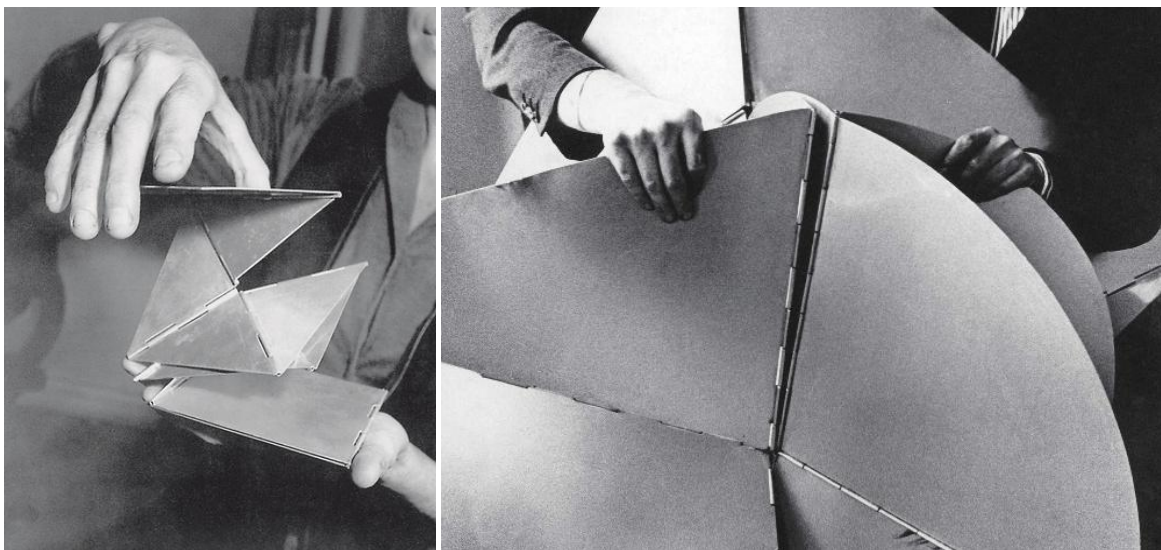


Figura 7. *Bichos*. Lygia Clark.

Os *Bichos* são obras emblemáticas do trabalho de Lygia Clark. Em 1960, ela criou objetos de placas de metal polido dispostos em planos geométricos se articulando por meio de dobradiças, capazes de adquirir uma infinidade de conjugações formais. Ilustravam o direcionamento que o pensamento artístico de Lygia seguiria dali a diante. A sua obra se transfigura em ação. A possibilidade de manipulação dos espectadores propõe um outro lugar para o dado artístico. O ocasional coloca a impermanência como fundamento poético do trabalho. Ao espectador, abre-se a possibilidade de ser cúmplice, tendo no seu gesto o fator primordial para a obra se projetar enquanto possibilidade de construção coletiva, não mais uma relação de passividade.

O toque na obra é descobridor de uma gratuidade que sinaliza uma parceria. Abrandam-se as impassividades comportamentais daqueles que tinham de se resumir ao seu lugar de origem. O que transborda agora é um desejo difuso. As relações são consensuais e a irreduzibilidade da obra ao mundo é impelida pelo direito de se reservar à diferença.

Assim, a importância que a *linha* passa a adquirir está justamente na sua capacidade em instaurar uma realidade orgânica. Esse orgânico configura um metabolismo ativo, dando vida ao que era antes inanimado.



Nos *Bichos*, a *linha* se consolida enquanto estrutura capaz de gerir uma economia das novas zonas e interfaces de contato. O eixo das dobradiças é o axioma de uma negociação entre diferentes temporalidades. Dessa forma, notamos que a *linha orgânica* adquiriu consistência, enrijecendo as tensões entre os planos distintos, não apenas delatando, mas sim, propondo uma existência subjacente às superfícies, que ao dinamizarem suas atuações, incorporam uma capacidade de articulação por meio de um composto já tridimensional que vai alargando o seu alcance. Agora entrevê a irresistível oferta a uma existência conjugada.

A linearidade da *linha orgânica* dos *contra-relevos* e *superfícies moduladas* ganha dinâmica. Antes, era índice dos encontros transmutados em desencontros, um descompasso formal que não induzia a um desequilíbrio propriamente. Era uma equação variável entre as superfícies. A discreta diferenciação da *linha orgânica* punha o espaço em negociação, ou, ao menos, indicava a possibilidade desta negociação. Nos *Bichos*, a *linha* literalmente presentifica essa aspiração à variação a que se submetem as superfícies. Ela é a propositora dos processos de diferenciação, sendo responsável por lidar com possibilidades de novas cooperações a todo o momento impostas pela articulação dos planos mediante a intromissão de forças exteriores.

Lygia percebeu que o ensejo da autonomia da forma pictórica era uma maneira de eliminar certa condição subjetivista e trágica da obra. A circunstancialidade da conjugação de seus elementos constituintes se tornaria determinante não somente para subsumir uma suposta alforria, mas sim, acentuar o direito a uma existência fortuita. Por conseguinte, a *linha* torna-se o nexo capaz de assegurar essa articulação aos novos “modos de ser” de suas obras.

Os *Bichos* foram os primeiros trabalhos que efetivaram uma dinâmica de diferenciação constante. Não se furtaram ao direito de se articular. A impermanência colocava a existência num *entre-mundos*, no qual, o “estar em comum” não provinha de uma conciliação, mas sim, de um “estar entre fluxos”, confrontando-se às novas possibilidades das intermináveis composições e recomposições constantes.

Assim, surgiu uma *linha* dinâmica que infringiu a impassibilidade das quinas, dos cantos, das esquinas. Elas agora se incumbem de uma tarefa movente, recebendo estímulos alheios a si por força de um entorno impermanente, próprio de uma inquietude fundamental para sua vitalidade. A *linha* conduz o obstinado desejo por um incessante “continuar” por parte da obra. De uma obra que se alicerça no irrevogável direito de seu funcionamento operar inequivocamente as engrenagens que a mantêm viva. Dando atenção para uma existência que se reserva a um continuado processo de deambulações e errâncias através de si mesma, como que abrindo oportunidades para se avivar outras formas de habitar o mundo. O plano pictórico

é entregue ao dissabor de uma vida reticente, posto que, uma vez protuberância, também pode se resumir a ser a base, suporte da estrutura, alicerçando a liberdade de seus pares, atuando rente ao chão, escondido, porém, ansioso a novas oportunidades de movimentação.

Desta forma, a *linha* proporciona a oscilação determinante para uma existência composta, própria de uma obra que é parte de uma conjugação, ambiciosa por um entorno cúmplice que a convoque de modo a manter o curso de sua circulação. A prerrogativa é a mobilidade. No entanto, esta pode presumir uma gratuidade, que de fato não nega uma atuação pura e destituída de grandes elucidações, contudo, o seu nobre propósito de manter viva uma ambição móvel carrega uma significância que o impossibilita de ser pormenorizado.

### 2.1.2 Linhas desertoras



*Figura 8. Trepante, 1965. Lygia Clark.*



*Figura 9. Trepante, 1965. Lygia Clark.*



Figura 10. *Obra Mole*, 1964. Lygia Clark.

Os *Trepantes* são trabalhos que já apresentam outro comportamento da *linha* dentro de suas gêneses matéricas. O desdobramento da etapa anterior é evidente; se nos *Bichos* a diferenciação da linha orgânica adquire uma potência dinâmica e processual sujeita a interferências externas, nos *Trepantes* sua ação se modifica. A variabilidade proporcionada pelo eixo articulável dos *Bichos* beirava uma economia dos afetos, sua rigidez era um interposto capaz de gerir uma condição processual que propiciava contínuas configurações e reconfigurações. É que a obra sobrevivia mediante atravessamentos temporais, e logo, necessitava de um elemento capaz de reger esse processo de negociação irresoluto. Assim, nesses trabalhos, que eram feitos tanto de alumínio quanto de borracha, nota-se uma nova estratégia de ação da *linha*. E, diga-se de passagem, quando eram feitos de borracha, recebiam a denominação *Obra mole*.

A *linha*, além de adquirir flexibilidade, passa a se projetar enquanto ramificações. Inicialmente índice, agora redimensiona a sua atuação, sua ativação é um desgarro, a dinâmica negociante não faz mais sentido, ela não mais media ou conjuga, mas promove, ou melhor, substancializa os desvios. A ação desviante incorpora o devir *linha*; se embrenha, se

prolonga, se desmembra, ativando graus de potência nos traçados desertores, ainda partes de uma unidade autoreferente.

A deserção não implica uma cisão, destituição de sua natureza originária, é apenas o desejo de uma obra que não se permite definitiva. Sua diferenciação promove uma latência que desregula, que se desmembra de sua prévia inteireza. Assim, ocasiona-se uma nova orientação espacial, onde desmembramentos se ramificam atrelados a substâncias terceiras. Essa possibilidade de atrelamento a uma realidade outra é o fator que atesta a capacidade dos trabalhos lidarem com atravessamentos temporais e espaciais, estando sempre sujeitos a novas misturas. Logo, notamos que essa possibilidade de se configurarem novos entrelaçamentos ultrapassa uma suposta constituição ainda redutível a si mesma. A sua variabilidade depende de novos encontros com outros mundos, ou seja, o seu metabolismo condiciona um prolongamento em direção a novas realidades num processo de expansão ávido por uma maior relação com seu entorno. Ela não se alimenta mais dos “empurrões” ou “conduções” anteriores, agora quer abraços. Desta forma, desagrega o composto autorreferente, que no caso dos *Bichos*, mesmo uma unidade aberta a variações, ainda não possuía um envolvimento pleno com o *altero*; as articulações ainda eram internas, por mais que provenientes de estímulos alheios. O ritmo era externo, mas os pares dançantes pertenciam todos ao mesmo grupo.

*Trepantes* é uma série de trabalhos que consiste em recortes espiralados em metal e borracha dispostos a se enroscar a quaisquer tipos de superfícies que lhes ofertassem aderência. A organicidade dessas obras ativa um metabolismo vivo composto, implica numa grande variabilidade formal, sempre sujeita a novos enroscamentos. Desse modo, a *linha* se torna uma ramificação que possui na flexibilidade do poder de adesão o seu maior trunfo. A obra forja uma gênese quase sexual; as possibilidades de atrelamentos encontram cúmplices que se deixam seduzir. Nos *Bichos*, as relações se davam no plano das negociações, as novas composições que se ocasionavam estavam sempre sujeitas à forma como os contínuos rearranjos equilibrariam a nova conjuntura estrutural. O equilíbrio era determinante para que as ações encontrassem um diálogo que estabilizasse as variações. Diferentemente, os *Trepantes* propunham um diálogo mais “sensual”, a obra se “atranhava” às superfícies, firmando uma existência disruptiva, porém, compartilhada. A projeção de seus prolongamentos no espaço assegurava um estado de criação metamorfoseante, sempre sujeito a novas “unidades compostas”. Mas ainda assim, “unidades”, ou seja, extensões e ramificações provenientes de um composto matérico comum, capaz de instaurar uma existência insidiosa, contudo, remissiva ao direito de pertencer a uma mesma

substancialidade. Os planos entram num processo de inquietação; o nivelamento é opressivo; parte-se para uma emanção que só encontra sentido ao incinerar-se pelo *outro*, um *outro* “insituado”, diga-se de passagem. É o intento por uma ventura consentida, que nada mais anseia do que uma expansão.

A flexibilidade desses trabalhos de Lygia revela o desejo pelo circunstancial. A nova disponibilidade da obra enquanto um objeto do mundo, cabível de relações entre meios e universos variados, legitima o notório desejo da artista em integrar arte e vida. Assim, ao abrir a sua existência para o mundo, a obra é atravessada por intromissões de proveniências dissemelhantes a si, revelando novas moradas e formas de convívio. Tais questões, apesar de indicarem uma pesquisa artística cada vez mais direcionada às relações e interpessoalidades, e logo, ao sensível que se ergue daí, ainda possui, notavelmente, resquícios dos princípios construtivistas subjacentes à escolha de uma materialidade neutra, como forma de atestar uma natureza primordial, genuína, despojada de subjetivismos.

O “corpo-a-corpo” dos *trepantes* revela o desejo de emanção da obra, sendo um processo de abertura para os *entre-mundos* das interseções. A não centralidade, sua condição incidental, permite a obra emanar sua incidência de corpo vivo, de uma vitalidade que se abastece dos intentos e desvarios de suas errâncias pelo mundo. Esse “corpo-obra” é um corpo não mais apenas movente, mas que flui, que se prolonga, um “ser em extensão”, ambicioso, desejante.

Assim, Lygia vai aglutinando forças que cumulam conflagrações. As camadas superpostas umas às outras trazem a evidência da disparidade material daqueles encontros. Isso é uma maneira de tencionar a realidade. Esse ímpeto que a obra carrega ao buscar terrenos compatíveis é um claro anseio de não sucumbir ao sedentarismo. Com efeito, essa atuação ressalta o cultivo de outras possibilidades. A artista trafega por diferentes superfícies de inscrição. É uma tática de vida; subsume que a realidade é furta-se ao dever de uma realidade ordenada. Logo, é ressaltado uma prática artística que dali a diante, passa a ecoar cada vez mais a liberdade da vida enquanto processos de criação vitais.

A linearidade equânime da *linha*, passando a adquirir o estatuto das “ramificações”, encarna uma sobriedade flexível. Torna-se capaz de alterar os sentidos de direção sempre que for solicitado. Sua existência, ao deixar de ser apenas negociadora como nos *Bichos*, se permite ao descomedimento como tática de ação. Os traçados conjugam a substância, enrijecem pólos de potência na materialidade da obra, desmembramentos que não a fragmentam, não a dividem, mas que alargam a sua existência. No entanto, ela ainda não rompe com o estatuto do objeto, mesmo tendo sinalizado grande simpatia ao exterior que lhe

avizinha. Desta forma, após adquirir “diferenciação”, “dinâmica” e “variação”, o próximo passo da *linha* na obra de Lygia Clark será o “ato”, a sua indiferenciação enquanto um *fazer*.

### 2.1.3 Linhas laboriosas

*Caminhando* traz uma nova direção de pesquisa artística para Lygia Clark. A poética da “experenciamento” da obra, de sua ampliação no mundo e sua disposição a encontros casuais, conjugando, entrelaçando, notavelmente é uma questão que cada vez mais vai ganhando espaço na produção da artista. A proeminência do *fazer* ganha importância em seus trabalhos, a *linha* se transforma em um vetor de ação que precisa ser encarnado, impondo uma estratégia que dilata a amplitude de alcance de seu efeito. O seu procedimento, ao mesmo tempo em que deixava patente a potência das articulações e deambulações, também revelava a ambição de uma transformação mais estrutural. A *linha* tornou-se um elemento responsável por sustentar as manobras de ação das obras que, depois da *linha orgânica*, já passam a adquirir uma existência compartilhada com o mundo exterior, algo seminal para a realização dos trabalhos enquanto compostos, conjugações. Assim, a artista valida uma variação menos relacionada à natureza material dos objetos, e mais ao nível de sua sintaxe. O que ganhava relevância era sua forma de significação perante o mundo, ao mesmo tempo legitimando certo teor autônomo à sua existência, assim como, certo interesse em fazer desse processo de ampliação uma atuação compartilhada.

Em 1963, Lygia propôs um trabalho que consistiu em um recorte feito numa fita de Moebius, que sem frente ou verso, propiciava uma operação minuciosa, contínua, que só se encerrava quando a espessura da superfície do papel já não comportava o corte da tesoura. Assim foi denominado *Caminhando*.

Como parte de um processo de trabalho que podemos determinar enquanto um “divisor de águas”, dali em diante, evidenciava-se a primazia do ato, com o *fazer* ganhando mais importância do que a obra em si mesma; abertura a exercícios de gratuidade. Neste sentido, o *existir* vai se configurando numa ação incessante e indiferenciada entre sujeito e objeto. A restrição da obra enquanto exclusiva detentora da produção de sentidos vai se dissolvendo à medida que a importância da vida na construção da mesma ganha cada vez mais relevância no pensamento investigativo de Clark. A evidência advinha da necessidade de se conceber a arte enquanto uma experiência ativa, rompendo com a habitual hierarquia dos processos de recepção de trabalhos artísticos. Assim, notamos em seu processo de trabalho em *Caminhando*, que a obra se torna uma estratégia de ação na qual os processos de significação se dão como encontros fortuitos. A imprevisibilidade do ato é indicador de uma proposta



experienciada enquanto aposta, destituída de predeterminações, aberta à possibilidade de um manejo por sobre os caminhos e descaminhos da produção de sentido.

A relevância e potência desta *linha* só se evidenciam no momento de sua própria realização, a instantaneidade do ato assegura um “abrir passagem”, impondo a sua realização enquanto fratura da matéria. Realizar a obra é percorrer caminhos. A experiência propõe um atravessamento à substancialidade do papel. Atravessamento de mundos. Em *Trepantes*, ao propiciar um desmembramento da forma, prolongando a sua articulação e ocasionando encontros efetivos com a materialidade exterior, a *linha* ainda se constitui uma dimensão gráfica, sua realização é representativa para uma obra que ainda possuía certa coesão formal. Já em *Caminhando*, como a obra transforma-se num ato, uma ação, a *linha* deixa de ser indicativa de uma intermediação entre contextos distintos, tornando-se a própria cisão que a incidência da tesoura vai inaugurando sobre o papel. Essa *linha* se confunde com um *existir*, sua realização é a própria emanção de sua existência. Ao cortar o papel, o participante redimensiona a gratuidade dos gestos dando potência criadora a eles, contaminando sua vida com “vetores de poeticidade”, aberturas capazes de resignificar os gestos e as ações supostamente mais corriqueiros da realidade cotidiana.

Desta forma, notamos que o corte na fita de Moebius não é apenas um mero recorte sobre uma folha de papel qualquer. Ao mesmo tempo em que é um gesto gratuito, ele também representa uma ação que percorre um caminho, que não deixa rastros, mas que atravessa uma realidade, desmembrando-a, onde sua própria travessia é a possibilidade de prolongamentos. A infinitude da ação só encontra limite na própria materialidade do gesto, que em determinado momento tornar-se incapaz de continuar a sua operação, a superfície do papel se estreita e a impossibilita.

Em *Caminhando*, a *linha* é o puro labor, trabalho, operação. A sua existência se dá no “agora”, nada antes e nada após.

Assim, é importante que nos atentemos para o caráter *altero* dessa *linha*. A *Linha Orgânica* promovia uma diferenciação entre os planos de mesma cor no composto pictórico, uma incompletude orgânica, própria da materialidade da obra, atestando um “estar em comum” entre diferentes dimensões de uma mesma matéria. Nos *Bichos*, a linha lida de forma negociadora, intermedia as possibilidades de variação da obra perante as vicissitudes das forças externas. Nos *Trepantes*, a linha torna-se desertora de uma unidade até então impassível a emanções, e desta forma, busca a sua ampliação e prolongamento, oportunando novas superfícies de contato, admitindo o mundo através de suas aberturas. Assim, ao concebermos a *linha* de *Caminhando*, percebemos que a “convergência” ou mesmo a

“intermediação” não é o seu forte. Sua ação não é propriamente diferenciadora e nem negociadora. Também não há certo caráter desertor que indique uma atuação minimamente paradoxal, já que por mais que ela desmembre a fita, o resultado final da ação é irrelevante para a construção de sentido da obra. Assim, poderíamos colocar em xeque a promoção do “estar em comum” dessa *linha*, diferenciando-se de suas ações nas outras obras. O fato dela não ser conjugadora ou negociante, como as duas anteriores, não impede sua potência de trânsito e contato. Ela se coloca enquanto disrupção de uma ação que infinitamente se alonga, que promove um “caminhar” capaz de dissolver as fronteiras existentes entre as descobertas e os rompimentos, tudo passa a fazer parte de uma contínua construção, na qual o *comum* é também aquilo que atravessa e dilata.

Mas *comum* como um por vir, não poderá querer dizer uma identidade comum, não quer dizer o idêntico, a unificação ou uma identificação com uma substância ou essência dada, como uma matéria ou corpo coletivo, na qual aquilo que somos ou podemos ser se encontra fundido, dissolvido, moldado, apropriado. O *comum* seria, antes de mais e primeiro que tudo, indício e sinal de nossa finitude, do fato de que podemos, com aqueles com quem não temos *nada em comum*, ter pelo menos isso em comum. É nessa *figura do comum* como algo que está em potência e que está em expectativa, como traço da incompletude e do inacabado que cabe a cada um, que o espaço do comum se *abre*. Só nessa *abertura partilhada*, de uma escassez ontológica compartilhada, se poderá tornar necessário tomar parte na articulação da co-existência e do *estar-em-conjunto* dos humanos.<sup>18</sup>

As palavras do filósofo português Rodrigo Silva nos convocam a esse mesmo desejo de expansão de um *comum* que não mais se resume a uma substancialidade unificadora. Assim, as *linhas laboriosas* operam uma produção ativa da realidade, numa cadência que engana. O corte da tesoura não desagrega, muito menos destrói, como poderíamos suspeitar. Pelo contrário, erige um caminho que repousa sua ambição no desejo pela fratura da presença, nos evidenciando o irremediável “continuar” de todas as conflagrações de rastros e ruínas que permeiam o viver, assim como um interminável processo circulante que a todo o momento nos permite o contato com as sobras e entornos que nos avizinham em cada caminhar. E que se ofertam constantemente a nós, como se fossemos recompostos de outras unidades fragmentadas, mas ainda bastante capazes de repercutir nos “interespaços” de nossos próprios corpos.

Essa *linha* instaura um rebento “interminável”. Procede numa existência que se furta ao primado das “grandes ocasiões”, deflagra uma vida que representa a proeza dos exercícios

---

<sup>18</sup> SILVA, Rodrigo (org.). A República por vir. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. P17

de gratuidade, agora responsáveis por validarem aquilo que comumente destoa dos idealismos, que é o seu contrário. O vigor de uma vida desconcertante, oscilante, incalculável, mas não menos enervante e minuciosa.

Por força de uma existência cada vez mais reticente frente às tentativas de contornos prévios, notamos que a disfunção de determinadas realidades é menos uma impavidez e mais um “agregar” de forças que pouco desfrutam de visibilidade. E justamente, através deste processo de tornar visíveis as “emergências” invisíveis dos homens é que Lygia incitou a formação de novos horizontes para os mesmos. Diante dessas tentativas de restituição de uma existência soterrada pelos vícios mundanos das relações, a artista deixou claro que o próximo passo seria adentrar a realidade do corpo.

## 2.2 Tecendo corpos

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. (...) Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela. Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza.

Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer<sup>19</sup>

O ato de tecer é causador de um incondicional estado de solidão. A tecelã, a partir de emaranhados de fios, perdura num contínuo e interminável processo, que aos poucos compõe as superfícies desejadas. A fiação, a tramagem, o acabamento... são partes de um ofício marcado por procedimentos de uma quase interminável repetição. As unidades são compostas a partir de um processo paulatino. Camada por camada, fio a fio, por força de um desejo construtor, dão forma às peças que carregam o esforço de um incessante desejo em dar inteligibilidade a uma matéria bruta e informe, mas que, aos poucos, faz insurgir com minúcia, recomposições inimagináveis inicialmente.

Assim como a “Moça Tecelã” de Marina Colasanti, que de tanto praticar o ofício da tecelagem em sua vida, passa a projetar o “tecer” como uma maneira de viver a realidade, pensemos que assim como os tecidos, os corpos são compostos de camadas. Essas camadas são como diferentes níveis que sedimentam os espaços do corpo. Só que a matéria que compõe esses espaços carrega em si uma natureza bastante variável. É a mistura de um “orgânico” que não se resume ao biológico, mas que transcende os limites da matéria, encontrando conexões também nos fluxos invisíveis que perpassam o corpo. Assim, as camadas surgem do composto da carne e das intensidades que a tangenciam.

O “tecer” enquanto processo contínuo, confunde-se com o ato de viver quando este adquire a concatenação de múltiplas direções e dimensões, acolhidas pelas redes de encontros

<sup>19</sup> “A Moça Tecelã”. In: COLASANTI, Marina. Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento. Rio de Janeiro: Global Editora, 2000.

que se projetam ao nosso entorno e que nos forjam uma permanente incongruência diante da realidade. Assim, instaura-se um estado de reticências próprio de um deliberado processo de composição e recomposição dos fios e emaranhados que são encontrados ao nosso alcance. Logo, absorvidos e incorporados em novas composições, traduzem o dissabor dos restos em uma nova valência recomposta. O mito de Aracne é uma remissão sugestiva. A jovem tecelã da mitologia grega, ao encantar a todos de Meônia, lugar onde vivia, localizado na Ásia Menor, por sua maestria no ofício da tecelagem, foi desafiada pela vaidosa deusa Atenas. A deusa grega, incrédula e invejosa diante do grande talento e habilidade da simples mortal, e inconformada com sua insubmissão, propôs um desafio a ela. Desafiou Aracne a tecer uma obra mais bela que a sua. Mas diante de tão perfeita e impecável obra, a deusa destruiu o trabalho da jovem, que revoltosa após o sucedido, também destruiu o trabalho de Atenas. Assim, mais ainda raivosa diante da petulância da mísera mortal, lançou uma maldição sobre Aracne, transformando-a em uma pestilenta aranha. Mas o que a deusa não esperava era que, mesmo assim, Aracne seria capaz de tecer obras tão ou mais magníficas do que antes, produzindo admiráveis composições de teias nas árvores que agora habitava.

Esta breve alusão ao mito da tecelã grega, assim como da arte da tecelagem, são cabíveis de uma aproximação. Lygia Clark, sobretudo nos trabalhos posteriores a *Caminhando*, se reserva ao direito de uma investigação artística que desloca para o corpo o seu campo de investigação. Ela passa a convocar encontros que se dão através da participação de pessoas que são iniciadas em processos experimentais responsáveis por expandir suas capacidades sensoriais. Deste modo, a artista investe a experiência artística de ações participativas em verdadeiras deambulações e errâncias dos participantes pelos seus próprios corpos. Nessa direção investigativa, o cultivo de novos, ou talvez, de inauditos e escondidos repertórios sensoriais representa tentativas de recomposições. Abertura a possibilidades de apreensão da realidade que não encontravam lugar nos circuitos de sentido habituais da vida mundana. Assim, a artista propunha a liberação de devires sufocados, que ao virem à tona, ativavam uma nova produção de realidade. Os novos encontros geram novos repertórios, criam novos circuitos sensoriais, reestabelecem latências perdidas, modelando novas camadas.

Os corpos eram recompostos num processo de tessitura de contínuas sobreposições de superfícies. Desta forma, os espaços do corpo eram repletos de um composto orgânico proveniente de novas substancialidades.

\*\*\*\*\*

Lygia Clark possui uma trajetória artística caracterizada por muitos como “linear”. O seu desgarro gradual dos limites do plano pictórico; a exploração da tridimensionalidade; a mobilidade e efemeridade do objeto escultórico; a obra enquanto mútua construção espectador-objeto; e a obra enquanto vivência plena; são algumas das noções que demarcam as diferentes tomadas de posição da artista perante as convenções do universo da arte, especificamente, no que tange ao estatuto da obra de arte. Uma reterritorialização da ação artística, ou seja, uma redimensionalização dos limites e alcances da experiência.

Evidentemente, há outros notáveis artistas de suma e tamanha importância para a produção brasileira de vanguarda assim como Clark, igualmente interessados e responsáveis por experiências que transcendessem uma arte meramente objetual e contemplativa. Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antônio Manuel, Cildo Meireles, Artur Barrio, Nelson Leirner, são alguns deles. Mas se tratando da artista, a potência e importância de seu trabalho perduram, principalmente, por sua atualidade também. Por sua ressonância perceptível nas atuais tendências “relacionais”.

Atualmente existem alguns termos cunhados para abarcar propostas que se intentam através de uma experiência coletiva: *Collaborative art*, *art based in community*, *littoral art*, *dialoghical art* e *relational art*. Tais denominações dizem respeito a trabalhos de arte que já elevam suas ações a certa disponibilidade para novas “socializações”, ou para uma intervenção no meio público que proporcione um retorno mais social do que propriamente artístico, como o caso dos artistas e coletivos citados no capítulo I. O surgimento de tais definições, assim como, a proliferação de propostas como essas, podem ser datadas a partir de meados da década de 1980, como bem assegura a crítica de arte coreana Miwon Kwon<sup>20</sup>.

Deste modo, esse estatuto da obra de arte enquanto uma vivência, enquanto uma troca ativa entre desejos e sensibilidades diversos, demonstra uma preocupação em fomentar um contexto próprio para os fenômenos coletivos que promove. De um modo geral, possibilitando as experiências coletivas enquanto práticas promotoras de alteridade, capazes de acionar verdadeiros vetores de subjetivação.

Assim, nos compete uma atenção para o entendimento da perspectiva de uma subjetividade como algo próprio de construções e atravessamentos coletivos, distanciada da concepção de um indivíduo como unidade autônoma, centrado em si, referentes à noção de

---

<sup>20</sup> KWON, Miwon. *One Place after another: site-specific art and locational identity*. London: The MIT press, 2002. P 33

“individuação” tão marcante e responsável por fundamentar os princípios da era moderna, assegurados pelo *cogito* cartesiano. A subjetividade como efeito de um campo de forças em constante mutação representa o novo espaço de problematização da arte. Os trabalhos que se inserem no universo das relações, rejeitando as suas divisões convencionais de tempo e espaço, asseguram a arte como uma forma de habitar um mundo comum (RANCIÈRE, 2002). Essas estratégias de ação indicam o assentamento de um novo *ethos* coletivo, sem as intermediações de estruturas “representacionais”, instaurando verdadeiras micro-disrupções sociais. Deste modo, incorrem novos parâmetros afetivos, efetuando outros níveis relacionais capazes de construir outros modos de existir. São como *vetores de desvios*, tratando-se de um desvio como potência ativa de produção de diferença, de produção de subjetividades mutantes, assim, efetuando processos de subjetivação singulares.

Ao considerarmos que determinadas práticas artísticas têm como campo de ação as próprias subjetividades contemporâneas, vemos que suas problematizações permeiam a própria promoção de relações humanas e sociais. Logo, podemos identificar certa potência política inerente a essas práticas, sendo algo que se estabelece por meio do que o filósofo francês Jacques Rancière denominou de *Sensível Heterogêneo*. Este conceito é importante para a compreensão da transição entre os regimes *representativo* e *estético* da arte, que, ao se juntarem ao *ético*, formam os três regimes da arte cunhados pelo filósofo. São como categorias centrais identificadas para caracterizar o fazer artístico da cultura ocidental. Cada regime seria “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas.”<sup>21</sup> No primeiro regime, o regime ético das imagens, “a arte não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens.”<sup>22</sup> Nesse contexto, interessa a “questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas”<sup>23</sup>. Trata-se de saber como os modos de ser das imagens são concernentes às formas de ser dos indivíduos e das coletividades, impedido uma individualização da arte enquanto *fazer*.

Posterior ao regime *ético*, o *representativo* se estabelece através de um princípio mimético responsável por atestar uma nova arte ou um novo fazer. Rancière esclarece essa questão dizendo que

---

<sup>21</sup> RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Ed. 34, 2005. P27-28

<sup>22</sup> Idem. P 28

<sup>23</sup> Idem. P 29

O princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes ( das maneiras de fazer ), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações. Tais imitações não se enquadram nem na verificação habitual dos produtos das artes por meio de seu uso, nem na legislação da verdade sobre os discursos e as imagens. Nisto consiste a grande operação efetuada pela elaboração aristotélica da *mimesis* e pelo privilégio dado à ação trágica. É o *fato* do poema, a fabricação de uma intriga que orquestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser* da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo.<sup>24</sup>

O regime *representativo* coincide com o surgimento das “belas artes”, termo cunhado a partir da idade clássica, que possui na *mimese* o índice responsável pela visibilidade das artes através da distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais.

Coincidindo com a modernidade na arte, o regime *estético*, contrapõe-se ao *representativo*, porque nele, a identificação da arte não se faz mais por meio de uma distinção das maneiras de fazer, mas sim através da distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Dessa forma, Rancière identifica nele uma certa “potência heterogênea” responsável por especificar um recorte sensível diferenciador:

A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc. Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético(...) O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes.<sup>25</sup>

Neste sentido, o *sensível heterogêneo* pode ser entendido como um recorte do sensível capaz de instaurar um *sensorium* específico, algo como uma exceção ao regime normal do sensível. Ele funciona como a perda da relação estável entre o sensível e o inteligível, não como uma perda do poder de se relacionar, mas na multiplicação de suas formas. Assim, o *sensível heterogêneo* é um conceito que ilustra a permeabilidade da fronteira entre arte e vida, disponibilizando o indisponível para um sensível que a todo o momento se amplia.

---

<sup>24</sup> Idem. P 30

<sup>25</sup> Idem. P 32



Tratar de como a arte interfere e problematiza a produção de subjetividade na contemporaneidade é adentrar um problema que envolve questões específicas. Por exemplo, o teor “participativo” presente nos trabalhos de Lygia, proporciona aos indivíduos a oportunidade de adentrar um novo espaço investigativo, que através de um plano sensorial, torna-se capaz de delinear novos campos de sentido e percepção. O fim da passividade do espectador é um problema importante de ser relevado, já que implica em estratégias de ação capazes de promover aberturas eficazes para uma ampliação da “experienciação” artística. A potência das ações relacionais de Lygia Clark são representativas quanto à eficácia e inteligência de trabalhos que articulam esse *fazer* ampliado, propondo um *experienciar* contínuo como “descoberta de mundos”.

A “descoberta do mundo” que marca o segundo momento da obra da artista é conhecida como tal, justamente, por mostrar um desejo investigativo, destituindo e restituindo a experiência do corpo no mundo, como uma “beira” para existência do indivíduo. A descoberta confecciona uma nova unidade sensível que se inicia por uma imanência inerente à própria pele. O dado fenomenológico torna-se um importante viés exploratório para novas constituições e explorações de sentido.

A atenção que Lygia Clark dava à execução das propostas, projetando com cuidado cada objeto de manuseio e contato, além de cada movimento de ação dos participantes, mostrava um interesse em construir um caminho que aos poucos fosse irrigando os territórios sensíveis do corpo, como uma tecelã que gradativamente vai compondo por meio dos emaranhados de fios a superfície uniforme dos tecidos. O tecer como contínua construção, evidência processual de uma composição que aos poucos vai ganhando forma. Uma forma que não estagna, mas permanece em profunda recomposição por meio de reconfigurações para cada nova paisagem encontrada. Formas que se prolongam metamorfoseando-se através de processos que acionam e reacionam latências inativas, agora responsáveis por inflar os lados antes disformes. Assim, Lygia Clark tece corpos em processos de cuidado e atenção para com cada fissura que se abre nesse trabalho que menos inaugura e mais restitui o que antes estava perdido.

Quando o corpo se converte no elemento primordial de seus trabalhos, percebemos dois caminhos de exploração, contudo, anteriores à *Estruturação do Self*, fase caracterizada por certo viés mais terapêutico. A busca do corpo através de si mesmo recompõe os participantes por meio de uma investigação exploratória de sua própria facticidade no mundo, um “tatear” no mundo. Assim, o eu apresenta-se como um mundo ainda a ser explorado, marcando um primeiro processo de trabalho na problematização do corpo. Já o segundo se dá

quando o *outro* entra em cena, capaz de interceder nos campos afetivos alheios, propriamente personificado em novos participantes. Deste modo, as experiências adquirem um caráter coletivo, de mútua troca de afetos entre os que a vivenciam empenhados em uma construção coletiva. Assim temos, um “eu-mundo” e um “eu-outro” próprio desses novos “encontros”.

### 2.2.1 O eu é um mundo

O contato com um *fazer* que é um *ato* inaugura uma nova postura diante das coisas. O ato não implica um antes nem muito menos um depois, abre-se para a plenitude do acontecer, do exato momento em que se desdobra uma nova cartografia da vida. Cada traçado, cada recorte, é um “em si” que evidencia a imanência da descoberta do desconhecido como um outro modo diante do mundo. A abertura ao ato não representa uma ambição à espontaneidade ou à instantaneidade apenas, mas representa-o como condição da construção da realidade. O ato enquanto um abrir caminho, como em *Caminhando*, mostra a potência descontínua da promoção de novos rumos ainda não trilhados, uma descontinuidade como quebra de temporalidades.

*Caminhando* foi um trabalho que abriu passagem para novas investigações. Os trabalhos seguintes a ele asseguraram uma realização experiencial que tangenciava o corpo enquanto instrumento maior de percepção do mundo. Podemos identificar tais aspirações nas fases seguintes denominadas *Nostalgia do corpo* e *A casa é o corpo*. Deste modo, Lygia passa a não apenas apresentar novas formas de investigação artística, mas também de investigação do mundo. A partir do momento em que entende o desdobramento que a prática artística vai ganhando e o experimentalismo que encarna buscas e construções poéticas cada vez mais autônomas frente um universo preconcebido, a artista amplia o alcance das propostas, levando-as para o terreno dos acontecimentos da vida, mas entendendo o *acontecer* como inerente ao *viver*, de um *viver* que é tangenciado pelo corpo.

Esse caráter exploratório do corpo individual é composto por trabalhos que se dão por meio de uma vivência plena do contato do corpo consigo mesmo, na qual a intermediação de objetos é o elo entre o corpo e o seu “agir no mundo”.

“Pedra e ar” é um trabalho em que uma pedra é colocada sobre um saco plástico preenchido com ar e segurado na mão do participante, a partir do movimento de flexão das mãos o saco é tensionado de maneira a elevar e abaixar a pedra colocada em sua superfície sob efeito da compressão do ar, como forma de domínio e controle sobre seus movimentos. A condução da ação por parte da mão que aciona o ato é uma espécie de busca pela restituição de um outro viver do corpo, algo que muitas vezes se esconde diante da realidade de uma vida que beira uma mecânica em si mesma. Assim, obtém-se um *viver* restituído na primordialidade de “seu estar no mundo”.



*Figura 11. Pedra e ar, 1966. Lygia Clark*



*Figura 12. Máscaras Sensoriais, 1967. Lygia Clark*

Outros trabalhos seguem esta tendência sensorial individualizada: “Livro sensorial”, “Respire comigo”, “Máscaras sensoriais”, “Luvas Sensoriais”, “Camisa de Força”. Neles, a arte adquire o estatuto de um exercício. Assegura um estado de reconstituição, como um processo de autocriação contínuo, muitas vezes denominado por ela de precário.

Agora são vocês que dão expressão ao meu pensamento, tirando daí a experiência vital que desejam. Esta experiência se vive no instante. Tudo passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse no ato da participação. Este sentimento de

totalidade camuflado no ato precisa ser recebido com alegria para ensinar a viver sobre a base do precário. É preciso absorver este sentido do precário para descobrir na imanência do ato o sentido da existência.<sup>26</sup>

Assim, esses trabalhos resgatam um corpo perdido, enclausurado, envolto em camadas que impermeabilizam os poros, dificulta a transpiração, reprime e reduz. Fazem parte de um processo que entende o prolongamento do corpo no mundo como uma continuidade inevitável, uma continuidade que beira a indiscernibilidade. O humano faz parte dos processos do metabolismo que é o mundo, assim, a sua operação nesse mundo é ao mesmo tempo fluxos e refluxos de encontros entre as superfícies expostas da realidade. O mundo assim é um eu; eu prolongado como existência aberta, disposto a todos os níveis de interferências; como processos de remodelação contínua. Esta remodelação não está no plano de uma interioridade, ou mesmo de um conhecimento como conteúdo e ferramenta apenas. Neste sentido, o conhecimento são devires ocasionados por embates dos corpos consigo mesmos, como curto-circuitos, gerando faíscas necessárias. Assim é que o corpo começa a se reconstituir enquanto corpo, parte indiscernível do mundo.

Das unidades pré-estabelecidas, reduzidas a identidades, surgem as recomposições. A artista sempre deixou claro que o que a mais interessava era a *fantasmática* do corpo e não somente o corpo em si<sup>27</sup>. Ela queria gerar sensações, reorganizando os estímulos de percepção. Tornar fecundo o que antes era inanimado, assim pensava a respeito daqueles processos de trabalho. O corpo era o descobridor de suas próprias ações. Essa realocação do espectador a partir dos processos de percepção e significação do evento artístico elevava-os ao nível de participantes. Mas o corpo tratado enquanto espaço de reconstituição do indivíduo indicava que aquele era um processo maior, ou, ao menos capaz de transbordar para a vida. Era indício da instauração de processualidades que reverberariam no próprio sujeito. Dali em diante, o “estar entre mundos” adquiria novas possibilidades. O confronto com o mundo iniciava-se a partir de um plano corpóreo, ali é que se afloravam as derrocadas e edificações do sensível. O mundo começava na pele. A construção da realidade era um processo que se despertava na primordialidade do ato.

Contudo, a experiência individual, bastante ligada a restituições e memórias sensoriais vai se ampliando quando surgem propostas que envolvem um trato relacional entre diferentes indivíduos. É quando o *outro* se multiplica. As variações de si de um encontram as variações

---

<sup>26</sup> CLARK, Lygia. Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo. *Lygia Clark*. Funarte. P.29

<sup>27</sup> FIGUEIREDO, Luciano (ORG.). Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas, 1964-74. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1998. P223

de si do outro. Os outros que me habitam brotam de mais lugares, instaurando novos encontros, proliferando novos caminhos de significação da existência.

### 2.2.2 Dos encontros

Quando *Diálogos de Mãos* surge, aponta para uma direção de trabalho que é o desdobramento daquele corpo ambicioso por si mesmo, nostálgico. Agora, o que se ambiciona é o *outro*, mais precisamente, o que pode derivar do contato com corpos alheios a si. Mãos que se entregam num contínuo “emaranhar-se”. O desejo ali beirava a descoberta de lidar com a latência de uma vida outra, disposta igualmente a agarros, desgarros, apertos e sutilezas. Os toques entre mãos distintas, de pessoas distintas, fazia da mais banal das ações – o caso dos apertos de mãos – um território de descobertas, pois as mãos também são latências de uma vida, de uma realidade que pulsa, capaz de latejar sua ambição afetiva também ao nível do toque.

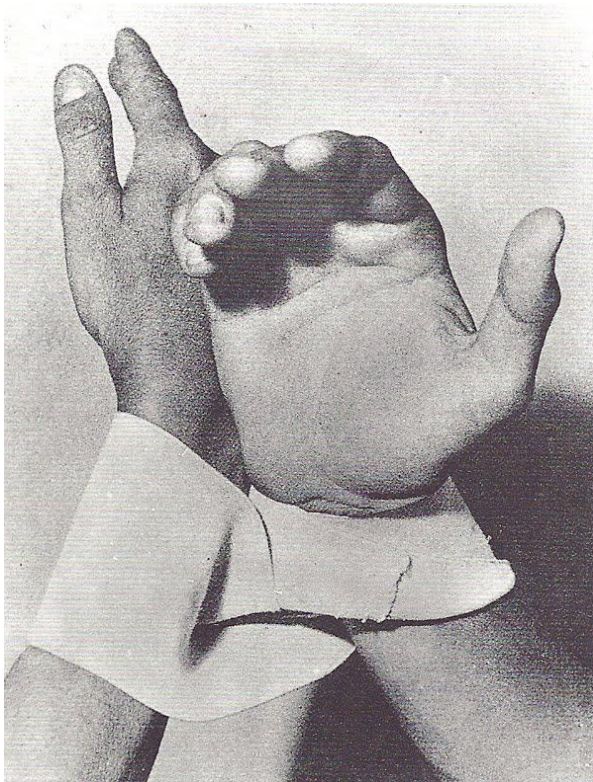


Figura 13. *Diálogos de mãos*, 1966. Lygia Clark



Figura 14. *Diálogos de mãos*, 1966. Lygia Clark

Os trabalhos que compõem esse novo processo enfatizam trocas relacionais entre corpos. Os participantes passam a interagir entre si através das dinâmicas próprias de cada proposta. Identificadas já na fase *A casa é o corpo*, esse viés de exploração coletiva se dá plenamente nas séries seguintes *Corpo é a casa* e *Corpo coletivo*.

A intenção residia em imergir as pessoas em uma realidade sensorial diferenciada. O *relacional* advinha de uma trama que se destituía de parâmetros e modelos convencionais de relacionamento e trocas interpessoais, havia um deslocamento. Os diálogos se construía a partir do que havia de fortuito no interespaço entre os corpos, estes eram as unidades de vida. A pele como campo de ação, superfície de contato, de significação e de descoberta de uma inteligibilidade imanente às superfícies expostas. O acaso dos toques eram as edificações de sentido em que agora se pautava a percepção.

Em *Eu e tu*, trabalho de 1967, dois macacões são vestidos por um casal, cada um forrado por materiais diversos. Os rostos são cobertos por dois capuzes. Os dois macacões são unidos por um tubo de borracha na altura do umbigo, assim cada pessoa deveria descobrir através do toque, o corpo do outro. As texturas diversas que existiam na parte interna das vestimentas traziam ainda mais aleatoriedade para as sensações. Era uma exploração de abrigos, investigações que percorriam aquela limitação de espaço como forma de descobrir uma percepção para além dos vícios do tato.





Figura 15. *Eu e tu*, 1967. Lygia Clark

Assim, os abrigos existentes em nossos próprios corpos se abriam para as explorações do *outro*. O corpo como conjugação desses diversos lugares de habitação nos mostrava que a existência pode se dar nos mais infinitesimais recantos do corpo, como se cada lugar possuísse uma história de afetos e sensações capazes de proporcionar um repertório de sentido muito particular, verdadeiros campos de significação. Esse processo de apuro diante do “parceiro” era uma descoberta tanto para quem tocava como para quem era tocado. O contato da outra pessoa desabrigava os lugares por meio de leituras inabituais das sensações. Assim, ocasionavam novas maneiras de se habitar os corpos alheios, tanto quanto os seus próprios. Esse encontro de superfícies também desierarquizava o corpo. Toda a sua extensão era capaz de prover significação aos sentidos, os membros não possuíam mais a primazia do poder investigativo. As beiradas do corpo também eram cabíveis de sentido, de forma que receber um toque e ser tocado já não representava uma relação dicotômica entre ativo/passivo. Ambos eram agentes de uma mesma situação. Novas latências eram percorridas e descobertas em uma mútua investigação corporal. Desse modo, enunciavam-se novas possibilidades de existência do corpo. O *comum* dos corpos eram as interseções, assim se construía uma existência efetivamente condicionada pelo relacional, próprio dos agarros e desgarros dos encontros entre os corpos. “Esse *comum* é sempre construído por um reconhecimento do outro, por uma relação com o outro que se desenvolve nessa realidade” (NEGRI, 2005).

A conjugação entre os corpos era capaz de inaugurar espaços em que uma estrutura movente se erguia. A unidade estabelecida era fruto de uma nova coesão metabólica. Surgia

uma arquitetura viva em que os participantes eram parte da composição de um novo sistema biológico, como bem afirma a artista a respeito do trabalho *Arquiteturas biológicas*:

É uma tentativa de integrar a própria arte ‘colando-a’ à vida. Dou para isso simples lençóis de plásticos com sacos costurados nas extremidades. Cada pessoa o experimenta como quer, inventando como ele proposições diferentes e convidando outros a participar. O toque é no próprio corpo. Toque a dois, três ou a maior número de pessoas que participam da experiência. Nasce assim uma arquitetura viva em que o homem através da sua expressão gestual constrói aquela como sistema vivo, verdadeiro tecido celular.<sup>28</sup>



Figura 16. *Arquitetura Biológica*, 1969. Lygia Clark

Mas a existência se dá também pela potência da impoderabilidade. A saliva, a coriza, os excrementos, os excessos, são os derrames do corpo orgânico. Assim, transbordam como as feridas se ocasionam dos cortes, das rupturas, das membranas rompidas. O corpo também excede. O orgânico só não é negado quando não suja, não escorre. O que excede é o que escapole, fratura, sobeja. Trazê-lo à tona é lidar com as imanências, sobretudo, a partir do que possuem de mais recuso.

Retomemos as *linhas*. Antes representavam índices, eram vértices, eram os limites das conjugações. A conquista do mundo por parte da obra era uma estratégia de subjetivação. O índice dessa conquista era a *linha* e sua potência subversiva. A sua inteligência era a sua funcionalidade, as variações de ação sucitavam uma direção que aspirava um puro devir. Os atravessamentos não eram gratuitos, eram reconstituidores das imanências perdidas; os

<sup>28</sup> CLARK, Lygia. O Homem como suporte vivo de uma arquitetura biológica. In: GULLAR, Ferreira. Arte Brasileira hoje. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. P159

enclaves se rompiam. Havia negociação, a lei da inércia era a prova de que os inter-espacos são a morada da *diferença*.

Dos encontros ressurgue uma nova *linha*. Não há mais superfície exclusiva, muito menos negociação. A *linha* volta enquanto baba, depois de digerida, retorna ao mundo vinda de um outro mundo. Escorre, traz consigo resquícios de uma interioridade intensa. *Baba Antropofágica* propõe um ritual, no qual, a uma pessoa é delegada ser suporte, superfície de rejeito. As linhas são liberadas dos carretéis encharcadas de saliva. Carregam a imanência daquela boca que as guarda. O emaranhado que se faz em cima da pessoa não traz apenas esputo de um organismo, muito menos a aleatoriedade da liberdade das linhas de costura livres de seus aprisionamentos. É algo que foge a isso tudo. Não há intuito de trançar o corpo, envolve-lo; apenas contactá-lo, sujá-lo, deixar escorrer por ele a presença do outro. Assim, o coletivo é, antes de mais nada, a primazia das interseções. Entendamos as interseções não apenas como esbarros ou entrelaçamentos, no que tange a corpos, mas também *derrames*. Quando o limite é sobrepujado ocorrem os escapamentos, que esfiapam, escorrem, derramam... O contato entre corpos é intenso, mesmo sem se tocarem literalmente, o que se toca é o que lhes escapa, o que não é posto comumente aos encontros. São compartilhadas as existências por meio do que possuem de menos representativo; receber aquela materialidade toda é se entregar aos escapes das interseções, a partir do que remanesce e escorre. Assim, se excede os limites, e os confrontos tornam-se mais evidentes, verdadeiras tomentas; destituídos de conciliações.



Figura 17. *Baba antropofágica*, 1973. Lygia Clark

### 3 OS DEVIRES BARRIO

#### 3.1 Terrorismo poético

Dançar bizarramente a noite inteira em caixas eletrônicos de bancos. Apresentações pirotécnicas não autorizadas. Land-art, peças de argila que sugerem estranhos artefatos alienígenas espalhados em parques estaduais. Arrombe apartamentos, mas, em vez de roubar, deixe objetos Poético-terroristas. Sequestre alguém e o faça feliz. Escolha alguém ao acaso e o convença de que é herdeiro de uma enorme, inútil e impressionante fortuna – digamos, cinco mil quilômetros quadrados na Antártica, um velho elefante de circo, um orfanato em Bombaim ou uma coleção de manuscritos de alquimia. Mais tarde, essa pessoa perceberá que por alguns momentos acreditou em algo extraordinário e talvez se sinta motivada a procurar um modo mais interessante de existência. Coloque placas de bronze comemorativas nos lugares (públicos ou privados) onde você teve uma revelação ou viveu uma experiência sexual particularmente inesquecível etc. Fique nu para simbolizar algo. Organize uma greve na escola ou trabalho em protesto por eles não satisfazerem a sua necessidade de indolência e beleza espiritual.<sup>29</sup>

O poético também pode ser terrorista. Para isso, sua ação precisa ser subversiva, ácida, vigorosa, agressiva, transgressora. Assim, os processos se dão a partir de contra-sensos, como se as unidades fossem reordenamentos aleatórios. Os signos precisam se inundar de sujeira, agregar à sua constituição os rejeitos da imponderabilidade. A indiscernibilidade daquilo que se suja, que agrega a si resquícios do que sobeja a vida, é também capaz de construir. A invariabilidade muitas vezes nos engana, ao menos, nos faz esquecer das possibilidades do que varia, do que também pode se diferenciar.

#### **avesso**

(ê) *adj* (*lat adversu*) **1** Contrário, oposto. **2** Que fica do lado contrário à face principal (falando de um pano). **3** Contraditório, mau. *sm* **1** Lado oposto à parte principal (em se tratando de pano ou outra coisa que tenha duas faces opostas). **2** Lado mau, situação ou condição contrária. **3** Modo oposto ao que deve ser. **4** Defeito, erro. **5** Desengano, desilusão, decepção. **6** O que há de oculto num caráter. *Nem que se vire pelo avesso*: de modo nenhum.<sup>30</sup>

O *avesso* como opção tem em sua inteligência um lidar pleno diante dos atravessamentos e torções, que são os vetores de intensidades que a todo o momento nos tensionam. Entendê-lo como “desengano” e “defeito” é limita-lo. O *avesso* é imanente ao propício, ao direito; assim, o “contrário” também é uma possibilidade existente. Sua opção é uma abertura ao que se esconde, que não é iluminado, mas nem por isso é inexistente.

<sup>29</sup> BEY, Hakim. CAOS - Terrorismo Poético e outros crimes exemplares. São Paulo: Conrad editora, 2003. P6

<sup>30</sup> Dicionário português Michaelis. Editora Melhoramentos, 2009.

A arte também transita pelo *avesso*, há quem diga que ela por si só já é *avesso*. Parafraseando Rancière, ela produz uma heterogeneidade do sensível capaz de reconfigurar as estruturas e os modelos dos sentidos. Esse “quê” de contra-ção é uma maneira de encarar a sua experiência como sendo possibilidades de remodulação das configurações do pensar, do dizer, do ouvir e do fazer. Dessa forma, o *avesso* representa menos uma ruptura do que uma nova proeminência.

O terrorismo poético transita pelo *avesso* também. O que o possibilita uma grande potência nas suas estratégias de significação em determinados casos é um lidar de maneira singular com o tempo. Ele aciona uma forma de temporalidade que subjaz as imponderabilidades, como uma ação em constante movimento de aproximação e distanciamento diante do tempo e sua lógica habitual. Há quem diga que isso é um sintoma da contemporaneidade, assim como Agamben o fez:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, esta é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.<sup>31</sup>

Para o autor, o trânsito temporal é também um sintoma do mundo contemporâneo. Contudo, “contemporânea” é igualmente a denominação que abrange a grande variedade de produção e experimentação do cenário artístico globalizado. A história da arte ocidental já se incumbiu de esclarecer as metamorfoses pelas quais passou a arte, fundamentalmente, a partir de um momento em que o mundo começou a ser posto em xeque. Tal momento representa o vanguardismo europeu do início do século XX, assim como a veia contracultural dos anos 50 e 60, algo que muito influenciou a arte brasileira da época. Descrédito na humanidade; descrença nos valores mundanos e no progressismo desenfreado; foram alguns dos sintomas surgidos após a deflagração das Guerras mundiais e da evidência das mazelas da produção social capitalista.

A atual conjuntura social, dita também biopolítica, representa o grau de coerção e domínio do poder perante a vida no mundo contemporâneo. Como já bem citado no capítulo I, isto atesta a lógica produtiva da atual fase do capitalismo. Uma “produção” que não mais representa ação e funcionamento das estruturas econômicas apenas, mas sim, de toda a conjuntura social. A lógica de um mundo cada vez mais descentralizado e desterritorializado

---

<sup>31</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo. Argos: Chapecó, 2009. P59

representa a necessidade de reconfiguração das instâncias sociais, atuando em uma produção responsável por modular e administrar a vida em sociedade. A subjetividade cada vez mais como objeto de cobiça e investimento do poder.

O domínio da subjetividade no mundo contemporâneo, exemplificado por uma forma de poder baseada no controle, como bem nos disse Deleuze ( DELEUZE, 2010), esclarece o paradoxo existente. Os desejos pela diversidade, pela dissolução das fronteiras, próprias do atual cenário global, fazem o anseio pela alteridade esbarrar nas formas de assujeitamento das mesmas. Há quem considere isso apenas busca por novos nichos de mercado.

Voltemos ao *avesso*. A sua natureza dissensual pode ser pensada em função da possibilidade de uma desconexão entre as relações, causando conflito entre os diferentes regimes de sensorialidade. Assim, ocorrem dissociações.

Intervir no ambiente público colando fotos antigas e retratos de família<sup>32</sup> pelos pontos de ônibus da cidade junto a imagens de propagandas, rostos de modelos, publicidades de produtos, confrontando o comércio desenfreado de imagens, é no mínimo causar um conflito. É questionar o estatuto da imagem, suas formas de produção e visibilidade, entre o pessoal e o impessoal, o público e o privado. O confronto presente nesse tipo de intervenção artística, assim como em muitos outros trabalhos do gênero, evidencia uma tentativa de instaurar o singular onde normalmente não haveria espaço para tal. Assim, agindo como um *avesso*, dissocia a lógica, o lugar e a significação das coisas.

Artur Barrio marcou a sua trajetória na arte brasileira através de uma postura pungente. Por vezes escatológico, sórdido, infamo, trabalhou com o dejetivo, o refugo, como forma de problematizar o fluxo vital que nos permite a existência. Sua obra é deflagradora. Seus trabalhos sempre se deram no limite do apresentável, do agradável, do inadequado, do inviável. A sua poética deflagradora nos mostra a urgência dos processos, sentidos que se propagam, se disseminam, como que fruto de uma combustão. Das centelhas e das chamas se constroem as novas evidências, a natureza “difunde” um início através de rompimentos.

O artista sempre deixou claro o teor questionador de sua atuação, ou melhor, deflagrador. A instituição arte sempre foi alvo de suas críticas, tanto que a precariedade do uso de muitos de seus materiais de trabalho, o próprio artista alega ser fruto de um desejo em produzir uma materialidade artística fugaz, residual, efêmera, suja. Isso era uma maneira de se contrapor ao universo de produção de arte especializado e distanciado da realidade, das questões que latejam a existência.

---

<sup>32</sup> Essa passagem faz referência à intervenção artística feita pelo coletivo paulista Bijari na cidade de Colônia na Alemanha, como parte das atividades do festival Heimspiel 2011.

A forte “crítica institucional” de seu discurso, presente não apenas em textos de manifestos e depoimentos, mas também em exposições e instalações, poderia indicar a única saída poética de seu trabalho, não fosse pelo rigor e método com que constrói. O vigor de suas abordagens mostra um desejo genuíno, pertencente a alguém que rastreia a existência, como um manuseio, que ora tenciona, solta, aperta, sua, resseca, marca a superfície da pele. A realidade e sua totalidade.

O seu discurso anti-institucional anda junto com uma exploração sensório-existencial. Sua tarefa é também trazer as pulsões e inquietações da vida contemporânea; algo se atesta pelo direito à liberdade criativa, investigativa. O desígnio dos seus sentidos é criar relações. Os trabalhos de Barrio possuem articulações que a todo o momento parecem buscar novos espaços de enunciação; há uma economia do precário, na qual sua natureza sórdida é indício de processualidades imanentes. Assim, ele lida com fluxos.

Sua poética por vezes adentra uma instância terrorista, é quando os sentidos se esbatem, se desconectam. O avesso irrompe as conjunturas preestabelecidas e o contato com sua arte nos proporciona uma experiência de um oculto que não mora em outro lugar, mas que nos habita, beirando a exclusão. Carne podre, sangue, urina, dejetos humanos, apresentam uma acidez de sentido que não se confunde com uma gratuidade de gestos agressivos. Os sentidos derivam em conjunto, se expandem, e os elementos deflagradores, como os citados acima, fazem parte de um circuito de significação que amplia a experiência quando denuncia a urgência de uma existência que foi e que é capaz de expelir os refugos humanos.

*Situação ... ORHHHHH ... ou ... 5.000 ... T.E. ... EM ... N.Y. ... CITY...; Situação T/T, I; e DEFL...Situação +s+... Ruas...Abril...1970,* se assemelham. Os dois primeiros trabalhos consistiram na colocação de “trouxas ensanguentadas” dispostas tanto nas margens do rio Arrudas, dentro do Parque municipal de Belo Horizonte, quanto nos jardins do MAM-RJ. O terceiro possuiu uma dinâmica de ações parecida, posto que, foram lançados 500 sacos transparentes contendo dejetos pelas ruas do Rio de Janeiro. Tanto as trouxas quanto os sacos plásticos reuniam refugo humano, excrementos, além de terra, carne podre e sangue de animais. Possuem um aspecto deflagrador. Irrompem o aceitável, trazem sangue, indicam a presença de restos de matéria orgânica animal. Causam estranheza justamente por serem dispostos em locais públicos, os transeuntes se assustam, suspeitam serem restos mortais humanos. Escancaram os indícios, o escatológico gera nojo, surpresa; impõem-se na realidade como um contraponto, unidades perdidas. Adentram uma espacialidade que não permite os refugos e rejeitos. É preciso limpar a área.

Mas quando se abre as trouxas, os sacos, algo se revela. As imponderabilidades evidenciam novas composições. Restos de processos de vida, assim os entendemos, rechaçam a necessidade de tensionarmos a realidade, mas não apenas jogando pedras pelos caminhos, mas sim abrindo os curativos, atentando-se para o universo das feridas.

Os dois trabalhos representaram o desejo de Barrio por introjetar na realidade aspectos excluídos da existência. O teor simbólico de toda aquela materialidade a eleva à condição de antagonismo, onde confrontos e rompimentos fazem parte de suas estratégias de ação. Os dejetos representam a urgência da processualidade humana, dos fluxos e refluxos das ações, são indícios do funcionamento do metabolismo. Sua materialidade é própria de um funcionamento operacional que expelle os excessos. Assim, os excessos reunidos se compõem em “polos de energia”, uma energia que ao derivar das tensões também é capaz de reproduzi-las, acionando as pulsões do *abjeto*. A utilidade dessa materialidade é ser residual, condensar o que sobra e se contentar com sua natureza disfuncional, de uma exclusão na qual a única saída são as recomposições futuras. A dissolução de sua substância na organicidade do mundo.

O contexto ditatorial que marcava o cenário sócio-político nacional da época foi responsável por proporcionar uma maior drasticidade às ações. Em um momento de grande repressão e controle policial perante a vida social dos cidadãos, deparar-se com tais objetos pelos espaços públicos era testemunhar alguma suposta evidência de um crime. Barrio não queria apenas explorar novos espaços para a manifestação artística, também buscava uma ação que imponderasse a realidade.



Figura 18. DEFL...Situação +s+... Ruas...Abril...1970. Rio de Janeiro-RJ. Artur Barrio.





*Figura 19. Situação ... ORHHHHH ... ou ... 5.000 ... T.E. ... EM ... N.Y. ... CITY... .Rio de Janeiro, 1969. Artur Barrio.*



*Figura 20. Situação T/T, 1. Belo Horizonte-MG, 1970. Artur Barrio.*

A segunda parte de “*Situação T/T,1*” evidencia uma abordagem complementar à primeira, relativa às trouxas nas beiras do rio. No dia seguinte, Barrio desenrola 60 rolos de papel higiênico nas pedras que margeavam o rio, ação que se repetiria em trabalhos posteriores. O efeito do vento o ajuda a espalhar o material por seu entorno, criando uma paisagem residual, onde o papel molhado se acomoda à superfície das pedras, e assim, aos

poucos vai se dissolvendo. Decerto, a deflagração também adentrava uma instância mais íntima, de desejo por uma liberdade de ação, sobretudo inconclusa. O despropósito é também um caminho para Barrio, talvez advindo de uma influência dadaísta já admitida pelo próprio artista. O certo é que um método de trabalho também se revelava, o “disparate” da presença de objetos provocativos em espaços públicos era apenas uma forma de evidência de uma proposta investigativa que beirava o subversivo, mas que não se resumia a ele.

Sua busca era maior. Revelava um obstinado desejo em dar sentido às coisas. O trato com uma materialidade precária era o emblema de uma postura que, através de digressões diante da realidade, tangenciava novas inteligibilidades. Assim, repunha nas construções de sentido uma necessidade de expansão, revelando o surgimento de novos possíveis. A vida se ampliava na medida em que novos entrelaçamentos eram tramados, aos olhos de um sentido ambicioso por focalizar novas intenções.

### 3.2 Dos restos, deflagrações e ocorrências

Um olhar para a história da arte ocidental nos permite relembrar trabalhos que se colocavam na fronteira do “bom gosto”, do “aceitável” e do “permissível”. Essa condição limite por vezes adquiria tons provocativos. Assim temos os conhecidos eventos dadaístas; as ações do já citado grupo Fluxus; os trabalhos de Gina Pane, Vito Aconci, Chris Burden, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Antônio Manuel, Flávio de Carvalho; bem como os austríacos do Acionismo Vienense; citando os mais conhecidos. Esses artistas, de certo, em sua maioria, criavam através da linguagem da performance, que longe de ser um campo fechado e reduzido, é uma forma de estratégia artística que coloca a arte no plano do acontecer, da ocorrência, do sucedido. Para tal afirmação não podemos deixar de perceber que as variadas denominações para manifestações artísticas, cunhadas por certos artistas contemporâneos no contexto dos anos 50/60/70, eram tentativas de caracterizar uma experiência que se propunha efêmera. Barrio foi um dos que utilizava algumas denominações específicas, como por exemplo: “ação”, “situação”, “experiência”. Assim, é possível vermos um meio caminho que se configura através de trabalhos que se não legitimam completamente um “estar em cena” próprio da performance, ao menos se apropriam de uma abordagem em que o corpo do artista é um agente fundamental no processo.

Visto que levantar questões sobre performance enquanto linguagem artística demandaria um aprofundamento específico, continuemos o nosso caminho sem grandes desvios.

Esse interesse comum de reconfigurar o *lócus* da arte, no qual o social, o político e o subjetivo se agregam mutuamente, via no “antagonismo” um caminho problematizador. Assim, projeta-se um antagonismo inerente às relações humanas, que, assim como afirma a filósofa-política francesa Chantal Mouffe, “insurge na coexistência humana através de formas sempre conflitivas”<sup>33</sup>, projetando-se no interior das relações e trocas sociais, sendo algo de suma importância para os mecanismos de funcionamento de políticas que almejem uma democracia indisfarçadamente desinteressada em “neutralizar o antagonismo potencial que acompanha toda construção de identidades coletivas”<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> MOUFFE, Chantal. El retorno de lo político – comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical. Barcelona: Paidós, 1999. P14

<sup>34</sup> Idem. P14.

A agressão ao próprio corpo, como nos trabalhos de Gina Pane e Vito Acconci, assim como os “gritos” de Marina Abramovic e o simbolismo subversivo do grupo vienense, lidavam com o que nos escapa. A realidade era confrontada ao limite da moral e dos bons costumes. Mas além disso, era uma maneira de lidar com intensidades, evidenciando latências esquecidas. O conflito e a adversidade impõem novos caminhos, como se nos sugerissem prolongamentos, realidades escusas; antes inabitadas. Esses “escapes” são como “zonas de intervalos invisíveis”. O que nos resta não é apenas o lixo, também há os sobejos que nos habitam e que também se tensionam como forças subjetivas, mas isso a um nível mais íntimo, próprio ao desejo, aos afetos.

A mecânica do tempo infere um ritmo às coisas, onde uma lógica cíclica nos obriga a uma renovação e reposição de forças contínua. É preciso seguir a diante, permitir-se à iteração, faz parte do rumo das coisas, assim como os rios, que remansam num fluxo ininterrupto. Lá, as correntes são as possibilidades de variação por trajetórias distintas, ainda que imersas num mesmo manancial.

Assim, a lógica habitual das coisas é a possibilidade que deve ser seguida, mas não podemos nos esquecer de que há sempre as improficuidades dos caminhos. Eles sobejam os limites, excedendo o permissível, ficando de fora. As arestas aparadas quando se juntam, como restos, multiplicam os excessos, compartilham suas ocorrências enquanto unidades perdidas. Fizeram parte de um processo, adentraram um fluxo de continuidade, mas foram interrompidas. Como fragmentos agora se permitem às recomposições possíveis, capazes de lhes restituir uma possível existência rompida. Contudo, após o rompimento só lhes é permitido a descontinuidade, mesmo que se restitua a alguma unidade, estará sempre diferenciada, fruto de um substrato que não será mais capaz de os reintegrar ao seu composto original. Assim, os restos precisam se reinventar, de alguma maneira tentar alcançar novas possibilidades de existência, mesmo sabendo que a permissividade para com eles seja mínima. As suas imponderabilidades podem resistir à exclusão, fazendo dela um novo espaço de enunciação, como se da indeterminação se ordenassem novos horizontes de possíveis.

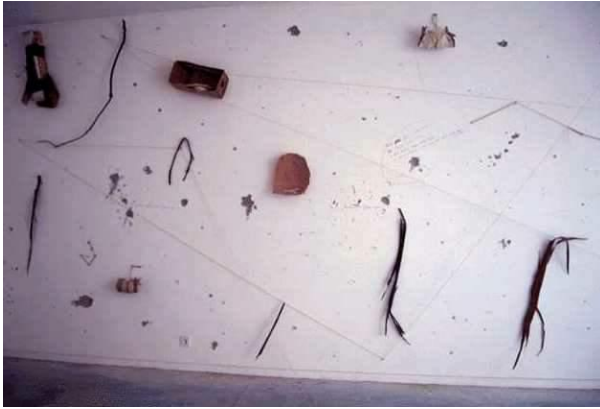


Figura 21. Experiência 17. Porto Alegre, 1999. Artur Barrio.



Figura 22. Experiência 18. 1999.

Caixas de papelão, carne podre, galhos, madeira, pedras. Todos pendurados amarrados à parede. Ligados por fios que sugeriam uma trama específica. As “Experiências” “nº 16”, “17” e “18” trazem uma ordenação do refugo, agora amarrados em novas composições, alguns envoltos em panos, se interligam em uma narrativa precária. Há uma tentativa de se estabelecer ordem àqueles restos, trazer à tona as suas evidências de materialidades perdidas. Em determinado momento o pedaço de carne preso por uma corda, como num movimento de balanço, esbate a parede desgastada, num vai e volta que marca a

sua presença naquele lugar. As manchas de sangue são os vestígios daquele contato. O rastro é a marca de que algo passou por ali, o sangue é de que algo viveu por ali. O que “ocorre” é o que transborda, subjaz as interseções e se derrama. A escolha da carne, visto sua natureza perecível, escancara uma tentativa de organização precária; a transmutação do orgânico deflagra a sua incapacidade de se resignar aos decursos preestabelecidos. O processo de apodrecimento alastra um odor intragável que delata a sua materialidade pútrida, como se sua vida não tivesse terminado quando se separou do corpo animal. Essa continuidade é a vitalidade do mundo, constante transformação, que não se encerra junto com o fim da vida alheia, ressurgindo inclusive do que a escapa.

A natureza intrusa de determinados materiais utilizados pelo artista revela igualmente, um anarquismo ontológico, assim como uma efervescência de desejos. A inadequação ao lugar da arte pode também ser vista como sabotagem, subversão dos signos convencionalmente aceitos. Os restos se contrapõem àquilo que deveria ser cuidadosamente criado pelo artista, que muito ainda goza de certa aura de “gênio criador”, mesmo na contemporaneidade. Mas façamos uma ressalva. Esta condição cabe muito mais àqueles que contribuem e alimentam passivamente o processo de capitalização dos bens simbólicos e culturais do circuito artístico. Contudo, adentrar essa questão não nos cabe aqui.

É inegável que a utilização de materiais de refugo possui por si só uma condição abjetual, que perfaz os caminhos críticos do discurso antiinstitucional, impondo uma antítese. Barrio sempre deixou claro que o uso de sobras era uma maneira de se contrapor à tradição artística de privilégio a “trabalhos que atendiam ao gosto das elites”, como bem afirmava.

Devido a uma série de situações no setor das artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. (...) partindo desse aspecto sócio-econômico de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade. (...) por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.<sup>35</sup>

Para ele, confrontar a tradição era transformar os espaços institucionalizados comumente reduzidos a determinados tipos de atuação/comportamento, contestando a sua “sacralidade”. A ação desorganizadora, não-estática, gerava uma atuação “sem meios

<sup>35</sup> CANONGIA, Ligia(org.). Artur Barrio. São Paulo: MAMAM, 2002

termos”. No entanto, a percepção de que sua aposta no abjeto era mais do que contestar, surge quando notamos um claro senso de orientação, mesmo que imerso num caos significante. Havia uma energia do informe em movimento, a urgência de uma arte que fragmenta a vida ao mesmo tempo em que revela a sua totalidade. Neste sentido, vejamos o fragmentário como sobras, ou mesmo, como algo que escapole, derrama. A sua existência é ocasional, como se sua revelação adviesse dos contatos, das interseções, sobretudo, daquilo que se esgueira daí. Isso nos dá um melhor entendimento quando Barrio afirma que em seus trabalhos

“as coisas não são indicadas (apresentadas), mas sim vividas, e é necessário que se dê um mergulho, que se o mergulhe/manipule, e isso é mergulhar em si. O trabalho tem vida própria porque ele é o todos nós, porque é a nossa realidade do dia-a-dia.”<sup>36</sup>

Para exemplificar melhor essa abordagem a respeito do que sobra, do resto, façamos uma aproximação. “...*Puídas.....Esgarçadas....Rotas....(os)...*” e “*Des.Compressão*” são séries de fotografias que retratam partes do corpo e ações do mesmo. No primeiro, trabalho de 1981, as imagens registram partes do corpo do artista que mostram pedaços rasgados, puídos e esgarçados de suas roupas. Rasgos advindos do tempo de uso, esfiapos e deterioração em função de um excesso de utilização. Já “*Des.Compressão*” são autoretratos do próprio artista comprimindo seu rosto em uma superfície transparente, de modo a fazer caretas e distorções de suas feições, algo bastante *nonsense*, descompromissado.

---

<sup>36</sup> Idem. P146



Figura 23. *Des.Compressão.* 1973. Artur Barrio.



Figura 24. *...Puídas.....Esgarçadas....Rotas....(os)...* 1981. Artur Barrio.

Os dois trabalhos se aproximam na tentativa de mostrar um trivial escondido, que pouco ganha a superfície. A evidência do precário no primeiro trabalho, junto ao descompasso de um rosto em contínua deformação, sugere a retratação do banal, do fragmentário, do intemporal. O corpo é o objeto de registro, mas o foco são suas tangentes, suas “impossibilidades”. O descompromisso com a beleza é a prerrogativa.

Agora vejamos um trabalho de outro artista. O espanhol Santiago Sierra, em 2000 produziu a obra “10 personas remuneradas para masturbarse”, consistiu no registro de 10



homens se masturbando a frente de uma câmera de vídeo. Cada um recebeu vinte dólares para participar da gravação.



*Figura 25. 10 personas remuneradas para masturbarse. Havana, 2000. Santiago Sierra.*

Ambos os trabalhos possuem uma estética parecida. As imagens em preto e branco por si só já trazem uma perspectiva impessoal ao registro. O corpo inscrito sob as vias do que é indesejado e indevido. O vídeo do artista espanhol faz parte de um repertório próprio de produções em que pessoas são convidadas a se submeter a determinados tipos de situações em troca de uma compensação financeira. O registro se dá mediante uma contrapartida, a participação é negociada e o “apresentável” na maioria das vezes beira o provocativo. Apesar de comum, a masturbação pode ser também obscena. Tornar público um ato de onanismo é infringir os códigos morais, mostrando algo que deveria ser feito escondido, sem ninguém ver e muito menos saber. Qualquer coisa diferente disso é incitar o aceitável. Assim, Sierra também é capaz de deflagrar situações em que o que se passa não é comumente “apresentável”. Mas, percebemos que a agressividade moral da imagem articula um sentido em conjunto com as condições em que as ações foram realizadas. A indicação do próprio título do trabalho já é a evidência de que o artista queria questionar algo além da infâmia das ações. Era pressuposto entender sob quais condições aquela prática estava sendo realizada, a troco de quê. A performatividade dos homens é o que menos interessava. O que eleva o

trabalho para um plano mais abrangente é justamente a relação social que ele promove, para além do provocativo da obscenidade. Talvez vejamos que a provocação seja maior em outro lugar, justamente, na troca de favores mediante valores monetários. O dinheiro também agrega a si as trocas e relações mais sórdidas.

Ao aproximarmos os trabalhos dos dois artistas, vemos que talvez o âmbito de problematização não esteja tão distante entre eles. O que se diferencia é a abordagem. Seria como se Santiago Sierra ampliasse o que Barrio sugere em suas imagens, como se a necessidade de deflagração não residisse apenas via disparates. Ambos expõem tangências do corpo, da vida, das relações humanas. Principalmente aquelas normalmente inaceitáveis, injuriadas, negativizadas. Mas que em si, não infringem nada além do que a moralidade.

Pode-se perceber que Barrio não lidava com o “resto” e o “informe” somente através do infame, do precário e do escatológico. As imponderabilidades por vezes adquiriam naturezas variadas. Assim, contactá-las seria como que adentrar as instâncias de suas ocorrências. Os processos de deflagração eram continuidades derivadas das variadas formas de encontros. Mas pensemos estes encontros de maneira ampliada, como um ocasionar-se com outros universos subjetivos, que possuem moradias que transpassam o homem, habitando lugares e imaterialidades diversas.

“*36 pontos sonoros*” foi um trabalho no qual Barrio executou uma performance em que soprava uma concha de praia por trinta e seis diferentes pontos da cidade de Amsterdam. Fazia escapulir um sopro que dissonava da sonoridade própria de um ambiente urbano. Os atos foram quase imperceptíveis aos fluxos da cidade, salvo alguns transeuntes curiosos pelo que o artista fazia. Ele investigou uma sonoridade perdida, ou fez escapulir um foco sonoro que se propunha a disseminar-se pelo ambiente. O seu fluxo vital, por meio do sopro perdido, se diluía pelo espaço. Assim, os sons eram os interpostos de uma ação que representava um caminho investigativo que cada vez mais adentrava instâncias perdidas da realidade. Sendo o resto esfarelante, é também cabível de remanescimento. Assim, Barrio não lidou com o resto apenas por um viés repelente; podemos também perceber que a natureza dessas “imponderabilidades” variava.



Figura 26. 36 pontos sonoros. Amsterdam, 1982. Artur Barrio.

### 3.3 Lirismo naufrago

Desconstruir as plataformas convencionais de criação, para alguns como Barrio, é lidar num contínuo atar e desatar das redes de encontros da vida. As tramas desatadas necessitam dar lugar a outras capazes de reatar os fluxos. Com efeito, é como se novas conexões fossem preciso para o reestabelecimento dos cursos rompidos. Desta forma, há de se anunciar novas possibilidades, sobretudo esforçando e conjugando aquilo que está ao alcance.

Dos restos e deflagrações eram compostos novos caminhos para o sensível. Logo, um sensível intruso ganhava forma, como se o viver fosse um contínuo processo centrífugo, no qual se anseia conjugar os esforços dispersos, isolados, periféricos, como o caminho para uma força alternativa. Isto concede uma potência difusa, oposta a confluências excessivamente centralizadas.

Criar para Barrio era assegurar a falência da perenidade. Entendamos que o eterno, justificando muito da “memorialidade” da aura artística, era como uma afronta à lógica habitual das coisas. Desmascarar esse processo foi um caminho natural de ação que marcou as suas estratégias de criação. Para ele, interessava apenas aquilo que estava ao alcance. Toda a materialidade perdida, refugada, possibilitava trazer a tona a necessidade de um pensamento a respeito das “zonas de intervalos invisíveis” da realidade. O corpo, como elemento do *continuum* da vida, é um agente, parte de todo um sistema maior. Um segmento do metabolismo da realidade.

Assim, os processos de deflagração advindos dos trabalhos de Barrio permitiam uma atenção à totalidade que nos abrange. Por mais que façamos questão de não nos atentarmos a toda variabilidade do que nos atinge, isto não determina a inexistência dessas tensões invisíveis.

Os passos não são apenas as tomadas de posição comportamentais, ou mesmo metáforas para as relações sociais, as grande ocasiões, decisões. Pode ser mais que isso. É o atrito de nossos pés com o solo; os farelos que espirram deste contato; os rastros, pegadas; os caminhos que se ocorrem, mas que duram até o efeito do tempo; a sujeira que levamos para casa quando nossos pés tocam o chão da sala. A morada se imunda dos excedentes do mundo exterior. Esse processo é uma contaminação.

A presença no mundo são contingências que se agrupam. Elas formatam a existência desta maneira. Os restos são certezas que nos habitam em contínuos processos de

contaminação. Assim, viver é expandir-se, de uma proliferação que não está predisposta no que é representável. É que os fluxos borbulham sem necessariamente serem encarnados, são partes do metabolismo. O ar adentra; o sangue corre. Os espaços são percorridos. As veias; as vias respiratórias. Confluem mananciais microscópicos; enriquecidos de variedades, distribuem os substratos necessários. Por conseguinte, a existência é redimensionada, o foco se amplia. A vida se dilata e a realidade é continuada. O corpo ciente de si é um corpo ciente do mundo.

Desta forma, Barrio rasteja sobre as superfícies cômico de ser igualmente parte delas. Mas reiteremos, o seu rastejar provém de uma ambição maior. É que mais próximo do chão torna-se mais suscetível para uma infiltração pelas instâncias mínimas. Deste distanciamento ou proximidade ocorre um deslocamento, suas rotas são refeitas e novas margens o rodeiam. A selvageria é estar impelido à crueza, à beira do informe. Uma existência rastejante. Não basta sentir, apalpar. Pegue, aproxime de si, traga junto ao rosto, sinta o cheiro exalante, deflagrador.

Em certa medida, pode-se ocasionar um paradoxo. Decerto, Barrio é inculto nas deformidades que propõe, erige operações a reboque de um mundo incognoscível. No entanto, por mais que imperem os despachos, há uma fecunda incidência de certa energia vital, transbordante. O seu gracejo é avesso. Tempestuoso, porém, agente de uma pulsão, oportunando uma nova plataforma de ocorrência.

O artista é um intruso quando a sua ação resulta de uma potência difusa, capaz de desfigurar e reconfigurar as unidades estabelecidas. Assim o fez quando adentrou a realidade desgastada das ruas do Rio de Janeiro em *4 dias, 4 noites*. Imergiu na cidade em uma deriva. Adentrou um processo sensorial fluído, como num mergulho ao avesso, lançando-se para fora de si como numa aventura temporal pela cidade<sup>37</sup>. Um fora no dentro. Vivenciou a cidade do Rio de Janeiro durante quatro dias e noites, andando a esmo, se ampliando, num processo de continuidade com espaço, instigado por um deslocamento que imperava mais a si próprio do que ao mundo.

Uma ou mais pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costuma ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se à solicitação do terreno e das pessoas que nele venha a encontrar.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> BASBAUM, Ricardo. "Dentro d'água". In: CANONGIA, Ligia (org.). Artur Barrio. São Paulo: MAMAM, 2002. P226

<sup>38</sup> DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. In: JACQUES, Paola Berenstain. Apologia da deriva – escritos situacionistas pela cidade. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003. P87

Guy Debord nos sugere a deriva situacionista como tentativa de reconstrução da realidade. A deriva era uma das estratégias de ação do grupo surgido em meados da década de 1950. A Internacional Situacionista tinha um claro propósito de dissolver os limites da arte enquanto uma atividade institucionalizada e distanciada, num desejo de transformá-la em parte da vida cotidiana. Decerto, o situacionismo foi um movimento que expandia sua atuação crítica para esferas sociais, culturais e políticas. Entre os participantes, destacaram-se artistas, arquitetos, poetas e cineastas; todos empenhados em uma atuação reativa aos investimentos do capitalismo. Defendiam a necessidade de uma transformação da ordem social através da reinvenção da vida cotidiana.

*4 dias 4 noites* compactuou com certo anseio em circunscrever a realidade num contínuo processo de construção, assim como a deriva. Durante o período de realização da experiência o artista foi tributário de uma realidade própria de muitos brasileiros excluídos e abandonados, moradores das ruas; sobrevivendo dia-a-dia por cada migalha encontrada, cada esmola recebida. Ele adentrou o submundo dos marginalizados que vivem nas ruas. Teve que se contentar com apenas o que estava ao alcance, como se aquele estado de “sobrevivência” fosse capaz de instaurar uma nova “valência” à sua vida.

Próprio de um repertório de operacionalidades características da atuação do artista, o contato com os restos e deflagrações se dissolveram no próprio ato de viver. Impossível não fazermos uma aproximação. No “capítulo II”, o subcapítulo II.3 “linhas laboriosas” nos apresenta o momento em que a linha de Lygia Clark, enquanto axioma de novas políticas de subjetivação das obras, se transforma num incondicional desejo de processualidade, instituindo-se como ação, ato. A linha se reconfigura como um devir, como um processo de abrir caminho diante da realidade, absorvendo a sua anterior função de índice e gestora de uma economia de afetos, para se afirmar uma estratégia de conquista do mundo.

A capacidade que a linha de Lygia teve de se tornar um ato, um dado vivencial, ilustra igualmente a nova maneira com que Barrio teve de lidar com os refugos e avessos da realidade. O diferencial era a capacidade de fazer dos “restos” uma vivência plena. Contactando a realidade a partir de múltiplas dimensões, o seu “viver” incide sobre si uma existência selvagem, suspeita, informe. Aflorava-se uma ampliação perceptiva; o descaminho enquanto reconstituição sensível.

(...) saí a pé às cinco horas da manhã passando pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e o MAM, isso sobre todo um desgaste físico que me abriu uma percepção, pois com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era quase uma máquina.<sup>39</sup>

Como bem já afirmou em depoimentos anteriores, “4 dias, 4 noites” foi como um laboratório de artista, algo que o alimentaria para trabalhos futuros. O certo é que a ausência de dinheiro, alimento e de fala, eram interpostos de uma auto-sabotagem. Viveu através de arranjos, desestabilizando as quietudes próprias das certezas. Diluiu-se nos impasses, adentrou os curtos-circuitos da realidade, penetrou o substrato de uma natureza insituada, impregnada de uma efervescência silenciosa.

Assim, Barrio penetrou o apodrecimento da vida urbana. Imerso nos processos de decomposição humana, se apoderou de uma condição degradante, limitante, na tentativa de enunciar a energia vital daquilo que é vertiginoso e rompante. Mas não pensemos que tenha sido apenas um trabalho de denúncia das realidades exclusas que habitam os guetos e vielas das grandes cidades. Barrio queria mais do que isso, queria ativar polos de potência nas existências resíduais, pouco notadas, ignoradas, marginalizadas. Há uma vigência própria, uma totalidade perdida, domínio próprio das energias informes que sobejam a realidade numa latência dilacerante.

\*\*\*\*\*



Figura 27. *Plenitude*, 1978. Artur Barrio.

<sup>39</sup> BARRIO, Artur. “4 dias 4 noites”. In: Artur Barrio - A metáfora dos Fluxos 2000/1968. São Paulo: Secretaria de estado da cultura, 2000. P79



Figura 28. *Marfim Africano, 1980-1981. Artur Barrio.*



Figura 29. *Pseummm....., 1977. Artur Barrio*



Figuras 30. *Projeto Batatas, 1977. Artur Barrio.*





Figura 31. *Volto em 5', 1981.*

O incondicional anseio do artista por deambulações e errâncias pela realidade provém de um desejo em algaritar forças para um rastreio capaz de enxergar as nuances mais vertiginosas. Isso ele faz sozinho. Coloca-se em seu lugar e promove as articulações. Se pudéssemos falar do caráter de sua autoria, diríamos que é tributário de um imperativo pregnado de uma ambição residual. Suas obras são como partes de um mesmo processo, de uma contínua travessia.

A liberdade oferta pela arte impulsionou-me em relação a ela mesma por meandros bem diferentes dos vividos até aquele momento [comecei a fazer arte aos vinte anos de idade].....sim, poderia viver sem arte mas como foi uma opção não vejo por que não.....  
 .....o interessante no fazer arte é a autonomia proporcionada pelo tipo de trabalho realizado que mesmo de caráter "estético" difícil não deixa de ser arte.<sup>40</sup>

Sua arte surgiu como uma possibilidade de ampliação sobre sua própria vida, e assim, se incumbiu de uma prática rigorosa em direção às incertezas. Adentrando um legado

<sup>40</sup> Parte de uma conversa feita através de troca de emails entre o autor da dissertação e o artista.

invisível, fez questão de ser suporte, operando e forjando novos estabelecimentos sensíveis e perceptíveis. Coube a ele lidar com rastros e ruínas, cadenciando todo tipo de “esfarelamento” circundante à sua existência.

Trouxe um lirismo provocador, cheio de errância e rasuras, movente, pulverizador de qualquer tipo de polidez. Entrava, enlaçava, esbatia, rasgava, agachava, juntava, espalhava, propagava. Inundava-se de avessidão; naufragando a realidade, se interessava pelas composições de materialidades adversas, em constantes sobreposições de superfícies distintas.

Manuel Bandeira, em seu “Poética”, nos dá voz para que relembremos os excessos de comedimentos que tanto Barrio contestava. Era preciso um lirismo-avesso, libertador.

Estou farto do lirismo comedido  
 Do lirismo bem comportado  
 Do lirismo funcionário público com livro de ponto espediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.  
 Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo.  
 Abaixo os puristas.  
 Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis  
 Estou farto do lirismo namorador  
 Político  
 Raquítico  
 Sifilítico  
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.  
 De resto não é lirismo  
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar & agraves mulheres, etc.  
 Quero antes o lirismo dos loucos  
 O lirismo dos bêbados  
 O lirismo difícil e pungente dos bêbados  
 O lirismo dos clowns de Shakespeare.  
 - Não quero saber do lirismo que não é libertação.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> BANDEIRA, Manuel. Poética. In: MANUEL BANDEIRA: POESIA COMPLETA E PROSA. São Paulo: Nova Aguilar, 2009.

### 3.4 Instaurando nomadismos

Há muitas maneiras de conceber a copertinência entre o plano do sonho e o da realidade, seja na cidade ou fora dela. Veja-se o caso dos aborígenas da Austrália, os Warlpiri estudados por Barbara Glowczewski. A cada manhã eles relatam uns aos outros os seus sonhos, gerindo sua produção onírica de maneira coletiva. Nesses trajetos percorridos em sonho ecoa claramente a cartografia dos itinerários concretos da tribo percorridos durante o dia, de modo que os territórios de sonho e de errância real se entrecruzam. Contudo, para os Warlpiri, diferentemente de nós, o sonho não remete a um desejo recalcado, nem a um tempo das origens, nem mesmo a um tempo próprio ao sonho, mas a um espaço ao mesmo tempo passado, presente e futuro onde estão estocadas todas as combinações possíveis entre os elementos da existência. Glowczewski o diz, com todas as letras: entre os aborígenes o sonho é todo o possível, é a condição da vida e de todas as transformações. Ele tem uma função exploratória, e não rememorativa. Não é algo etéreo, interior, imaginário ou subjetivo. Em suma, o sonho é tão relevante quanto o nomadismo real da comunidade, ainda que ultimamente ela tenha sido forçada a sedentarizar-se.<sup>42</sup>

A precariedade do mundo enunciado por Barrio em seus trabalhos é agente de certa afasia que nos acomete quando a presenciamos. As tentativas de afirmação de um sensível sobrepujante confunde a leitura e dificulta a compreensão, articula uma sintaxe forjada, que inicia movimentos para se atingir a superfície das significações. As associações aleatórias são empecilhos para uma compreensão facilitada dos significados que vêm à tona. Em decorrência disso, é preciso maior atenção para com o que circunda os seus processos de criação. Assim, o suposto desvario encontrado é índice de um processo mais amplo, que delata tentativas de expansão que talvez se encontrem mais nas articulações internas do que nas estruturas externas das representações. Habitar um ambiente de Barrio é adentrar um recinto erguido sob a emergência de uma realidade escusa. Lá, encontram-se materialidades que apesar de provenientes de naturezas distintas, confluem um processo contínuo, como se por ali tivesse passado, por um momento, alguém de profunda intensidade, que após a súbita estadia, continuou a sua travessia por outros ambientes, deixando marcas e resquícios.

Após a instauração do terror das “deflagrações”, ocorridas por uma deliberada estratégia de ação própria de um “lirismo naufrago”, aberto às ingestões ao alcance das mãos, nota-se mais um processo na sua atuação. Agora, nos atentemos para o rigor e as tentativas de Barrio em forjar reordenações, novas enunciações, que, embora precárias, não deixam de ser sistemáticas. Os seus escritos demandam uma atenção específica como no caso de seus *cadernos-livros*, nota-se que a presença deles também pelas paredes dos espaços traz a

---

<sup>42</sup> PELBERT, Peter Pál. Vertigem por um fio – políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000. P44

urgência de pulsões viscerais, excretando frases, palavras, sentidos aleatórios que conduzem as tensões do animalesco que habita a humanidade, ainda pelas vias da linguagem, como num processo limite onde a tentativa de comunicação oscila por superfícies de inscrição variadas. Assim, Barrio luta contra uma reconção reconciliatória, que parte de postulados comuns, de fácil acesso. O conhecimento como ato de relembrar, reconhecer, próprio de uma tradição platônica<sup>43</sup>, é incapaz de digerir a oferta de enunciações despojadas de semelhanças e generalidades. No desacerto das elucubrações de Barrio, o fortuito e o descontínuo são evidências de processos de diferenciação que atualizam os territórios, continuamente revestindo a existência de novos espaços internos. Mas não entendamos como uma espécie de rejuvenescimento das interioridades, são trilhas que insurgem diante dos trajetos. Discretas, desafiantes, mas reticentes, proporcionam a hesitação entre penetrar ou não uma externalidade dotada de interioridade, assim como as dobras do “fora” foucaultiano.

Os seus *cadernos-livros* são a morada dos seus processos internos. Ali, um espaço é delineado, acumulando as tensões prévias dos problemas que aborda nos trabalhos. São como verdadeiros ateliês para o artista, dão vazão para uma produção ativa diante da realidade, manejando conceitos, crenças, desejos e estratégias de ação.



Figura 32. *Caderno-Livro Fortaleza-Lisboa*. 1998,2001,2004. Artur Barrio.

A imanência da inquietude que marca a sua atuação artística evidencia um rigor investigativo continuamente acionado, capaz de propor articulações a qualquer tipo de questão que venha a surgir então. Tal rigor investigativo, tanto presente em seus *cadernos-livros*, quanto nas paredes dos ambientes que constrói, se assemelha a uma forma de cartografia, como se nesses novos espaços de inscrição, o artista esboçasse em linhas

<sup>43</sup> Schopke, Regina. Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade. São Paulo: EDUSP, 2004. P33

essenciais os conteúdos ou desvarios próprios de sua travessia. Com efeito, é uma maneira de ativar os seus diagramas de ação, imantando os processos que forja nos trabalhos por meio de certa inscrição que aflora os desejos aprisionados. O caráter informe desses contextos que cria vai desde a aleatoriedade da escrita, até a organização e presença de materiais de diversas naturezas, dispostos por uma narratividade bastante singular nas instalações e ambientes.

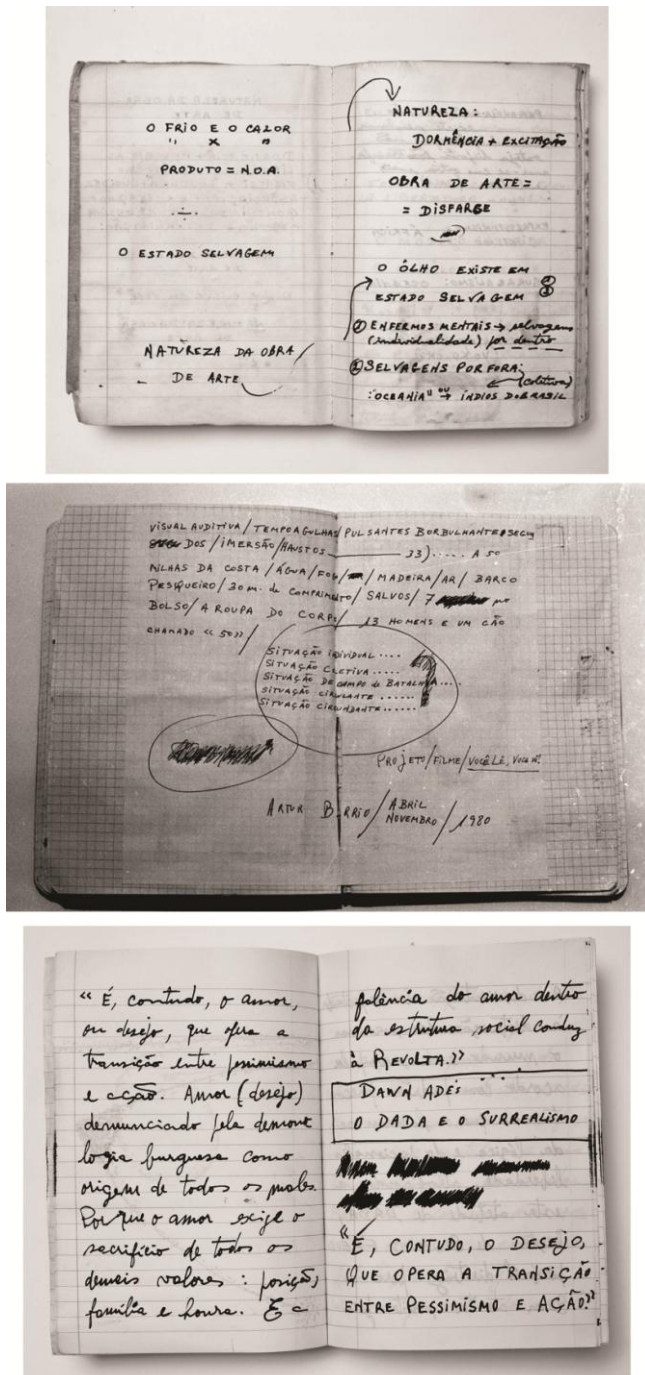


Figura 33. Cadernos-livros. Artur Barrio.

O método cartográfico formulado por Deleuze e Guattari (1995) tornou-se um modo de acompanhar as processualidades próprias dos estudos da subjetividade. Assim, permitindo-nos um pequeno adendo, notamos que o “rastreo” enquanto uma das variedades próprias do funcionamento da atenção do trabalho do cartógrafo é uma capacidade que muito se aproxima aos modos de operação de Barrio.

O rastreo é um gesto de varredura do campo. Pode-se dizer que a atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou alvo móvel. Nesse sentido, praticar a cartografia envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua. Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. Para o cartógrafo o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo. O rastreo não se identifica a uma busca de informação. A atenção do cartógrafo é, em princípio, aberta e sem foco, e a concentração se explica por uma sintonia fina com o problema. Trata-se aí de uma atitude de concentração pelo problema e no problema. A tendência é a eliminação da intermediação do saber anterior e das inclinações pessoais. O objetivo é atingir uma atenção movente, imediata e rente ao objeto-processo(...)<sup>44</sup>

Desta forma, os escritos de Barrio, como tentativas de tornar visível a insubmissa emergência de suas pulsões, dão vazão para uma produção ativa da realidade, confessando pensamentos e deflagrando uma liberdade mental desorientadora, mas ambiciosa na tentativa de margear uma inteligibilidade elucidável.

As tentativas de construção de sentido estão nos textos e nos arranjos materiais que perfazem verdadeiras “cartografias do desejo”. O mapeamento é preciso para que nos apossamos dessas superposições de camadas de sentido; os objetos, as interrelações objetuais, são rastros de um devir que aos poucos vai se liberando. A materialidade residual é remanejada, está ávida por outras possibilidades. As novas composições vão aglutinando forças perdidas, e a cadência continua. Os terrenos são escavados; é necessário nos livrarmos dos soterramentos. Não é preciso limpá-los, as existências são impregnadas de impurezas. Por isso, tenhamos atenção com as sujeiras que respingam os espaços, a sua cumulação pode gerar novos diagramas políticos. É que a sua vitalidade abrange as instâncias mais fragmentárias, catalisa todas as possibilidades, agencia novas forças e potências.

---

<sup>44</sup> PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Viginia; ESCÓSSIA, Liliana da;(Org.). Pistas do método da cartografia – Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. P40

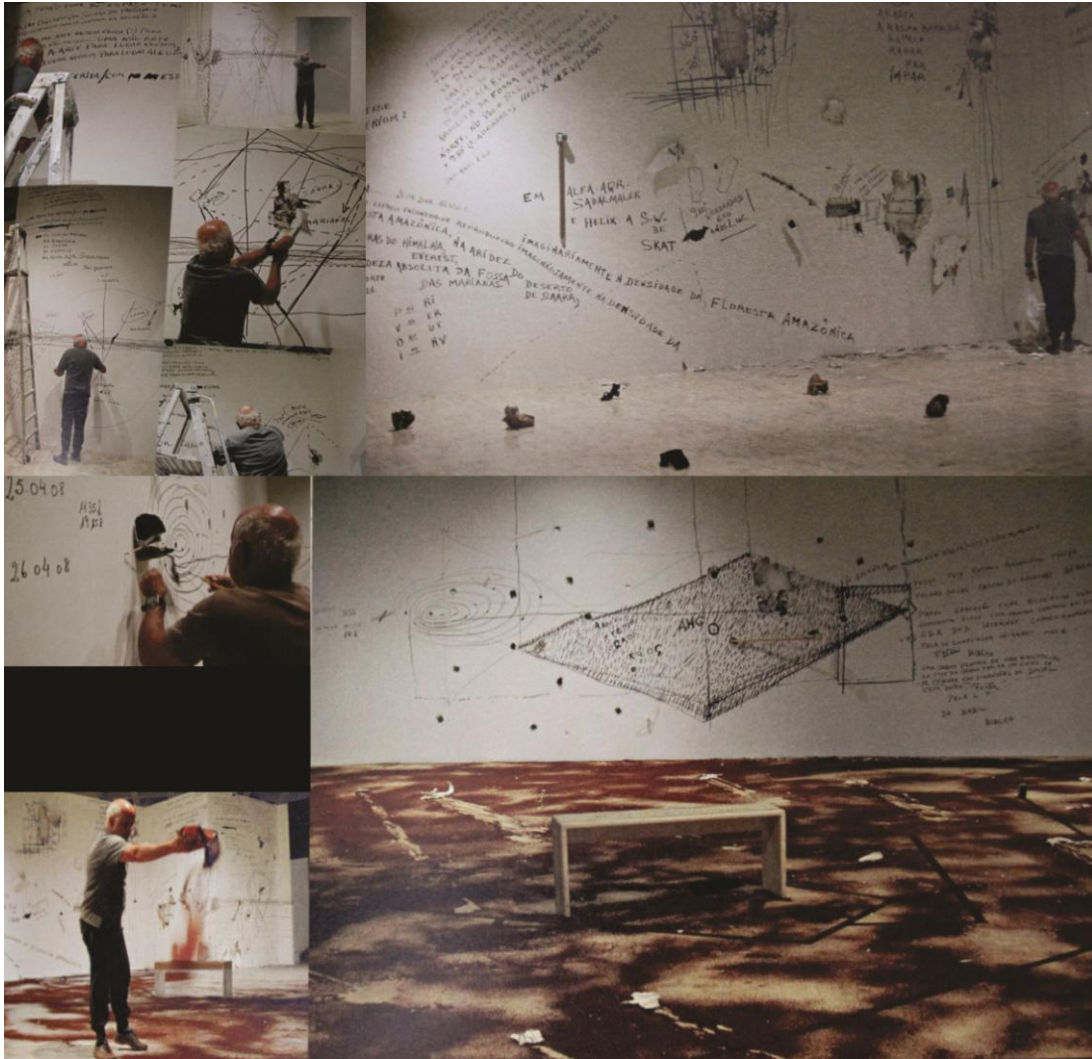


Figura 34. *A hipótese interior*, 2008. Artur Barrio

Os seus ambientes e instalações apresentam uma disfarçada desorientação. O senso intuitivo com que constrói projeta um entorno supostamente despropositado. Por um lado, a incerteza de todo o contingente de intervenções e escritos conflagra um inquieto estado de desorientação. Relembremos o trabalho *A hipótese interior* de 2008, realizado no museu Tamayo na cidade do México. Frases, palavras, datas, rabiscos, esboços de desenhos e diagramas, múltiplas referências. No processo de produção do trabalho, Barrio fere as paredes, com uma marreta defere golpes que deflagram suas estruturas internas; deixa os buracos abertos, rasgados. Espalha terra pelo chão, prende e amarra objetos informes pelas paredes, assim como a marreta com que as açoitou; pedras e papeis pelo chão; e um banco de mármore no centro do espaço com o seguinte escrito: “..... No centro, o espectador.....”. Assim, ele se norteia por um profundo estado de errância, mas que delata

um indisfarçado intento por novas conjugações. A narrativa caótica desafia a calma quase imperturbável dos espectadores a uma tormenta obstinada por um clamor às disjunções. Dessa forma, quem passa por ali é impelido a uma expansão, se não desafiante e provocadora, ao menos caótica e altamente perturbável. Não há nas construções de Barrio um desejo por maquiar delineáveis composições de sentido, ou seja, as suas articulações desordenadas possuem em si a incongruência enquanto norte de leitura. Por isso, não se pode repousar apenas em visualidades que nos remetam a sentidos prévios sobre as construções de seus ambientes. Claro que as referências diretas ao universo da arte possuem identificável teor anti-institucional, como no caso de certos escritos, tal como o redigido sobre o banco de mármore de *A hipótese interior*. Assim, possui um claro direcionamento de sentido, mas que, logo, padece de aporte quando encontra novos esboços, palavras ou referências gráficas, suspendendo ainda mais uma fácil apreensão de sentido.

Tudo isto nos assegura a anseio nômade de Barrio em instaurar novos territórios de enunciação. O seu “rastreio cartográfico” impele ofertas sempre moventes, de um processo que se projeta no dissabor das incompletudes.

Assim Barrio instaura nomadismos, como que abrindo a existência para um eterno por vir, que por sinal, nada tem de utópico, pelo contrário, é o “por vir” das interseções, das fraturas, das discontinuidades, próprios de um entorno que nos convoca quando são rompidas suas superfícies. Assim, é impossível não fazermos alusão ao nomadismo deleuziano, bastante responsável por autodenominá-lo o “pensador nômade”. Afinal, “a filosofia de Deleuze é uma filosofia dos sentidos e do contínuo jogo de relações que eles estabelecem entre si”<sup>45</sup>, pois para ele, o sentido não é apenas “um objeto mental; o sentido é algo que está no mundo – ainda que não possua uma existência física, concreta”<sup>46</sup>. Mas tenhamos cuidado, não temos nenhuma intenção de inferir Barrio enquanto um “artista nômade”, até porque, o nomadismo talvez seja uma condição inerente à prática artística. Tudo bem que ele investiga espaços bastante variados entre si, descortinando novas referências e outras formas de habitar os lugares. Mas o que nos cabe é uma atenção para os seus processos de instauração de nomadismos. Barrio compartilha desse manuseio que deixa escorrer, derramar, que expande a apreensão, justamente, porque se reserva ao direito de inserir-se pelas frestas das edificações de sentido, entendendo-as mais como relações do que representações prévias. Deste modo, o artista assegura essa atuação movente, insidiosa pelas fraturas que assolam a realidade, carregando a proeminência de reticências intermináveis.

---

<sup>45</sup> Schopke, Regina. Por uma filosofia da diferença – Gilles Deleuze, o pensador nômade. São Paulo, EDUSP, 2004. P. 185

<sup>46</sup> Idem. P.182



Suas ações são resultados de um engenhoso manuseio com a realidade, pois, é necessário lutar contra a desertificação do real, que mais e mais é vítima de um processo vicioso capaz de esgarçar as últimas forças subjetivas existentes. Assim, Barrio se atenta para os desamparos de um mundo vasto, porém, vítima de uma velada e contínua estagnação. Para isso, resgata a potência das “rugas dos espaços circundantes”, elas necessitam aportar em algum lugar, pois são as verdadeiras engrenagens de um organismo cada vez mais incognoscível ao sedentarismo mundano.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1993.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Brasília: Forense universitária, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O que é política?* São Paulo: Bertrand Brasil, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARRIO, Artur. Artur Barrio. São Paulo: Editora bienal de São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Barrio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Artur Barrio : uma extensão no tempo*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1995.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BEY, Hakim. *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad editora, 2003.
- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. London: Tate Publishing, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Participation: documents of contemporary art*. London: The MIT Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.
- BUENO, Guilherme. *A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOUSSO, Vitória (Org.). *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos: 2000/1968*. São Paulo: Editora Paço das Artes, 2000.

BRETON, David Le. *Adeus ao corpo*. São Paulo: Papirus, 2003.

BRITO, Ronaldo; LIMA, Suely de (Org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BROWN, P. *Corpo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Rio de Janeiro: Global Editora, 2000.

CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e verdade*. São Paulo: Loyola, 1992.

CANTON, Katia. *Temas da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. São Paulo: MAMAM, 2002.

CARDIM, Leandro Neves. *O corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Editora Imaginário, 2004.

CASTRO, Eduardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

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

\_\_\_\_\_. *Arte, religiosidade, espaço-tempo: Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, [19--].

CLARK, T.J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editora Presença, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. Brasília: Editora Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. 5 v.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Barrio: Trajeto isolado*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1978.

DUCHAMP, Marcel. CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_(Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

FINEBERG, Jonathan. *Art since 194: strategies of being*. London: Laurence King Publishing, 1995.

FOSTER, Hall. *The return of the real: the avant-garde and the end of century*. London: MIT press, 1996.

\_\_\_\_\_; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900: modernism – antimodernism – postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins, 2000.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I*. São Paulo: Graal, 2010.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade II*. São Paulo: Graal, 2010.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1975.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997.

- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 1999.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos insdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GUATARRI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A revolução molecular*. Brasília: Editora Brasiliense, 1981.
- \_\_\_\_\_; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Editora Record: Rio de Janeiro, 2010.
- JACQUES, Paola Berenstain. *Apologia da deriva: escritos situacionistas pela cidade*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KWON, Miwon. *One Place after another: site-specific art and locational identity*. London: The MIT press, 2002.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1986.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in art since 1945: issues and concepts*. London: Thames & Hudson, 1995.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra – trajeto*. São Paulo: Editora da USP, 1992.

\_\_\_\_\_. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

MOUFFE, Chantel. *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós, 1999.

OITICICA, Hélio, CLARK, Lygia. *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1998.

OLIVEIRA, Cláudia de; ROUCHOU, Joëlle; VELLOSO, Monica Pimenta (Org.). *CORPO: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

O'REILLY, Sally. *The body in contemporary Art*. Thames & Hudson, 2009.

OSORIO, Luiz Camillo. A tripa e o vento. In: SALGADO, Renata (Org.). *A imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Viginia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEDROSA, Mário. *Política das artes: textos escolhidos*. Org. Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 1995.

PELBERT, Peter Pál. *Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PORTELLA, Eduardo. *Vanguarda e cultura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente coletivo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *The emancipated spectator*. Editora Verso, 2008.

RIBEIRO, Marília A. *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP, 1998.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

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

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCHOPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. São Paulo: EDUSP, 2004.

SILVA, Rodrigo (Org.). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SCRUTON, Roger. *Uma breve história da filosofia moderna: de Descartes a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

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

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petropolis: Vozes, 1983.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias e Riedweg: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.