



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Carla Benassi

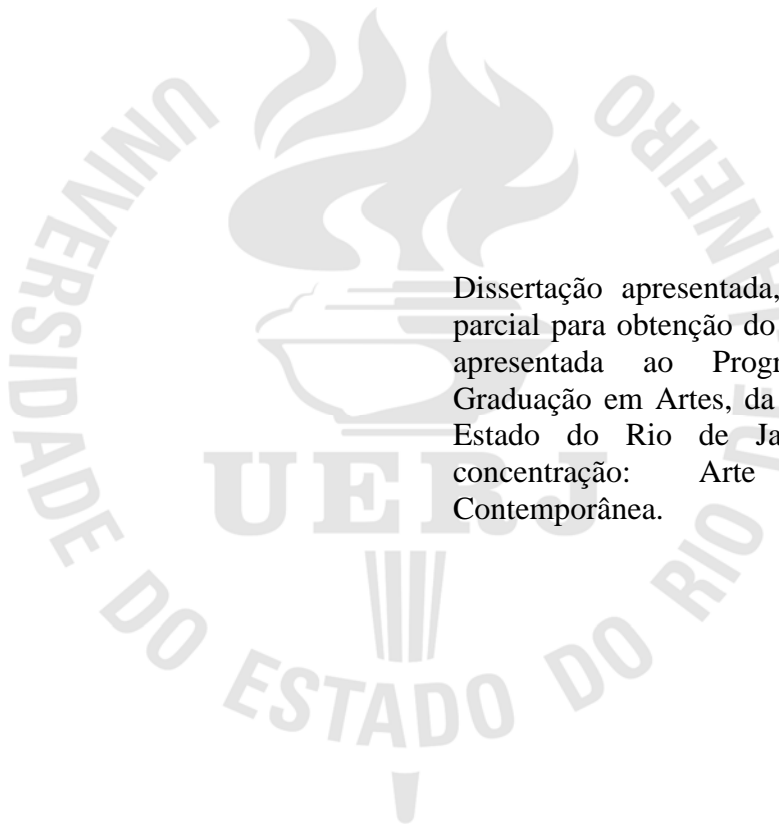
Instantâneos disruptivos: uma experiência de crítica sociopolítica com arte

Rio de Janeiro

2009

Carla Benassi

Instantâneos disruptivos: uma experiência de crítica sociopolítica com arte



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

Orientador : Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduro

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE UERJ/REDE
SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

B456

Benassi, Carla.

Instantâneos disruptivos: uma experiência de crítica sociopolítica com arte / Carla Benassi. – 2009.
99 f.: il.

Orientador: Roberto Luís Torres Conduru.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte – Aspectos políticos - Teses. 2. Arte e sociedade - Teses.
3. Política e cultura – Teses. 4. Crítica de arte - Teses. 5. Artistas – Aspectos sociais - Teses. I. Conduru, Roberto Luís Torres. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7:304

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

Assinatura

Data

Carla Benassi

Instantâneos disruptivos: uma experiência de crítica sociopolítica com arte

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 19 de março de 2009.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Giuseppe Mario Cocco
Escola de Comunicação da UFRJ

Rio de Janeiro

2009

DEDICATÓRIA

Para Aurora, Pedro, Antonio e Julia

AGRADECIMENTOS

À CAPES

Ao Instituto de Artes, pela qualidade acadêmica e pela oportunidade de muito ter aprendido aqui.

Ao corpo docente do Instituto de Artes da UERJ, pela qualidade e dedicação que colocam em seu trabalho.

Ao Professor Marcelo Gustavo Lima de Campos, como suplente de exame de qualificação.

À Banca de Qualificação, Professora Sheila Cabo Geraldo e Professor Roberto Corrêa dos Santos pela escuta, indicações e incentivo.

Às queridas amigas Helena O'Neil e Inês de Araújo, que conheci aqui neste mestrado agradeço pelos momentos, vivências e interlocuções.

A Juana Nunes e Gustavo Borges Corrêa, companheiros de turma, incentivo e apoio.

A minha querida amiga e vizinha, Simone Perelson, pelo café, pela escuta e a ajuda com o francês.

A minha grande, estimada e presente família.

A minha sobrinha Camila, por ser meu braço direito e ombro amigo em muitos momentos.

A meu filho Pedro, pelo amor e pelas revisões do inglês e a tradução do *abstract*.

A meu filho Antonio, pela escuta e a calma do amor.

A minha filha Julia, pelos bilhetinhos de incentivo e de amor.

Ao Professor Giuseppe Mario Cocco, pela participação na banca final.

Ao meu orientador pelo acolhimento do tema e pela orientação que me proporcionou.

RESUMO

BENASSI, Carla. **Instantâneos disruptivos**: uma experiência de crítica sociopolítica com arte. 2009. 99 f. Dissertação (Mestrado em Arte Cultura e Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

A partir do final da década de 1960, no mundo e no Brasil, o fenômeno de crítica sociopolítica com arte tem se desenvolvido expressivamente e apresentado um considerável conjunto em termos de quantidade, mas também de qualidade de produções. De meados da década de 1990 até a presente data, esse fenômeno se apresenta de maneira mais acelerada, e em torno de coletivizações artísticas. Tais coletivizações caracterizam-se por desenvolver ainda mais as aproximações entre a arte, o sociopolítico e o cultural, e também por revelar lugares outros para o desenvolvimento de expressões artísticas e de formas variadas de atuação artística no e sobre o espaço público no sentido de subversão e de crítica sobre os sistemas sociais. A presente dissertação observa o desenvolvimento do fenômeno em suas diferentes nuances ao longo do tempo, bem como faz uma análise apreciativa e investigativa sobre algumas obras individuais e de coletivos. Visa apontar e percorrer as diferentes produções artísticas – presente e passado – aqui elencadas, dado que incorporam uma visada de crítica sociopolítica com arte, o que nos possibilita observar a potência da arte para tratar questões que emergem dos ambientes sociopolítico e cultural; sua reincidência, variedade, conexões e diferenças.

Palavras-chave: Arte com Política. Coletivos de Arte.

ABSTRACT

Since the 1990's until the present date, in the world and in Brazil, the phenomenon of sociopolitical critic through art has been evolving expressively and presenting a considerable set of productions. In a more accelerated manner, and surrounding artistic collectivizations, is characterized by developing even further the approximations between art, the sociopolitical and the cultural, and also for revealing other places for the development of artistic expressions and various forms of artistic acting on and over the public space in the sense of subversion and critic over the social systems. The present dissertation observes the development of said phenomenon in its different nuances throughout historical time, as well as does an investigative analysis over some of the individual and collective works. Aims to point and go over the different artistic productions – present and past – here presented, given that they incorporate an aim of sociopolitical critic through art, what makes possible, in this dissertation, our observation of the potency of art for dealing with questions which emerge in the social, political and cultural environments, it's re-incidence, variety, connections and differences.

Keywords: Art with Politics. Art collectives.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	08
1	CONTRIBUIÇÕES, PERMANÊNCIAS E PASSAGENS	18
1.1	Narrativas desconstruídas	23
1.2	Fluxos entre imagem e palavra construindo uma crítica sociopolítica	28
2	TENSIONANDO DISCURSOS IDEOLÓGICOS	29
2.1	Antonio Manuel e <i>Super jornais-clandestinas</i>: acompanhar e transgredir	29
2.2	Inserções de Cildo Meireles	35
2.3	Inserções em circuitos antropológicos	41
2.4	Hans Haacke e Wang Guangyi : desconstrução sobre grandes corporações	43
2.5	A casa cai: disruptões em arte sobre o papel social do feminino	47
3	MOMENTO ATUAL	52
3.1	Um mapa das atividades artísticas coletivas e a crítica sociopolítica	54
3.2	Coletivizações – primeira fase <i>Atrocidades Maravilhosas</i>: um estudo de caso	57
3.3	O caso <i>Tridente de Nova Iguaçu</i>	60
3.4	<i>Base para unhas fracas</i>	64
4	COLETIVIZAÇÕES – SEGUNDA FASE FRENTE 3 DE FEVEREIRO: UM ESTUDO DE CASO	71
4.1	Coletivos como espaço de laboratório, exposição e questões sobre o espaço urbano	75
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
	REFERÊNCIAS	81
	ANEXO A - Imagens de obras citadas ao longo da dissertação	86

INTRODUÇÃO

Ao longo do processo histórico, a fronteira entre arte e política já foi ultrapassada diversas vezes. Diferentes configuradores, valendo-se das expressões artísticas, desenvolveram um posicionamento crítico sobre o sistema cultural e político. Sistemas políticos, por sua vez, utilizaram-se da arte em diferentes momentos. Sempre que me deparo com essa questão me vêm à lembrança as imagens das gravuras de Goya. Por exemplo, a maneira como acusava, fazia a caricatura e parodiava a sociedade e os costumes de sua época (Anexo A, pg. 91).

Embora possamos recuar ainda mais no tempo e encontrar outros exemplos semelhantes com e por meio da arte, vou me referir e relacionar algumas obras e trabalhos feitos nas décadas de 1970, 1980, chegando até a atualidade. Dentre outros, as montagens textuais e imagéticas de Barbara Kruger, as falsas peças publicitárias de Hans Haacke, *Framed*, de Victor Burgin, e *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles. Tais trabalhos dinamizaram ainda mais a tendência a partir da qual arte, cultura, economia e política vão cada vez mais se intrincando. Artistas e obras que articulam um desmonte que atenua e subverte os discursos de autoridade e as construções verbais e visuais das linguagens que viabilizam, agenciam e validam esses sistemas. Ou seja, um tipo de arte que incorpora a suas ações, questões, materialidades da sociedade de consumo e as dinâmicas culturais, sociais e políticas.

Avançando no tempo, a partir dos anos 90, podemos observar tendência similar em coletivos de arte, incluindo casos nacionais que visam a crítica sociopolítica e cultural, rotulados como ativismo.¹

No entanto, seria precipitado, talvez mesmo ingênuo, apostar que o neologismo ativismo – aqui usado no sentido confesso de, por hora, nomear um fenômeno em fluxo – possa dar conta da complexidade envolvida nessa forma de expressão e de produção artística, reduzida e capturada pelo termo. Mais tarde, esse neologismo será tensionado no sentido de fazer-lhe a crítica. No momento, oportuno seria dizer que uma das primeiras aparições do termo, aqui no Brasil, data de 2003, quando foi divulgado por meio da imprensa.

¹ Monachesi, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. 2003. Caderno Mais, p. 4-9. Silva, Ferreira Adriana. *Grupo faz ativismo em ação em São Paulo*. “Performance em câmeras instaladas na cidade se inspira em exemplos anteriores; projetos como esse estão na Bienal de SP”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 dez. 2006. Ilustrada, p.3. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200607.htm>>. Acesso em: mai. 2008.

Tais manifestações artísticas têm como característica o fato de se colocarem em desacordo e em descompasso frente a uma variedade de signos produtores de representações e de sentidos próprios aos sistemas sociais. Visam, também, desconstruir ou pelo menos tentar algum abalo sobre um sistema imagético homogeneizante, ao mesmo tempo em que tangenciam variadas questões culturais, econômicas e políticas. Dispersas e variadas, mas de maneira crítica, as ações e obras artísticas dos coletivos vêm atualmente se multiplicando no cenário nacional.

Tomando emprestado da leitura de Deleuze, sobre as *petites perceptions*² de Leibniz, podemos entender que tais ações críticas promoveriam, portanto, o que nos levaria de um lugar ordinário a um contexto de singularidade. Em circulação na atualidade, essas manifestações artísticas transgridem a paisagem visual urbana, o que permite um ambiente largo de reflexão. Preferencialmente desconstruindo discursos verbo-visuais, abordam questões amplas de nossa contemporaneidade, ao mesmo tempo em que remetem a algumas matrizes artísticas anteriores.

O desejo no espaço desta dissertação é o de acompanhar o que emerge na atualidade no campo da arte, a partir de algumas produções individuais e de coletivos, assim como fazê-lhes a crítica, cotejá-las a obras e movimentos artísticos anteriores. Portanto, acompanhar os sentidos de inovação, re-invenção, sintonia e tensão, aproximações, distanciamentos e suas questões próprias, para além do diálogo com fazeres artísticos anteriores. Isso significa que pensar quaisquer manifestações dos coletivos atuais, e usar parâmetros e conceitos de apoio, de obras e movimentos artísticos datados anteriormente, torna-se parte, mas não o todo, da investigação aqui pretendida.

Apenas para constar, dado que aqui não se pretende abraçar o todo das manifestações atuais afins, tais fazeres também eclodem – muitas vezes similares e bastante afinados – em *sites* eletrônicos como os dos grupos Adbusters, Manzanas Podridas, Billboard Liberation Front, Mídia Tática e uma série de outros, sem que, no entanto, eles se confundam com a arte eletrônica. Talvez essa preferência por tudo que se refere ao novo e pelas possíveis conexões com certo tipo de fenômeno globalizado esteja sendo superestimada e, de modo precipitado, tratada como ativismo. Possivelmente em função da necessidade de delimitar e de afastar o fenômeno de outros similares – uma vez entendidos como arte e ativismo, isso lhes conferiria certa legitimação. Dadas a mistura de indivíduos e a diversidade de formas que promovem,

² Deleuze, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991, p. 149-150.

difusos e intermitentes quanto a sua eclosão, formação, abordagem e muitas vezes autodefinição, seria redutor, rotular o fenômeno como ativismo.

Não temos também aqui o conforto do distanciamento histórico de algumas décadas, mas, assumindo o risco, procuro fazer esta investigação tendo como ancoragem possível as referências da história da arte e textos de autores como Hans Belting, Hal Foster, Harold Rosenberg, Henry-Pierre Jeudy, e Jacques Rancière.

De certo modo, os coletivos apontam para certo tipo de crítica preferencialmente imagética, que bascula arte, cultura visual e ação política. Nesses diferentes universos cruzados, existem lacunas a serem assumidas, questões a serem problematizadas, situações que podemos em momentos atravessar, em outros apenas entrever, noutros raspar a membrana e, sobre alguns, silenciar. A arte, por sua vez, cede modo próprio de reflexão; o artista, seus modos de investigação, experimentação e saber, e as obras, trabalhos e ações se oferecem. Sendo assim, é deste inquieto lugar que alguns casos escolhidos serão apreciados. Talvez o mais importante seja observá-los e aprender com eles e seus possíveis sentidos de disrupção, antagonismo, troça, tragicomicidade, desacertos, acertos, posto que, manifestações de nossa época, incluem um fazer artístico, em alguns casos, em diálogo com expressões artísticas anteriores e variadas, mas também com as questões políticas e ao campo social.

Acompanhar o conjunto de imagens e ações deflagradas pelo dito ativismo ou, para alguns, mídia tática³ é, antes de tudo, um convite a observar em que essas ações interferem criticamente e o que desvelam, dentre outras questões, sobre a determinação de nossas subjetividades pelo uso dos discursos da propaganda da sociedade de consumo e do descarte, para além dos seus limites dados ou de imediato reconhecidos.

Entrar em contato com tais propostas é um convite feito visualmente ao pensamento crítico e também reconhecer a arte, como um sistema de pensamento. No recorte desta dissertação, interessa-nos a produção brasileira atual, rotulada pela imprensa como ativismo, especialmente aquela que parte do material dos meios de comunicação de massa problematizando a posição do consumidor como sujeito inserido e re-inserido como mercadoria e objeto/engrenagem na cadeia da máquina capitalista, mas também produções que incorporam outras questões.

Assim, é possível aproximar as diferentes manifestações durante a ocupação feita por coletivos e pelo Movimento dos Sem Teto no edifício Prestes Maia em São Paulo e a

³ Klein, Naomi. *Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
BEY, Hakim “The Temporary Autonomous Zone”, in LUDLOW, Peter (ed.), *Crypto Anarchy, Cyberstates, and Pirate Utopias*. Cambridge – Massachusetts: MIT Press, p. 401-434.

irreverência Dadá, como também as estratégias e ações situacionistas (Anexo A, pg. 92). É ainda tentador partilhar o que algumas dessas manifestações atuais mantêm em comum com as obras de Barbara Kruger e Hans Haacke, as *Inserções* de Cildo Meireles e a atitude de apropriação clandestina do sistema informacional da imprensa nos *Super jornais-clandestinas* de Antonio Manuel no contexto da ditadura militar (Capítulo 2).

Trabalhos atuais como *Lojas Africanas*, de Leandro Machado, *Zumbi Somos Nós*, do coletivo Frente 3 de Fevereiro, ações urbanas dos grupos RRadial e Atrocidades Maravilhosas, e também a ação *Algumas coisas você nunca vai saber pela mídia*, (Anexo A, pg. 93), do coletivo Formigueiro, remetem a um impulso similar aos citados e mantêm um diálogo proveitoso em relação à arte.

Artivismo?

Antes de avançarmos, é preciso retomar a questão do neologismo artivismo e propor o que singulariza o fenômeno, assim como ele se alinha melhor à abordagem que proponho, ou seja, como prática de intrusão temporária, um instantâneo disruptivo. Algo que, com sua rapidez e concisão de mensagem, opera verbal e visualmente sobre o imaginário individual e coletivo, abrindo a percepção sobre o poder que exercem no nosso psiquismo as imagens que circulam socialmente. A disrupção que o instantâneo causa é, portanto, uma intrusão temporária que traz divergências sobre os significantes e muda o padrão primeiro do discurso, alvo da subversão.

Em arte, alguns comentadores, como Jacques Rancière, vêm aproximando esses fazeres e suas práticas como política da arte. Teóricos e críticos como Hal Foster associam-nos ao conceito de sobrecodificação. Para Baudrillard seriam espasmos significantes de uma arte que já nasce condenada. No campo da história ou da antropologia da imagem, Hans Belting articula as imagens oriundas de experimentações artísticas ou não como co-autoras, mas também subversoras dos contextos culturais em sentido amplo. Por hora, o que podemos entrever é que tais ações, trabalhos coletivos ou individuais não encontram reflexo em um programa de artivismo com arte.

Na realidade, artivismo, intervenção urbana, arte participativa, arte relacional são marcadores imprecisos e redutores de uma forma híbrida e coletiva de arte, marcada pela multiplicidade de meios, de linguagens e de sujeitos. Artistas, curadores, teóricos, jornalistas, designers, arquitetos e outros agentes culturais são individualidades que compõem o perfil multidisciplinar dessas coletivizações. Um exemplo preciso seria o caso do coletivo paulista Bijari. Como já citado, intervenções, ações, imagens e textos subversivos, além dos espaços

urbanos, também ocupam os espaços virtuais. Assim, enquanto produto da convergência e do paroxismo imagético da cultura de massa, das tecnologias digitais e das questões dos sistemas sociais, tal fazer estabelece em conjunto um acúmulo de aprendizado, experimentação e práticas heterogêneas que são co-ligadas a alguns movimentos teóricos atuais⁴, mas também a situações *détournement*.⁵

Nesse sentido, na encruzilhada entre neovanguarda e guerrilha comunicacional⁶, tais produções remetem a propostas artísticas anteriores, assim como estão a reboque das diferentes teorias multi e transdisciplinares, que emergiram na Europa durante a primeira metade da década de 1990. Conceitos e práticas essas que migraram, multiplicaram-se e ecoaram no mundo, por intermédio das comunicações digitais em rede, de algumas publicações como *Zona Autônoma Temporária*, de Hakim Bey – este, por sua vez, um texto de exortação à subversão via guerrilha de comunicação – e de simpatizantes da “causa”, chegando ao Brasil no início dos anos 2000.

Conexões e inspirações também podem ser apontadas desde as ações, práticas, obras e manifestos de movimentos passados, como os já indicados dadaísmo e situacionismo – mais os legados da *pop art* e da arte conceitual. Empregando multitécnicas e meios, o agenciador desse tipo de arte singulariza-se por adotar práticas de artista, ativista, curador, publicitário e teórico, ainda que, e por isso mesmo, nenhuma delas possa conferir-lhe uma identidade de ativista. De fato, não tomam para si esse rótulo.

Nessa acepção, é esclarecedora a apresentação do coletivo Formigueiro, grupo que promoveu intervenções urbanas, sobretudo em ações de subversão sobre suportes de publicidade no espaço público:

Almir Almas, Christine Mello, Daniel Seda, Giancarlo Lorenci, Inês Cardoso, Ira Palmieri, Leila D, Lucas Bambozzi, Lucila Meirelles, Nancy Betts, Rachel Rosalen, Ricardo Basbaum, Rogério Borovik, e Simone Michelin. Formigueiro, um coletivo de inteligências migratórias em deslocamento entre arte, pesquisa, curadoria, pensamento e áreas afins, formado por indivíduos inquietos, de origens variadas, percursos não-lineares e sempre em trânsito: descobrir folhas, cortar, carregar, armazenar, preservar, conectar folhas, produzir, replicar, invadir, comer, abandonar.⁷

⁴ David Garcia e Geert Lovink no manifesto “The ABC of Tactical Media”, 1997. Disponível em: <www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>.

⁵ Método e forma de arte subversiva também usada pela Internacional Lettrista – precedente da Internacional Situacionista – no início dos anos 50. Dentre outros modos de *détournement*, sua forma básica consistia em escrever, dentro de balões de diálogos, outros textos de conteúdo e conceitos de antigos pensadores, para posterior publicação em revistas de pequena circulação. Em outros casos, alteravam diálogos de filmes pornográficos e da cultura de quadrinho de modo a indicar a luta contra a burocracia, o *status quo* burguês e a banalização do indivíduo, construída pela iconografia da sociedade de massa.

⁶ O *culture jamming*, o modelo de jornalismo *open-publishing* da rede informativa Indymedia, alguns coletivos de *net.art* ativista como o RTMark, assim como as ações de desobediência civil eletrônica dos Electronic Disturbance Theater.

⁷ Basbaum, R. et. al. *Esta não é a sua única opção*. Coletivo, *Geraçãodigital acesso e inclusa*. Cidade do conhecimento USP. Disponível em: <<http://www.cidade.usp.br/ggdcomdex2003/formigueiro.htm>>. Acesso em 28 fev. 2008.

Uma outra apresentação norteadora é a do coletivo RRadial, que se apresenta, assim como o Formigueiro, sem mencionar uma proposta de ativismo.

Sendo assim, pensar os fluxos em que queremos interferir é pensar as paixões que os exprimem. No caso brasileiro ou, mais especificamente, carioca pensamos nos calendários festivos, nas torcidas, na boêmia, mas também na violência, na manutenção da lógica socioeconômica.

Não é de nossa seara controlar os produtos destas intervenções e por isto não pensamos em criar raízes, instaurar coisas sólidas. Investimos nos ecos e nas ressonâncias de tais ações.

Para isto é fundamental intervir no funcionamento da informação. A dinâmica que envolve a obra de arte é freqüentemente capturada o que, muitas vezes, significa a sua morte prematura. Por isto queremos nos apropriar também do fluxo entre arte e informação, resistindo às capturas que se possam produzir. Ser mídia é ser meio e, para intervir no funcionamento da informação, propomos um acontecimento que seja seu próprio meio.⁸

Ambas as apresentações transparecem uma atitude de coleta estética, tanto material quanto lógica, das cadeias de informação que determinam o social, no sentido de invadir e intervir sobre estas, como um instantâneo disruptivo; demonstram também este lugar entre arte e áreas afins. Mas o que não se encontra nessas declarações é algo que estabeleça um programa delineado de tomada de posição no sentido de ativismo político ou programa político em sentido linear objetivando fins e meios específicos. Antes, tais coletivos assumem o sentido de fluxo, rede, deslocamento, conexão, multimeios e multitemáticas que envolvem questões da arte, dos sistemas de informação e do sistema social. Sendo assim, podemos sugerir sua aproximação com o político, indicar, mas não delimitar completamente nem capturar sentidos e intenções claras de ativismo. Todavia, podemos apontar mais claramente as estratégias recorrentes desses fazeres libertários, como a apropriação, o mimetismo, a ironia, a paródia, o choque, o humor, a análise e a recombinação de códigos e discursos verbais e visuais.

Nietzsche já indicara que, no exercício permanente da ironia e da auto-reflexão, encontra-se a distância necessária para a produção teórica e posterior re-significação dos sentidos primeiros. Por sua vez, Freud, no texto “Os chistes e sua relação com o inconsciente”⁹, aponta também para qualidades de sublimação, e de ação subversiva do chiste, ou do alemão *witz* – “O humor não é resignado, mas rebelde”.¹⁰

Essas subversões atuais estariam assim tangenciando uma cáustica nietzschiana e a rebeldia contida nos paradoxos e ambivalências próprias do humor? Creio que a atitude irônica de Leandro Machado o faz, quando substitui americana por africana, mantendo o logotipo, tipografia e cor institucional das Lojas Americanas, criando Lojas Africanas. Nesse

⁸ www.corocoletivo.org/rradial/index.htm.

⁹ Freud, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (E.S.B.), vol. VIII, Rio de Janeiro: Imago, 1980, p. 174.

¹⁰ Freud, Sigmund. O humor, in (E.S.B.), vol. XXI, p. 189.

trabalho, por meio do trocadilho verbal, somos lembrados que a formação do povo brasileiro contém também a matriz étnica africana. Ainda que não afirme diretamente visual ou verbalmente mais do que isso.

Seguindo o que, por hora, parece ser embate cáustico e irônico com os discursos e significados visuais e verbais da indústria cultural em geral e em específico da propaganda massiva cotidiana, alvo privilegiado desses fazeres, propõe-se aqui um acompanhamento dessa tendência de experimentação artística sobre a cultura visual atual. Nos termos de Guattari, podemos pensar tais experimentações como “composições enunciativas semióticas”¹¹ que se favorecem da polissemia, da mímica, da sobrecodificação e da heterogênese, dos signos e códigos sociais. Na atualidade, tais imposturas, ataques, rotas de fuga e de choque em construção por meio das imagens proliferam. Apontam para possíveis conexões com o campo da arte no contexto brasileiro e mundial, ao mesmo tempo em que demandam o esforço do crítico e do historiador da arte para pensá-las. Necessário, portanto, estabelecer com o fenômeno um diálogo crítico e livre de rótulos. Melhor seria pensá-los enquanto objetos imagéticos, códigos visuais e verbais, estratégias que privilegiam, e questões que abordam, junto ao mapeamento de alguns grupos e agentes individuais dessa crítica visual com arte.

Para além de sua eficiência na desconstrução da dimensão simbólica dos poderes políticos, tais ações, subversões e intervenções se comportam, também, como objetos relacionais; ou seja, “eles” (instantâneos) se originam “de” (configuradores), “falam” (por elas mesmas) e se “relacionam com” (quem as vê e interpreta sucumbe, descarta, se apavora com seus possíveis sentidos, coopta, esvazia ou não).

Antes objetos/lugares de transformação de representações originais – caso de Leandro Machado, em *Lojas Africanas*, e da obra *Yes, we Will always help you*, (Anexo A, pg. 94), do artista inglês Banksy – são e não são as marcas, são e não são os mascotes das megacorporações Disney e Mc Donald’s. É arte urbana, ao mesmo tempo em que também pode vir a ser caso de polícia. Residente na Inglaterra, Banksy pode ser preso se pego pintando sobre fachadas públicas sem autorização prévia. Aqui no Brasil, o coletivo Atrocidades Maravilhosas evitava ao máximo o encontro com a polícia, privilegiando a madrugada para suas ações. Curiosos e disruptivos, artistas e objetos provocam tensões também em relação ao campo institucional. O trabalho *Homem Ancestral vai ao supermercado* (Anexo A, pg. 95) foi propositalmente deixado por Banksy junto à parede do

¹¹ Guattari, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 133-134.

British Museum. Curiosamente, o fragmento de seu grafite *neoancestral* (existiria o termo?) foi recolhido pela instituição e hoje faz parte do acervo. Resta saber se está catalogado em arte da pré-história ou em arte da pós-história. De noite, pode ser preso; de dia, o artista pode ser reconhecido, e, pelos mesmos motivos, sua arte.

Talvez o impulso da antiarte, inquieto e paradoxal desde o início, esteja se comportando como é esperado, inaugurando uma nova modalidade de institucionalização e chancela para a arte, ou seja, a da adoção de obra de arte abandonada. De qualquer maneira, polifônica, curiosa, perspicaz e imprevisível, essa tendência atual mostra-se em constante fricção com as questões da arte.

Casos outros de possíveis desdobramentos dessa tendência em arte são denúncias à polícia, casos de vandalismo sobre a obra e notícias na imprensa, como em *Base para unhas Fracas*, de Vogler, e, do mesmo autor, *Tridente de Nova Iguaçu* Intervenção com cal sobre Morro do Cruzeiro. Difícil investigá-los, mas não admirar-lhes – configuradores e objetos – a esperteza, a ironia, o humor e, às vezes, a vertigem e a potente singularidade que mobilizam com seus trocadilhos verbo-visuais e atrevimentos bem humorados. Difícil também é ficar imune à tentativa de pesquisá-los e, portanto, concordar que, por fim, são inúteis porque são apenas “(...) reflexos e espasmos de uma realidade visualmente viciada onde tudo se põe a significar” (Baudrillard: 1991), ou, como para Henri-Pierre Jeudy:

Mesmo que muitas realizações culturais demonstrem resistência à institucionalização, elas precisam de subvenções para sobreviver. É mais confortável para elas denunciar os bastiões tradicionais da cultura, os locais oficiais de espetáculo, mas sem renunciar à obtenção de reconhecimento institucional. Para os criadores que trabalham nesses lugares “situados no meio” ou “intermediários”, mais ou menos marginais, a questão é fazer com que as próprias instituições compreendam que elas necessitam deles. Persiste então uma ambigüidade entre o idealismo da liberdade e a execução desta proteção instituída. Essa mesma ambigüidade é preservada tanto pelos poderes públicos quanto pelos atores das práticas artísticas, pois ela permite salvar a crença em um mínimo de subversão, graças à fragilidade partilhada.¹²

Portanto, frágeis possibilidades de criação e de percepção tratadas precipitadamente por atores culturais que se dedicam a inscrevê-las em dispositivos de sentido, que, por fim, os legitimariam como artistas em funções imediatas e individuais. Não se trata aqui de judiciar fins e meios, intenções individuais utilitaristas ou não, mas, reiterando o já dito, investigar. No mínimo, enquanto testemunho de seu tempo e dos novos sujeitos configuradores dessas subversões em seus desdobramentos esperados – e nos nem tão esperados assim –, é possível pesquisá-las e investigá-las, buscando, com isso, documentar, analisar alguns casos e também problematizar o tema.

¹² Jeudy, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. p. 130.

No Capítulo 1 será apresentada uma explanação sobre as décadas 1950/1960/1970, trazendo assim, as contribuições dessa passagem. Capítulo que incorpora também as contribuições do Dadá e de obras da arte conceitual, em relação aos processos que esta desenvolveu nos usos de imagens e de texto, e do seu impulso de desmonte e crítica sobre discursos variados.

No Capítulo 2 é possível observar as contribuições de expressões artísticas como: *Inserções em Circuitos Ideológicos e Antropológicos*, de Cildo Meireles, *Super Jornais-Clandestinas*, de Antonio Manuel, trabalhos de Barbara Kruger, Hans Haacke e Wang Guangyi que ecoam no momento atual na produção dos coletivos da atualidade.

No Capítulo 3, passamos a verificar o contexto nacional atual, ou seja, a eclosão desses fazeres em conformação de organização coletiva e individual, de invenção artística, desde meados dos anos 90, buscando uma análise sobre alguns casos específicos.

Dentro do panorama exposto, é natural que nos perguntemos se a arte ainda pode constituir resistência e revigorar a reflexão crítica sobre os sistemas sociais. Do ponto de vista das práticas – vistas como criação e buscando dominar e entender seus processos de construção, circulação, conexão e cognição – me parece que tais investigações de caráter transgressor podem ser esclarecedoras quanto ao processo de mediação na sociedade globalizada, em seu sentido de homogeneização e de socialização dos sujeitos, mas também no sentido das singularidades das expressões críticas que hoje ressurgem de grupos e agentes individuais. Isso reforça, reafirma e ao mesmo tempo questiona e problematiza parte do papel que se atribui à arte como força e instância de crítica sobre a cultura.

Será que é possível acompanhar a produção em arte sem incluir um debate sobre a potência das imagens? Para Belting, não. Ou seja, o desafio feito ao espectador, à teoria e à crítica em arte aumenta onde ainda permanecem feridas antigas, como assinala o crítico Luiz Camilo Osório:

A liberdade introduzida na história da arte moderna pelo gesto duchampiano não pode ser medida em termos dos riscos da banalização da arte associados a sua repetição exaustiva. Na verdade, Duchamp acabou obrigando o espectador a ter que se comprometer com o seu gesto poético de produzir a diferença ali onde reina a indiferença.¹³

E quando trata em 2003 especificamente sobre os coletivos e sua conexão com um *revival* da arte brasileira dos anos 60 e 70:

Há uma sintonia com aquelas estratégias, com aquelas ações, uma vontade de inserção na vida; há uma articulação entre arte e política, mas é outro contexto, outra

¹³ Osório, Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 45.

realidade. Nós vivemos, nas áreas artística e política, uma crise vocabular, uma crise de sentido, uma crise das categorias legadas pela tradição. Um tal vazio semântico exige uma postura, uma vontade de inserção que está presente nesses grupos.¹⁴

Para a tarefa da crítica e da história da arte, o comprometimento a partir do então *gesto duchampiano* enseja um grau de complexidade maior, uma vez que este abalou profundamente lugares e certezas e, em consequência, levou à maior articulação da arte com outros campos teóricos do saber. Ao mesmo tempo, deslocou a função da crítica não mais como legisladora ou legitimadora, mas na direção do acompanhamento, da participação e também da produção de sentido. Essa permanente produção de crise, esse “produzir diferença onde versa a indiferença” não seria o moto contínuo da arte? Não seria essa a noosfera da arte, a produção de novos sentidos?

Numa outra chave de leitura, podemos, a partir da observação do fenômeno, inferir que, de fato, cada vez mais se torna problemática a crítica à fetichização e a espetacularização do ambiente humano como anteviu Debord (1997).

Talvez aí resida a contribuição dessa tendência atual em arte, não como um programa político, mas no sentido de oposição à condição de espetacularização da sociedade, dado que utiliza estratégias similares às das formas do espetáculo – no sentido da subversão dos signos culturais por meio de imagens, textos e ações conformando disjunção, re-leitura e contralinguagem. Tal tendência sugere ainda o quanto a ironia e a cáustica contidas na potência de um ato artístico transgressor, junto à vontade de uso e abuso sobre os discursos verbais e visuais do espetáculo, é, por vezes, eficaz. Uma arte de alguma potência e eficiência política espontânea – por certo, lúdica e gozosa – mas que também assume, para si, uma inserção em amplas questões da vida em sociedade. Assim, o ato de observar tais práticas e suas conexões e complexidades carece de observá-las como instantes de ruptura frente à nossa cultura material e também como indicadores materiais de uma tendência de crítica sociopolítica com arte, em expansão na atualidade internacional e nacional.

¹⁴ Osório, Camilo. A explosão do a(r) tivismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. 2003. Caderno Mais, p. 5.

1. CONTRIBUIÇÕES, PERMANÊNCIAS E PASSAGENS

Desconstrução da forma, fabulação, reduções e recombinações lógicas, escândalos, *non-sense*, vanguarda negativa, ou, talvez, na crítica escrita para o jornal *Berliner Tageblatt*, “Se descontarmos as partes das atividades do clube que são puro *bluff*, não resta realmente muita coisa”.¹ Enfim, difícil adjetivar o Dadá, ou melhor, adjetivar e tentar conceituar o, então, mais feroz impulso antiarte em arte. Obras, performances e variadas atitudes Dadá lançaram diferentes questões sobre as artes, e sobre o *status* do artista, o que contribuiu para colocar em xeque a arte enquanto disciplina.

O que eclode no início do século 20 em Zurique reverbera ainda hoje por meio de um acúmulo de efeitos através das décadas que nos separam. Entretanto, o período compreendido na passagem 1950/1960 ficou também marcado pelo surgimento de produções em arte que exercitavam o impulso libertário Dadá, acrescentando ingredientes como teoria linguística, apropriação, conceito, processo, *defacement*, *detournement*, *performances*, enfim, toda a sorte de experimentação sobre a materialidade cotidiana, no sentido plástico, simbólico e teórico. Experimentações variadas, conexões teóricas e práticas diversas. Aproximações, remissões, referências e citações com imagens e textos, dentre outros processos, são colocadas em desenvolvimento. Trabalhos artísticos diversos que se constroem, desdobrando os deslizamentos semânticos das fotomontagens, dos poemas sonoros e escritos e das variadas *assemblages* dadaístas e surrealistas.

A crítica e a desconstrução em relação a critérios e conceitos anteriormente estabelecidos em arte é quase dogma. Combinando o impulso antiarte de Duchamp à reprodução em série e à mistificação/desmistificação da cultura de massa que a *pop art* introduziu, uma parte significativa da produção em arte da época se dava entusiasticamente. No campo da história da arte, amenizando o que Arthur Danto postulava quanto a ser o momento do fim da arte, Hans Belting comenta: “O discurso do ‘fim’ não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos.”²

Grosso modo, dado que a presente dissertação não privilegia esta discussão, mas apenas a registra –, as obras diferenciadas da arte de abstração pictórica lançavam, dentre outros, olhares especulativos, curiosos, inteligentes, e sobretudo muito críticos, sobre os

¹ Kurt Tucholsky, citado por Elger, Dietmar. *Dadaísm*. Taschen, 2005, p. 19.

² Belting, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 9.

sistemas comunicacionais, desconstruindo e problematizando a cultura de massa e seu sistema de construção de subjetividades e de determinismos sociais. Obras e artistas que inseriam uma reflexão em e da arte sobre o papel fortemente ideologizante dos meios de comunicação de massa no circuito social. Essa arte também tensionava e criticava os sistemas de exposição, valoração e circulação. O profícuo e instigante impulso anárquico, afásico e antiarte Dadá, suas multitécnicas e meios – fotomontagens e *assemblages* de elementos materiais, verbais e visuais do cotidiano, dança, poesia sonora, recitais e exposições autônomas – encontravam fôlego novo na época. O apreço pelos jogos de palavras e pelo contraditório lógico configurou-se indissociável da herança dadaísta presente, também, em diferentes trabalhos em arte daquelas décadas.

Sua vocação antiarte e antilógica influenciou boa parte da geração de artistas das neovanguardas, permanecendo o Dadá, portanto, como uma das referências em arte e como fonte de pesquisa, mesmo sem oferecer parâmetros e conceitos delimitados. Para a geração de artistas das décadas 1950/60/70, o Dadá lá estava, e conquistava, sobretudo na figura de Duchamp. Décadas que incorporavam, também, intensos debates em arte tanto no cenário internacional quanto no nacional – refiro-me ao grupo dos pintores expressionistas abstratos apoiados por críticos como Greenberg e Rosenberg e ao grupo de minimalistas norte-americanos, dentre os quais artistas também teóricos como, Donald Judd, e, no Brasil, ao eixo paulista do Grupo Ruptura, orientado pela teoria da *gestalt*, via a leitura da Bauhaus apresentada por Max Bill, e o eixo carioca do Grupo Neoconcreto, alinhado à fenomenologia de Merleau-Ponty, expressa em parte do manifesto Neoconcreto:

(...) acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por uma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar em si uma significação tácita (Merleau-Ponty) que emerge pela primeira vez.³

Tendências antagônicas, debates teóricos acalorados coexistam com esperadas e inesperadas pesquisas e experimentações em arte, como, por exemplo, *O salto no vazio*, de Yves Klein (1960), e as produções do expressionismo abstrato de Willem de Kooning, (Anexo A, pg. 96).

Nesse ambiente, não só as práticas, mas as contribuições de conceitos como o de obra de arte aberta, de Barthes, as articulações entre arte, filosofia e linguagem de Joseph Kosuth, dentre outras, fermentavam produções e experimentações diversas. A arte havia se desdobrado em miríades de possibilidades dentre outras: arte com a filosofia, informação,

³ *Manifesto Neoconcreto*. In: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 23 de março de 1959.

linguística, *happenings*, jogo, autobiografia e crítica sociopolítica e cultural. Assim, aquilo que nas décadas de 1910 e 1920 viu-se principiar de maneira anárquica e dispersa, sobretudo com os dadaístas, encontra fôlego novo algumas décadas depois.

Durante a década de 1970, um grupo de artistas, ativos sobretudo nos Estados Unidos, como Martha Rosler, Dara Birnbaum, Hans Haacke, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Douglas Huebler, Victor Burgin, entre outros, se destacava por procedimentos experimentais afins, posturas antiinstitucionais e de crítica sociopolítica e cultural que ainda encontram desdobramentos na atualidade em arte.

No contexto nacional, as pesquisas e experimentações no campo da arte se deram de maneira mais ou menos próxima ao desenrolar internacional. A partir de meados dos anos 50 até a década de 1970, o campo da teoria e da práxis em arte no Brasil é também palco de uma variedade de atitudes, reflexões e pesquisas artísticas. À época, os caminhos a serem delineados no país também revelam produções distintas. Pintura abstrata, arte comportamental, arte com política, pesquisas que buscavam novas linguagens e materiais, desmaterialização do objeto e outros experimentos. Ou seja, na virada dos anos 60, boa parte da produção artística endógena e exógena era singularizada pelo desejo de experimentações variadas, sobre objetos e materialidades diversas. Na introdução do livro *Recodificação – arte, espetáculo, política cultural*, Hal Foster discorre sobre o momento ao mesmo tempo em que adverte para certos perigos dessa passagem:

No entanto, por mais seduzido que eu esteja por idéias de rupturas históricas e cortes epistemológicos, as formas culturais e os modos econômicos não morrem simplesmente, e o “apocalipticismo” do presente se torna cúmplice de um *status quo* repressivo. Ao mesmo tempo, as pré-condições sócio-econômicas do moderno não prevalecem, mais, pelo menos em sua configuração original, e muitos dos modelos teóricos do modernismo e algumas das “grandes narrativas” da modernidade foram questionados, pelo menos tal como foram concebidos originalmente (Jean-François Lyotard cita: “a dialética do Espírito, a hermenêutica do significado, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, ou a criação de riqueza”). Pode até ser conforme Theodor Adorno observou certa vez, que a sociedade capitalista tardia seja tão irracional a ponto de fazer qualquer teoria a partir das dificuldades de sua cultura. No entanto, mais do que rejeitar a teoria (sobre a base de que é sempre falocrática – ou simplesmente inútil) ou recusar a história (sobre a base de que é sempre exclusivista – ou simplesmente irrelevante), é preciso argumentar a necessidade de contramodelos e narrativas alternativas. E em vez de celebrar (ou lamentar) a perda desse paradigma ou desse período, pode-se procurar por novas conexões políticas e fazer novos mapas culturais (...).⁴

Entusiastas e/ou partícipes conscientes, o fato é que alguns relevantes artistas e obras dos anos 1960 atualizavam e desdobravam aquelas anteriores propostas Dadá, sobretudo a atitude do *readymade*, complexificando, tomando consciência e construindo um logos

⁴ Foster, Hal. *Recodificação; arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 17-18.

artístico baseado no paradoxal. Uma arte que, também, assume e utiliza o impulso alegórico, a imagem e a materialidade cotidiana, meios e técnicas variadas, métodos serigráficos e de reprodução em série, eliminando e negando a aura e o virtuosismo do fazer artístico, aprofundando Duchamp e Warhol e atualizando o desejo de democratização de Benjamin.

É lógico que nem tudo o que se possa falar sobre esta produção em arte se esgota, nestas definições. Em um movimento fluxo/refluxo, em sua própria consciência histórica e teórica, conceituando e problematizando a si mesma, a arte do momento acompanha o pensamento pós-estruturalista, a linguística de Saussure, a semiologia de Barthes, e ao mesmo tempo aborda processos sociais, políticos e culturais, o que, via de regra, acaba por modificar sua práxis, linguagens e conceituações. Dentre outras tendências de experimentações em arte que encontram forte desenvolvimento no período, têm destaque a apropriação de imagens de todos os tipos, a subversão de sistemas comunicacionais e a crítica ao circuito de arte. Outras questões também a serem tratadas criticamente com arte, meios e modos, seriam aquelas ligadas à política de gênero, sobretudo nas fotomontagens de Martha Rosler e de Barbara Kruger. No caso brasileiro em particular, podemos sinalizar a arte de experimentação e de invenção, segundo Mario Pedrosa (1995, p. 295-296), de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Experimentações sensoriais, incorporação do espectador, uso de novos meios e materiais, *Bólides*, *Caixas*, *Parangolés*, *Bichos*, fazeres artísticos sobre identidades marginalizadas, performances e toda uma sorte de estratégias e questões dos debates sociopolíticos e culturais incorporadas por esses dois artistas. Muitos desses procedimentos, no Brasil, se desdobraram nas décadas seguintes, em trabalhos como os de Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos e antropológicos*, e os *Super jornais-clandestinas* de Antonio Manuel. Produções e artistas estes tidos como referências para os emergentes coletivos de arte após o final dos anos 90 no Brasil. Muito embora essa produção atual de coletivos ou individual de artistas brasileiros, nesse registro de atuação que incorpora o social, o político e o cultural, seja emergente de outro contexto, podemos citar, entre outras *Inclassificados* de Vogler e *Racismo Policial* do coletivo Frente 3 de Fevereiro, como propostas, que dialogam com *Super-jornais clandestinas e Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles.

Voltando às décadas de 1960 e de 1970, de maneira geral, internacional ou nacionalmente, foi esse o período mais diretamente ligado ou em aproximação com o debate sociopolítico e cultural em um sentido multidisciplinar, multimeios e linguagens. Segundo Hans Belting, em *O Fim da História da Arte*, o impulso se deu também no sentido de autonomia em relação ao enquadramento disciplinar da história da arte segundo a linha do tempo e de escolas de estilos. Ou seja, o fim de certo tipo de história da arte.

O que se tem em vista antes é a substituição, freqüentemente já efetuada na prática, de um esquema rígido de apresentação histórica da arte, o qual na maioria das vezes resultou numa história puramente estilística. A arte apresentada dessa forma manifestava-se como um sistema autônomo que podia ser avaliado segundo uma evolução com leis próprias. O homem só tinha um lugar nela, quando tomava diretamente parte na produção artística, ao passo que, inversamente, a arte não encontrava mais nenhum lugar na história universal, sendo vista apenas em sua própria história autônoma.⁵

O que sustenta Belting remete mais a um estado de diversidade e de substituição, e menos a um estado de ruptura paradigmática, sobre os sistemas disciplinares como um todo, o que em história da arte, segundo o autor, reverte em uma mudança positiva no sentido do artista e também no sentido da história da arte. Vejamos o que diz o autor:

A arte moderna e a arte contemporânea oferecem uma substância nova, cuja assimilação, implica mudança na disciplina. Ao passo que a história da arte amplia-se ainda mais, uma vez que é vista de modo bastante geral como um componente inseparável da história e da cultura, ou seja, já que não permanece mais apenas “em seu próprio território”. O resultado paradoxal consiste, contudo, em que, apesar disso ou por causa disso, deixa de existir aquela história da arte que discute seu tema com uma apresentação única do acontecimento artístico, mas surge uma possibilidade de escolha entre várias “histórias da arte”, as quais se aproximam da mesma matéria por diferentes lados. O artista hoje também participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao liberar “a arte”, tal como uma imagem, da moldura que a isolava do seu ambiente. Se antigamente os artistas tinham a obrigação de estudar no Louvre as obras-primas, hoje eles vão ao museu de etnologia para tomar conhecimento da historicidade do homem em culturas passadas. Os interesses antropológicos suplantam os interesses pura e simplesmente inerentes à arte. A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica.⁶

No contexto nacional, Hélio Oiticica, em manifesto e diretrizes, esclarece esse impulso diferenciador na aproximação da arte para com outros domínios de saber e de interesses sobre o social, o político e o ético.

1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje; 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de “antiarte”.⁷

Nesse estado de diversidade da produção em arte das décadas de 1950/1960/1970, o debate e as aproximações, tomadas de posição quanto ao sociopolítico e cultural por artistas, nos levam a tecer algumas considerações, articulações e análises para apreciar as relações da imagem com o texto, o que passamos a fazer na sequência.

⁵ Belting, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 172.

⁶ Ibidem, p. 172-173.

⁷ Nova objetividade brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967. (Catálogo da exposição).

1.1 Narrativas desconstruídas

O discurso não é, portanto, o fundo interpretativo comum a todos os fenômenos de uma cultura. Fazer aparecer uma forma não é uma maneira desviada (mais sutil ou mais ingênua, como se queira) de dizer alguma coisa. Naquilo que os homens fazem, tudo não é, em fim de contas, um ruído decifrável. O discurso e a figura têm cada um, seu modo de ser; mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas. É seu funcionamento recíproco que se trata de descrever.⁸

Serão feitas, agora, possíveis reflexões sobre alguns aspectos entre o verbal e o visual, a imagem e o texto, tentando construir alguma análise sobre essas relações. A partir de duas obras de Victor Burgin, *Possession* e *Framed*, (Anexo A, pg. 97), apresentadas na sequência, vamos acompanhar o funcionamento das dinâmicas entre texto e imagens que articulam desconstruções sobre os significantes da publicidade.

Victor Burgin vale-se de imagens e textos publicitários para refletir sobre os usos sociais de seus discursos. Para tanto, o artista cria e/ou recolhe e recombina textos variados que contrapõe às imagens publicitárias, examinando criticamente o conteúdo das mensagens de propaganda e oferecendo ao observador um olhar crítico sobre a construção de uma realidade via publicidade.

Na obra *Possession* (1976), o artista usa a imagem publicitária de um casal abraçado, subtrai o texto original que acompanhava a imagem e agrega uma frase interrogativa de autoria própria: “O que posse significa para você?” é a pergunta que coloca para o espectador da obra.

A resposta também é oferecida pelo artista, mas, diferente da indagação que é criada, ela é uma apropriação de texto com conteúdo de dados estatísticos do contexto socioeconômico. A resposta entra em choque e em contraste com a imagem de um casal abraçado, e em choque com o regime visual da publicidade, criando ambivalência entre o que ensinam, a imagem romântica e o contexto da publicidade, ou seja, de conotação afirmativa para venda de uma mercadoria. O efeito criado é de choque e de anticlímax quando se lêem informações sobre desigualdades econômicas e distribuição de renda. Sendo assim, Victor Burgin denuncia, ao mesmo tempo em que desconstrói, discursos diversos em um jogo perspicaz, onde associa posse aos mais abastados economicamente, não apenas a posse do corpo, abraço do outro, mas também a posse econômica dentro de contextos sociais de desigualdade. Brancos, bem vestidos, jovens e bem sucedidos socialmente, portanto, bem sucedidos no amor – seria este o discurso original que o artista quer desconstruir?

⁸ Foucault, Michel. As palavras e as imagens. *Ditos e Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense, p. 69.

É interessante também notar que, assegurados o formato e a dimensão do cartaz publicitário, ou seja, mantendo parte da estrutura inicial, o artista, com isso, assegura e garante a facilidade da associação com uma peça publicitária, que agora contém uma crítica sobre os discursos da publicidade e revela também dados econômicos e sociais. Ou seja, a mensagem implícita trata de algo que critica a propaganda e a distribuição de renda. Se exposta dentro de uma galeria, bienal ou museu, ou seja, se chancelada, é arte que critica a publicidade. Se colocada em exposição no espaço urbano, a intenção do trabalho pode ganhar outros contornos. As estratégias de trocas entre as significações internas ao trabalho – retórica, contexto e imagem – geram ambivalências entre e sobre o significante imagético e o significado textual originais da propaganda, e viabilizam, visual e textualmente, uma desconstrução sobre significações maiores. Em *Possession*, o artista contrasta regime visual da publicidade e dados sociais e econômicos, para quebrar os elos de significações valorativas construídas socialmente, elos estes assegurados também, pelo nosso costume, com a presença do sistema discursivo da publicidade.

Embora enigmáticas à primeira vista, a obra e as relações que desconstrói, e outras que constroem, geram um conjunto de alusões e derrisões – dentre outras possíveis – que remetem às desigualdades econômicas, ao sistema de classes sociais e à redução dos indivíduos, feminino e masculino, a valores comerciais e de consumo: posse/prêmio. A mistura e a tensão exercidas por meio dos registros textual e da imagem e deles entre si marcam um conjunto de trabalhos de Victor Burgin, o que também salienta e remete a uma temática ética e política, inerentes à sua abordagem artística.

Outro trabalho do artista, na mesma sintonia de desconstrução dos códigos publicitários, é *Framed* (1977), resultado da combinação da fotografia tirada do local onde se encontra um cartaz de publicidade típico dos cigarros Marlboro. O local, pelo enquadramento da fotografia, sugere, um terminal de ônibus, talvez a plataforma de embarque de uma estação de metrô. O cartaz está fixado na parede, próximo a uma rampa de acesso. Sobre essa imagem fotográfica de uma paisagem urbana, cartaz publicitário incluso, o artista sobrepõe um pequeno texto narrativo, uma pequena história a respeito de uma mulher. O objetivo da personagem descrita no texto é um corte de cabelo para operar uma mudança exterior. Ela mostra ao cabeleireiro a imagem fotográfica de uma jovem loira e de cabelos curtos, mas, por sua vez, é descrita pelo texto como mulher, por volta do final dos seus quarenta anos, cabelos longos e pretos. A falta de conexão entre o texto e o contexto da fotografia, mais a imagem do *cowboy* típico das propagandas de Marlboro, leva o espectador da obra a um profundo incômodo. Esse incômodo e falta de conexão podem levá-lo a descartar a observação da

proposta artística cifrada – não sabemos. Mas pode ser também que o leve a interrogar-se sobre os diversos níveis de significação presentes na obra para situá-la e acompanhar o que constrói e o que desconstrói.

Em *Framed*, o artista cria uma intensa dicotomia entre texto e imagens – neste momento refiro-me, apenas, àquela de dois registros e naturezas distintas: a fotográfica e a imagem publicitária capturada pela foto, aparentemente apenas um registro fotográfico de uma comum paisagem urbana. No entanto, junto à leitura do texto, como uma esfinge furiosa, o trabalho se apresenta. Decifra-me ou descarta-me! O que de certa maneira remete ao polêmico “*artdoor*” (o neologismo se insinua) *Base para unhas fracas* de Vogler.

Voltando a Victor Burgin e sua obra *Framed*, o texto segue narrando e uma complexa adição de significados novos se insinua. Um jogo de espelhos, dentro da já ambivalência construída por meio das imagens e da narrativa do texto. O texto original do inglês é o seguinte:

A dark-haired woman in her late-forties hands over a photograph showing the haircut she wants duplicating 'exactly'. The picture shows a very young woman with blond hair cut extremely short. The hairdresser props it by the mirror in which he can see the face of his client watching her own reflections. When he has finished he removes the cotton cape from the woman's shoulders. 'That's it', he says. But the woman continues sitting, continues staring at her reflection in the mirror.

Na versão nossa, em português:

Uma mulher de cabelo escuro no final de seus quarenta anos entrega uma fotografia mostrando o corte de cabelo que ela quer duplicado "exatamente". A foto mostra uma mulher muito jovem com cabelo loiro muito curto. O cabeleireiro encaixa a foto no espelho no qual ele pode ver o rosto de sua cliente fitando seu próprio reflexo. Quando termina, ele remove a capa de algodão dos ombros da mulher. "Pronto", ele diz. Mas a mulher continua sentada, continua encarando seu reflexo no espelho.

Victor Burgin desenvolve esse trabalho com narrativas e imagens de diferentes registros que se rebatem e se adicionam. O texto associa a imagem fotográfica da jovem loira, fotografia fixada no espelho, à imagem da mulher, cabelos pretos no espelho; o espelho interior de seus desejos com relação à sua auto-imagem, e o desejo de outra imagem. Imagens sobre imagens, imagens construídas pela narrativa textual, pela fotografia da paisagem urbana que captura a imagem do cartaz publicitário, imagens existentes na imaginação da personagem dessa pequena narrativa somam-se às do leitor, todas construídas a partir do jogo oferecido pelo trabalho do artista. Na frente, a obra, no meio, o observador, atrás, o artista – todos dentro do ambiente de ficção que a obra cria e nos envolve, também, por meio de seu título, outro registro e pista de interpretação. *Framed*, emoldurado, emoldurados, capturados pela obra e pela propaganda de massa. Victor Burgin engendra uma metalinguagem entre o que é visto, o que é dito/escrito e o que não é nem dito nem visto, mas pensado/sugerido.

Estamos nas entranhas das armadilhas que podem cometer texto e imagens entre si, as quais o próprio artista desenvolve em texto teórico – que, como produção, é inseparável de seu trabalho plástico. Para Victor Burgin, a fotografia participa como um registro-texto:

(...) o texto fotográfico, como qualquer outro, é o local de uma complexa “intertextualidade”, uma série sobreposta de textos prévios “tomados por certos”, em uma particular conjuntura cultural e histórica. Esses textos prévios, pressupostos pela fotografia, são autônomos; eles desempenham um papel no texto real mas não aparecem nele; estão latentes no texto manifesto e só podem ser lidos através dele “sintomaticamente” (com efeito, assim como o sonho da descrição de Freud, a imagética fotográfica é tipicamente lacônica – um efeito explorado e refinado pela publicidade).⁹

Mas também por meio da obra *Framed* podemos sair das armadilhas – esta é a intenção do artista: emoldurados e (des)emoldurados, se possível, dos sistemas simbólicos que determinam papéis comportamentais e sociais. Dentro e fora, fora e dentro da fantasmagoria capitalista. Espaço construído na dupla natureza do jogo de mão e contramão do sistema social, do sistema da propaganda, dotados de uma realidade física e uma realidade psicológica que nos transforma e é transformada. A proximidade e o reconhecimento do texto, como parte igual que constitui a obra, serve de contraponto, inflexão, cisão para mostrar exatamente esse poder/potência e eficiência ideologizante e (des)ideologizante que reside na imagem e nos discursos verbais e visuais.

Ainda que problemática, cifrada, polissêmica, por vezes imperceptível, tais críticas sociopolíticas, construídas por meio da desconstrução dos discursos verbos-visuais, como os vistos na análise de *Possession* e *Framed*, e em outros momentos de obras a percorrer, o caminho dessa particular crítica que vai aos poucos se delineando e se insinuando. Nessa encruzilhada e confronto de texto e imagens, arte que critica a publicidade, se estabelecem momentos de aumento de complexidades – lugar e estado também de boa parte da produção atual. É importante, portanto, pensar junto a autores, que tratam das relações entre imagem e texto.

Didi-Huberman usou o termo sintoma tal como o encontramos em Freud, e talvez remeta a sintoma de um estado de esquizofrenia. Parece ser o que diz Didi-Huberman com relação aos símbolos imagéticos, transformados por demais segundo as significações de fundo cultural que se somam ao longo do tempo histórico, resultando em “sintomas” – a exemplo desse tipo de manifestação artística, que incorpora estratégias de apropriação e aproximação

⁹ Burgin, Victor. Olhando fotografias. *Escritos de artistas: anos 60/70*. (seleção e comentários de Glória Ferreira e Cecília Cotrim; tradução de Pedro Süsskind et al.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 391-392.

de diferentes contextos, tornando-se, por isso, indigesta, talvez até incompreensível, para o espectador e apreciador de arte.

Por outro lado, os sistemas comunicacionais, publicidade incluída, também o fazem. Na citação acima, Victor Burgin referiu-se a “sintomaticamente”, como maneira efetiva, para uma leitura do registro/texto fotográfico. O que nos leva a crer que, dada uma carga de significações de registros distintos, campos culturais misturados, arte e publicidade, a obra deva ser decifrada pelo espectador no confronto destes registros.

Hal Foster interpreta o artista desse tipo de arte, que incorpora apropriação e aproximação de contextos diversos, texto e imagens, como manipulador simbólico, e sua arte, como recodificação. Acrescentando ao debate, sobre imagens e contextos, Hans Belting pondera:

Enquanto fundadoras e herdeiras das imagens, as pessoas se encontram envoltas em processos dinâmicos nos quais suas imagens são transformadas, esquecidas, redescobertas e têm seus significados cambiados. Transmissão e persistência são dois lados de uma mesma moeda. A transmissão é intencional e consciente; ela pode converter as imagens em condutoras oficiais e em modelos para uma re-orientação, tal como fez o Renascimento com as obras da Antiguidade. Mas a sobrevivência pode ocorrer por meios ocultos e subentendidos e mesmo contra a vontade de uma cultura que tenha se organizado com outras imagens. Esses processos apontam para questões de memória cultural, na qual as imagens têm vida própria, e, portanto, não podem ser classificadas sob um esquema histórico de conceitos rígidos. Em nossos corpos unimos uma predisposição pessoal (gênero, idade e história de vida) com uma de tipo coletivo (entorno, expectativas de vida e educação). Essa duplicidade se expressa na cambiante aceitação com que recebemos as imagens do mundo exterior. Em alguns casos cremos nelas; em outros, a descartamos.¹⁰

Sendo assim, deve-se levar em conta que a arte e artistas, realidade social e os campos de atuação e de saber trazem, um para dentro do outro, complexidades variadas, imagens /texto/cognição/contexto, não a serem resolvidas, mas como desafios que os artistas tomam para si e oferecem ao público. Uma arte peculiar que é locutória, potente, corajosa, às vezes indigesta, mas, sobretudo, que desperta e oferece crítica sobre questões emergentes do campo social, político e cultural, exemplificada nas obras *Possession* e *Framed* de Victor Burgin.

Trazendo um pouco para o momento atual, essas iniciativas remetem a uma tendência em arte que tem se manifestado hoje na produção brasileira, em que há um impulso de

¹⁰ O trecho correspondente na tradução, nossa, é: “En tant que fondateurs et héritiers, d’un patrimoine iconique, ils sont engagés dans des processus dynamiques où les images qu’ils font passer sont transformées, oubliées, redécouvertes pour être réinterprétées autrement. Transmission ET survivance sont comme les deux faces d’une même pièce de monnaie. La transmission est intentionnelle et consciente, elle peut élever certaines images au rang de modèles officiels pour une reorientation, comme la Renaissance l’a fait avec les oeuvres de l’Antiquité. Mais la survie s’effectue par de voies secrètes et parfois même contre la volonté d’une culture qui a pu prétendre s’établir en imposant d’autres images. De tels processus touchent des questions relatives à la mémoire culturel, où les images mènent leur vie propre et ne sauraient se laisser ranger, au moyen de concepts immuables, dans un order historique schématique et figé.” Notre corps associe des particularités d’ordre personnel (sexe, age, biographie) avec des dispositions de nature collective (l’environnement et l’époque où l’on vit, l’éducation). Cette double empreinte s’exprime à travers le mode alterné et instable selon lequel nous appréhendons les images du monde extérieur. Tantôt nous croyons en elles et tantôt nous les refusons.

desconstrução das políticas e das lógicas imagéticas e textuais dos discursos sociais, num sentido de instantâneo disruptivo e em um fazer que se aproxima da crítica sociopolítica e cultural na arte coletiva. Seriam esses, por exemplo, os casos de intervenções urbanas, variadas, que, mais tarde, trataremos no Capítulo 3.

1.2 Fluxos entre imagem e palavra construindo uma crítica sociopolítica

Parte considerável das produções em arte, sobretudo aquela que nos interessa no recorte desta dissertação, sugere o que a distanciaria do caráter redutor, de euforia comunicacional, tal como postulado por Baudrillard, notadamente nessa condição de experiência de crítica com textos e imagens, suas operações de, subversão e interferência que montam novos significados. É nesse lugar da significação pelo arranjo verbal e visual dos elementos, e da aproximação entre contextos distintos, que tais trabalhos deixam de ser significações e alusões inúteis. É nessa encruzilhada entre arte e outros territórios que ela invade e é por eles invadida, que se dá e é possível levantar informações que apontam para a sobredeterminação dos sujeitos pelos discursos da propaganda. Quer seja a de consumo de bens, quer seja a de consumo ideológico. Assuntos, afinal de contas, que a todos dizem respeito.

Não se trata, portanto, de mera operação de adição de significados pelos artistas, mas, antes, uma intervenção mediante um encadeamento de significados controlados, no detalhamento visual e textual, no recorte dessas escolhas e montagens e no enfrentamento das questões que escolhem confrontar. É justamente nessa desconstrução dos significantes originais da imagem e do texto que as obras são construídas. O alto grau de complexidade das etapas anteriores ao término da obra e, ao mesmo tempo, em alguns casos, a simplicidade do resultado final, devem-se à aguda consciência e percepção dos artistas, em suas manipulações no nível do simbólico.

Assim, no sentido de desconstruir discursos ao mesmo tempo em que levam adiante um debate ético, iniciado pelo artístico, estratégias e produções de Hans Haacke, Wang Guangyi, Barbara Kruger, Cildo Meireles e Antonio Manuel serão apresentadas em mais detalhes no capítulo seguinte.

2. TENSIONANDO DISCURSOS IDEOLÓGICOS

Este capítulo abre as análises de obras artísticas que se alinham a uma tomada de posição, meios e modos críticos de desconstrução, sobre diferentes discursos produzidos nas tramas do social. Para tanto, é preciso delinear aqui o que entendemos como discursos e ideologia. Se formos ao dicionário, temos definições diferentes para uso do termo ideologia. A acepção à qual aqui nos referimos diz respeito, sobretudo, à chave de entendimento do pensamento de Marx alinhada às ciências sociais em geral, significando, portanto, os mecanismos pelos quais, interesses de grupo(s) dominante(s) – ainda que na atualidade diluídos e pouco delimitáveis –, usando mecanismos de coesão, como por exemplo a publicidade, a imprensa e a forma do espetáculo, mantêm coesas suas formas de reprodução, apresentando o real como homogêneo e os sujeitos como mediados e mediatizados.

Por discurso, tomamos como referência a definição da filosofia contemporânea, sobretudo a da linguagem, que entende o discurso não só como texto, mas como lugar de constituição de sistemas de significação variados, que constroem visões de mundo, portanto a ideologia à qual nos referimos. As obras elencadas na sequência constituem, assim acredito, momentos de disrupção sobre os discursos de sistemas de significações diversos e portanto serão analisadas em seu sentido e potência de crítica sociopolítica com arte.

2.1 Antonio Manuel e *Super jornais-clandestinas*: acompanhar e transgredir

Ao final da década de 1960 e durante a de 1970, em meio à efervescência política e social do então vigente regime militar no Brasil, o artista Antonio Manuel inicia um conjunto de trabalhos, com o meio jornal, destacáveis em inventividade e estratégia.

Uma característica importante nesse conjunto é que, além de viabilizar sua expressão artística, também a aproxima de uma crítica sociopolítica. *Repressão outra vez – eis o saldo* marca o início de suas experimentações com técnicas e com o meio de impressão gráfica dos jornais, segundo a apropriação e reaproveitamento das matrizes industriais de impressão – ou flans.

Super jornais-clandestinas remete às experimentações do artista com as chamadas de primeira página e os discursos apelativos de uma imprensa sensacionalista, ao mesmo tempo em que visa a inserir seu trabalho nos processos de circulação jornalística, dentre outras, com

intenção de divulgar e expor seu trabalho artístico. Utilizando-se de intertextualidade com as chamadas jornalísticas e autorizado pela direção do jornal *O Dia*, passa a introduzir nas primeiras páginas falsas notícias como, por exemplo: “Confusão no MAM – Pintor mostra pós-arte” (*Super jornais-clandestinas*, 26 de maio de 1973, (Anexo A, pg. 98). Ainda que não tão clandestina, dado que autorizada pela direção do jornal, sua atuação, no entanto, é marcada pela camuflagem, pela burla, e engana o controle dos aparelhos estatais de censura, uma vez que modifica parte do conteúdo das chamadas de primeira página do jornal, mantendo o tom fantástico daquele tipo de imprensa.

O resultado final não se constitui, portanto, em uma grande modificação sobre o original da primeira página, mas também não se trata, da versão autorizada ou, de certa maneira, fiel ao esperado, mesmo assegurada em relação à manutenção da linha editorial sensacionalista e acrítica daquele jornal. Assim, o trabalho do artista em parte burlava e expurgava parte da censura exercida sobre a imprensa no contexto da época, ao mesmo tempo em que buscava viabilizar sua produção sem passar pela censura, exercida pela curadoria dos museus e também pela censura do regime militar sobre obras e manifestações artísticas.

Explorando um sentido de subversão que correspondia ao resultado esperado, ou seja, mantendo a diagramação e o tom escandaloso das chamadas jornalísticas de *O Dia* e, ao mesmo tempo, tirando partido desse tom, Antonio Manuel explorava a linha editorial do jornal tanto para fins próprios de expressão e de divulgação, articulando assuntos que envolviam os debates em arte naquele contexto, quanto para criticar, a sua maneira, o contexto político da época. Cunhava chamadas como: “Amarrou um bode na dança do mal” (*Super jornais-clandestinas*, 24 de junho de 1975, (Anexo A, pg.98), associando a forma sonora da palavra bode – a *body-art* – ao mal-estar do contexto político nacional da época – repressão, violência, censura, perseguições políticas, tortura – por meio da gíria popular que denotava indisposição. Um outro sentido possível remete ao valor simbólico que o bode (animal) contém em rituais e práticas religiosas afro-brasileiras. O bode amarrado em volta do mal se associa ao expurgo, via sacrifício do animal, portanto a possíveis alusões do artista de expurgar o tom fantástico, mistificador e mesmo de terror que a linha editorial de *O Dia* privilegiava. Alude também ao *bode* (gíria), ou mal estar, que causavam as construções ideológicas negativas, feitas pelo regime militar, como ameaças externas variadas, por exemplo – para alguns, uma indesejada revolução comunista.

“Amarrou um bode na dança do mal” possui também um precedente: no projeto de Antonio Manuel para uma exposição no MAM. Nele, o bode (animal) deveria figurar em cima de um tablado vermelho junto a outras duas propostas: *Urnas Quentes* e *O Galo*. A

censura militar se fez atuante, a exposição foi cancelada e o MAM, fechado. Quanto a isso, relata o artista em entrevista:

(...) eu tinha sido selecionado para a Bienal de Paris, quando os militares foram lá e fecharam o museu. Tinha havido um negócio no Salão de Brasília, que também fecharam. A Bienal da Bahia também tinha sido fechada, em que sumiu, até hoje, um painel meu de quatro metros, que nunca devolveram. Enfim, com toda essa carga política, o museu ficou preocupado com as minhas propostas de exposição.¹

Dessa maneira, *Super jornais-clandestinas*, (24 de junho de 1975) é a versão viabilizada pelo artista, uma vez que a obra *Bode* foi censurada pelo MAM. O desempenho de Antonio Manuel, entre 1973 e 1975, dentro da redação do jornal *O Dia*, assume, portanto, nuances e contornos diversos, ou seja, é uma tomada de posição quanto ao que foi censurado, viabilizando outros modos de expor, e também uma crítica que expõe o óbvio *non sense*, o escatológico contido no tom dos discursos do jornal, ao mesmo tempo em que, com a fina ironia “da sua dança do mal”, expõe a censura sobre as artes, a repressão e a manutenção do estado de ameaça externa que o regime militar insuflava na população.

Super jornais-clandestinas resulta, portanto, em multifunções e significações, dado que se posiciona e é construída no entre-lugar arte e jornal. Obra gráfica e construções de frases que remetem aos debates em torno das questões da arte, entre outros – a desmistificação da aura do objeto artístico, a inclusão de novos meios de circulação para obras, ao corpo do artista como obra de arte. Um trabalho complexo e aberto a diferentes remissões. Dessa maneira, é meio de divulgação, modo de exposição, é crítica de arte e é, também, crítica sociopolítica e cultural. Como crítica ao jornal, coloca em evidência o tom espetaculoso de *O Dia* e de seu poder como formador de opinião de seus leitores – para isso, utiliza e tira partido do tom apelativo inerente à linha editorial para denunciar o óbvio, ou seja, o *non sense* e certa alienação sintomática promovida pelas chamadas e notícias.

Revelava e ao mesmo tempo, debochava da ditadura, da linha editorial do jornal, do leitor manipulado e da arte acadêmica: “Pintor ensina Deus a pintar” (*Super jornais-clandestinas*, 29 de maio de 1973, (Anexo A, pg.98). É também uma aproximação de sua arte com a ordem do ético, do político e do social, em um tom panfletário, irônico e provocativo que fornece, nessa quase indistinção entre um jornal diário comum e o jornal clandestino, experimentação dentro de uma realidade adversa e desconstrução sobre sistemas de significações variados.

¹ Manuel, Antonio. *Antonio Manuel* – entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 80.

No caso do exemplar de 26 de maio 1973, o artista noticiava sua performance, *O corpo é a obra*, como pós-arte. Na imagem que acompanha a notícia, nem pintura e nem pintor, muito menos escultura ou escultor; apenas a foto que flagra o torço nu de Antonio Manuel. A palavra carrega o apelo sensacionalista dos jornais – letras superdimensionadas e em negrito junto à foto do artista e a tensão que remete ao então debate em torno das questões entre uma arte e uma pós-arte. A chamada jornalística que cria, tanto quanto o resultado final em obra, se torna portanto mais uma charada.

Já nos *Flans* (obra), explorou possibilidades e o reaproveitamento das matrizes flans junto à sua experimentação plástica, ao mesmo tempo em que divulgava textos provocativos, alusivos à violenta repressão da polícia sobre as manifestações estudantis. *Super jornais-clandestinas* e *Flans* partilham, portanto, intenções de subversão sobre o contexto político social, alusões e posicionamentos críticos em relação à arte e experimentação de novos meios plásticos construídos com imagens e textos outros, que incorpora ao meio jornal. Como diz o artista, “o processo continuava sendo o mesmo: anular algumas notícias e imagens e iluminar ou acrescentar outras” (MANUEL, 1999, p. 80). As matrizes gráficas davam o tom de parte da construção de seus trabalhos, o registro textual de sua obra permanecia *afóristico*, meio poético ou alusivo à arte, como em “Línguas insaciáveis – *Sabor doce para bocas amargas*” (Anexo A, pg.98) ou *Wanted Rose Selavy*. Nas palavras de Ronaldo Brito, “Dar à forma da arte a forma da notícia” (BRITO, 1997, p. 14).

O tom e a aproximação com o político assumem “tintas” mais fortes. Na série de cinco painéis, *Repressão outra vez – eis o saldo*, 1968, documenta, critica e expõe a repressão e violência do regime militar sobre as manifestações estudantis, trabalho este que foi censurado. Para além do plástico, o fotojornalístico; para além do contexto da arte, o contexto de repressão política é exposto, frisado em vermelho. *Flans* e *Super jornais-clandestinas* demonstram, em seu conjunto, a aproximação de Antonio Manuel com o contexto político, com a crítica de arte, com os meios de circulação de um produto comunicacional de massa, para fazer arte e fazer política. Notícias reais e notícias de ficção integram um jogo de produção de sentidos por meio das imagens e dos textos, ao mesmo tempo em que, explorando a noção de *readymade* duchampiano, o artista coloca esse conceito em desenvolvimento, em atualização. Imagens, matérias e o discurso do jornal *O Dia* são utilizados como um *made*, um pré-pronto de discurso verbal. Ocorrências policiais, tragédias e temas fantásticos apresentam-se como produto de informação de um tipo de imprensa sensacionalista que privilegiava, ao invés das notícias sobre o contexto político da época, *headlines* como “Degolado pela mulher e filho, Cabeção morto em tiroteio” e outras

similares, juntando-as a imagens sensacionalistas. Portanto, o artista, assumindo esse sentido de contaminação dupla entre a tendência fantasiosa, alienante, um tanto escatológica da linha editorial do jornal; arremetia com “Pintor ensina Deus a pintar” (*Super jornais-clandestinas*, 29 de maio de 1973). Ou seja, a construção verbal sensacionalista e fantasiosa dos jornais originais é, ela mesma, o mote, o *made*, para viabilizar sua irônica crítica à linha editorial alienante, ao mesmo tempo em que – operação de crítica dupla – remete críticas também às questões da pintura, ao conceito de gênio artístico. Como intruso e provocativo orador, parece nos dizer ironicamente – Voltemos à liberdade, arte e sociedade, ou caímos no mais perfeito *non sense* mistificador e cerceador.

Diferente das *Inserções* de Cildo, no entanto comungando no impulso e no desejo de subversão/disrupção sobre os meios de circulação dos sistemas ideológicos – imprensa/produto/moeda –, encontramos em Antonio Manuel uma atitude similar de inserção camuflada e provisória e na posição e construção de outras opiniões, mais libertas e menos anestesiadas sobre o contexto da época. Um impulso crítico que partilhava com o de outros artistas brasileiros da época, como Hélio Oiticica, Raimundo Collares, Lygia Pape, Rogério Duarte e outros que, em arte, buscavam uma tomada de posição política em grupo. Estou me referindo ao evento *Apocalipopótese*, que tomou lugar no Aterro do Flamengo em agosto de 1968, no qual Antonio Manuel participou com *Urnas Quentes*.

Voltando a *Super jornais-clandestinas* e sua intenção/impulso e atitude política, há que se levar em conta o fato de que, mesmo motivado politicamente e talvez desejado como uma interferência política pelo artista, o alcance e a eficiência da crítica produzidos pelo conjunto dessa obra é impreciso. De fato, há que se reconhecer que não encontramos fatos posteriores, como notícias ou crítica na imprensa, tomadas de posição por parte do público, ou mesmo de censura direta sobre a obra, como aconteceu com *Repressão outra vez – eis o saldo*. Isto se deve, em parte, ao fato de que, fora do espaço institucionalizado para a exposição e colocada em circulação, a obra tende a diluir-se no meio.

O trabalho revela, portanto, mais um sentido político utópico do que uma eficiência de atuação política, como em *Apocalipopótese*, entendida como ato público/manifestação e em *Urna Quente* enquanto ato de protesto.

[...] produzimos essas caixas, hermeticamente fechadas, para o evento do Aterro. No dia, no Aterro, havia os *Ovos* da Lygia Pape, os *Parangolés* do Hélio Oiticica, o *Poema Processo* [...] o Rogério Duarte fez uma espécie de performance com os cães, uns cães policiais que estavam lá [...] E as *Urnas*! O pessoal da Mangueira também estimulou para que as *Urnas* fossem quebradas. Estavam lá, com samba, pandeiro [...] Falando um pouco do mistério da *Urna* aquilo também seduziu [...] Elas eram violentadas, e a pessoa encontrava um

código e imagens lá dentro, fotografias ou recortes de jornais, ou palavras, ou coisas relativas a violência. Enfim, focou o clima da época.²

Super jornais-clandestinas nos interessa aqui nesse sentido de suas qualidades e das habilidades que qualificam Antonio Manuel como decifrador, acompanhante e manipulador do simbólico contido nas imagens, nos textos e nos discursos jornalísticos dos sistemas de significações de coerção ideológica e, no caso da época, no de censura política. Reconhecendo a habilidade do artista, podemos colocá-lo na linha das referências para trabalhos em arte que hoje em dia se dedicam a essa decifração e desconstrução do simbólico. Mesmo que, mudado o contexto, não estamos mais em uma ditadura militar, mas, em termos de Debord, em uma peculiar “ditadura” do espetáculo, segundo construções ideológicas próprias, em que parte das condições permanece igual. A tarefa e os focos de desconstrução e também os de construção são, portanto, outros, mas o desafio permanece similar. A postura do artista enquanto um heróico marginal e marginalizador, mas também como um anti-herói que desconstrói e revela os sistemas de significações sociais, permanece dentro de alguns dos coletivos em arte da atualidade. É o que revela parte do texto da entrevista do grupo RRadial com Antonio Manuel:

RRadial: Você pertence a uma geração de artistas que, na minha opinião, situou um pouco a coisa por aqui. Foi contemporâneo e grande amigo de duas pessoas que não estão mais aqui já faz algum tempo, que eram o Helio Oiticica e o Raimundo Collares. Além do trabalho que admiramos, essas foram figuras muito controversas. Vocês comungavam dessas controvérsias, não é?

A. M.: Apresentei Collares ao Helio. O Collares tinha verdadeira admiração pelo Hélio. Fiz esse contato, e depois os dois ficaram muito amigos. É verdade, são duas pessoas bastante importantes, e amigas, e parceiras. Fiz um trabalho com Collares, por exemplo, que desapareceu, que era uma decomposição da América Latina.³

Enquanto atitude, *Super jornais-clandestinas* remete, também, ao que Foster considerou sobre alguns trabalhos da arte norte-americana dos anos 80 – pelos quais vamos passar mais adiante – vendo o artista desse tipo de arte como “[...] um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte; e o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular” (FOSTER, 1985, p. 140). Ainda para o autor, esse tipo de arte, diferente da arte de representação e de retórica política como a do construtivismo, é sublinhada como uma “arte com política”

² Manuel, Antônio. *Sucessão de fatos*: entrevista a Sheila Cabo e ao coletivo RRadial (Alexandre Vogler, Luis Andrade e Ronald Duarte). In *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da Uerj, Nº 5. Rio de Janeiro, dez. 2003, p. 52.

³ *Ibidem*, p. 54.

(FOSTER, 1985, p. 206). Passemos, então, às considerações sobre *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles.

2. 2 Inserções de Cildo Meireles

Eu me lembro que em 1968-69-70, porque se sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se estava fazendo tendia a se volatilizar e esta já era outra característica. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público.⁴

Objeto lúdico, redobra de Dadá, de *readymade*. Ação *duchampiana* que não se quer incluir nos circuitos artísticos para chocar, mas, antes, funcionar como ruído, um instantâneo disruptivo dentro dos circuitos ideológicos da sociedade. Garrafa de Coca-cola, intenção de discorrer sobre a acumulação privada, a publicidade e seus produtos, o *american way of life*. Cildo Meireles atualiza, tensiona Dadá e Duchamp quando acresce o circuito ideológico aos percursos anteriores de deslocamento de sentido e de função, evocando um sentido ético e político com suas garrafas/inserções.

Estamos em 1970 quando Cildo dá início à série *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Aqui, significado e lógica do *readymade* são sobrecodificados, acrescidos em complexidade e intenção. Ao invés de objetos industriais pela ação do artista ocuparem lugar predicativo nos espaços de arte, o objeto garrafa de coca-cola, produto e ícone da marca, é retirado de circulação, sofre modificação e é reinserido, para assim, participar como inserção/intrusão sobre a cadeia de distribuição e de informação simbólica e ideológica do produto industrial. É o próprio produto, ícone da marca, que porta a sua crítica sobre o circuito e circulação das mensagens dos produtos industriais na sociedade. Seu lugar é a rua, as prateleiras do varejo, a fábrica da Coca-cola. A obra *Inserção* se dá em contato direto com o receptor desavisado e em contato com os fluxos do capital e da mercadoria. Estabelece-se, após a compra, a troca, o troco. Manipulando o produto industrial é que o trabalho se enuncia, é revelado. Noutras, apenas por intermédio da crítica especializada é que é possível percebê-lo.

A potência do trabalho se dá na dupla enunciação da obra – circulação das garrafas – e na ação crítica e perspicaz de Frederico de Moraes, que re-insere uma das garrafas no espaço galeria de arte, em meio à enorme coleção de garrafas originais, numa tentativa de provar que

⁴ Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan. (Orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 110.

Inserção em circuitos ideológicos. Projeto Coca-cola tende a ser eclipsada. No entanto, garrafas do *Projeto Coca-cola* e cédulas monetárias carimbadas do *Projeto Cédula* são, antes, concebidas para circular, driblar a crítica e também a censura em um período fortemente marcado pelo autoritarismo do regime militar. Produções de execução simples e de material cotidiano, concebidas para estar em circulação de mão em mão e não no espaço de museus e galerias.

Assim, *Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola* vai ao encontro de novos meios expressivos e do questionamento político ideológico, por meio do deslize simbólico. O trabalho permanece como inserção em seu sentido conceitual e o título que nomeia a ação corrobora essa permanência. Diferentes sistemas são tensionados: circuito industrial, sociedade de consumo, uso, objeto, valor, quantidade, modo de circulação, crítica especializada e institucional. *Projeto Coca-Cola* se estabelece e se afirma; mais do que por sua forma ou autoria, é antes esforço de pensamento, adito de potência e de percepção. Nas palavras de Ronaldo Brito:

Os seus efeitos não se deixariam assim medir simplesmente no espaço e no tempo. No espaço, porque quase não se exibem aí, não são sólidos suficientes para atrair atenção. No tempo, porque têm um percurso aparentemente aleatório, misturam-se ao acaso e ao anonimato. A máquina não está preparada para lidar com esses dados truncados. Não há como impedir que pastilhas de gesso substituam fichas de telefone. Não há como cortar inscrições no dinheiro e nos muros. Objetivamente isso não conta e não vale. Mas o que a “inserção” nota é que o próprio gesto de classificá-las como insignificâncias implica reconhecimento e valorização. Nega-se e recalca-se apenas o que existe e pressiona. Desejo suspeito, estranhamente radical, o de condenar à inexistência o que por si só já não existia. O importante não são os conteúdos, mas a estrutura dessa comunicação volátil: murmúrio coletivo que não cessa de acontecer. A “inserção” tira daí o seu modelo, opera nessa frequência, aposta nessa homeopatia explosiva.⁵

A engenhosidade e ao mesmo tempo a simplicidade de *Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Coca-cola* (Anexo A, pg.99), consiste em gravações de frases sobre a garrafa retornável do refrigerante a partir de decalque sobre o vidro da garrafa. O conceito de circuito já aparece em textos escritos por Cildo Meireles na primeira metade da década de 1970. Neles o artista, observando e pensando sobre os amplos sistemas de circulação mercadológica e de circulação ideológica, compreende ser possível inserir informações contrárias às instâncias que fundamentam tais sistemas. Como é peculiar no trabalho do artista, muitos de seus projetos acontecem antes no nível textual – descrições de etapas e partidos delineados em detalhamento, ou seja, projeto conceitual via argumentos e encadeamento de premissas.

⁵ Meireles, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 7.

As inserções em circuitos ideológicos tomaram forma como dois projetos: *O Projeto Coca-Cola e o Projeto Cédula*. O trabalho começou com um texto que eu fiz em abril de 1970 e que parte exatamente disso: existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos); esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções em sua circulação.⁶

As primeiras manifestações do projeto, *Inserções em Circuitos Ideológicos 1 – Projeto Coca-cola e Inserções em Circuitos Ideológicos 2 – Projeto Cédula*, foram apresentadas na mostra *Information – Museum of Modern Art, Nova York, 1970*. *Projeto Coca-cola* se dá segundo a impressão de mensagens contrárias ao efeito ideologizante do produto Coca-cola que são feitas sobre os vasilhames retornáveis do refrigerante. Na ocasião, Cildo Meireles indicou como as garrafas poderiam ser reproduzidas para que qualquer pessoa pudesse ser agente da inserção de contra-informação dentro dos sistemas ideológicos. Já no *Projeto Cédula*, o *slogan* de repúdio à política de intervenção econômica, política e cultural norte-americana, *Yankees, go home*, (Anexo A, pg.99), acontecia ali, em solo americano, no espaço do museu, gravado sobre notas de um dólar, onde também a efígie original sofre subversão, dado que é retirada e trocada pela imagem do *Uncle Sam*. Ao mesmo tempo o artista incitava qualquer pessoa interessada em divulgar e fazer circular suas próprias opiniões críticas, disponibilizando as instruções do como fazer seu próprio projeto de inserção.

Já em outra apresentação, para o *Projeto Cédula*, usou de um método mais rápido, de baixo custo e economia de meios, pois que apenas carimbava, sobre cédulas, perguntas instigantes. Entre as mais conhecidas mensagens, que veiculou ao longo dos anos 1970, incluíam-se críticas ao então regime militar brasileiro e suas práticas de tortura nos porões da ditadura militar. Cildo Meireles questionou também, estampando sobre cédulas, a frase *Which is the place of the work of art?*, buscando investigar a política da arte, seus estatutos vigentes e as convenções que delimitam o espaço social e culturalmente destinado à arte. Enquanto híbrido de arte e corrente comunicacional, as mensagens sobre as garrafas e cédulas circulam em circuitos ideológicos diversos, espaço público e privado – galerias e museus –, questionando a violência da ditadura militar no Brasil, a lógica imagética da aculturação – via um dos ícones do imperialismo americano, o produto Coca-cola – e o papel da arte. Constituem, desse modo, obras que em seu conjunto interferem em circuitos ideológicos variados, à semelhança de uma ação *racker* atual, ou seja, na inserção de “vírus simbólicos” no circuito das trocas monetárias e na circulação de produtos.

⁶ Extraído do depoimento de CM registrado na pesquisa “Ondas do corpo”, de Antônio Manuel. Copy-desk e montagem do texto: Eudoro Augusto Macieira. Publicado no livro *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 37.

Cildo Meireles aumenta a carga simbólica, imantando de novos significados diferentes objetos para além do uso e seus fins utilitários e cotidianos, formulando e divulgando perguntas diversas sobre o “papel” da arte, sobre a cédula monetária, ou seja, sobre o papel-moeda, para questionar o valor monetário da arte. Com a pergunta *Quem matou Herzog?* questiona a violência do regime militar, e com *Yankees go home* interpela a expansão do imperialismo americano. De outro lado, tira partido, também, da vasta e rápida circulação do papel-moeda como meio de divulgação de sua crítica. Vejamos o que diz o artista: “[...] primeiro, atingiria mais gente, na medida em que você não precisaria ir até a informação, pois a informação iria até você; e, em decorrência, haveria condições de 'explodir' a noção de espaço sagrado” (MEIRELES, 2000, p. 44).

A ação do artista e seus objetos, ainda que remetam a operações *duchampianas*, por seu modo próprio diferenciam-se em inserção de informações no meio cotidiano, fluxos de trocas de mercadoria, moeda e garrafas que circulam e se trocam no dia-a-dia urbano, fora e também dentro dos circuitos de arte. Buscam também, a seu modo, confronto com a noção de autoria – dado que qualquer um que o quisesse, seguindo as instruções que disponibilizava, poderia também se tornar agente crítico sobre quaisquer outros circuitos ideológicos. Em termos de Foucault, outros micropoderes, ou em Cildo Meireles, outros circuitos ideológicos, criando pequenas heterotopias, realizadas por subjetividades outras, além daquela do artista.

A partir do procedimento anônimo, circulante e de desgaste frente aos mecanismos de circulação e de trocas da sociedade é que *Inserções em circuitos ideológicos* ganha sentidos e potências próprias. No caso de *Inserções – Projeto Cédula*, a frase sobre a nota, *Quem matou Herzog?* (Anexo A, pg.99), reverbera em um conjunto de outras perguntas que se encadeiam. Existe prática de tortura e de execução no regime militar? Fatos divulgados pela versão oficial e pela imprensa são verdadeiros? Suicídio ou tortura/execução? O suporte/objeto de que o artista se apropria e sobre o qual investe é a nota de cruzeiro, e ao mesmo tempo é a moeda, símbolo da nação sob domínio da ditadura militar. O que se compra com essa nota? Quanto vale? Uma cédula, mesmo que carimbada com a incômoda questão, ainda mantém o seu valor monetário, ou seja, pouco provável que alguém a rasgasse para subtrair a questão que ela coloca. Sendo assim, a marca, o carimbo, o registro das perguntas inconvenientes de Cildo Meireles continuariam em circulação. Cédulas, objetos relacionais, deslizos semânticos, objetos paradigmáticos, arte, manifesto político, denúncia, provocação, espaços de heterotopias, alguns, todos?

Remontando ao contexto da época, é seguro dizer que *Inserções – Projeto Cédula* foi politicamente motivado, denúncia, confronto, diferentemente das relações entre arte e política

desenvolvidas pela geração de artistas do construtivismo e suas crenças no artista e na arte, como operadora de transformações radicais no modo de viver em sociedade. Como o próprio substantivo ‘inserções’ convoca, é, portanto uma possibilidade de intervir, ainda que momentânea e instantaneamente, no nosso entorno, atitude artística que aposta em uma postura menos passiva diante da realidade. Vejamos em que Hal Foster pode contribuir para pensar o assunto:

(...) poderíamos distinguir entre uma “arte política” que, fechada dentro de um código retórico, reproduz representações ideológicas, e uma “arte como política”, que, preocupada com o condicionamento estrutural do pensamento e da efetividade material da prática dentro da totalidade social, procura produzir um conceito de político relevante para nossa realidade presente. Um investimento nesse conceito é sem dúvida difícil, provisório – mas pode muito bem ser o teste de sua especificidade e a medida de seu valor.⁷

Tais questões ainda permanecem delineando parte do ambiente cultural atual, em atitudes e intervenções, inserções de artistas individualmente ou dentro de coletivos. A tendência de inserções políticas com arte na atualidade – circuito nacional e internacional – tem crescido de maneira notável, o que provavelmente, inspirou a concepção da 27ª Bienal de São Paulo, sob o tema “Como viver junto”. Um bom exemplo em fluxo atualmente e talvez já na sua segunda geração de coletivos da atualidade nacional é o grupo soteropolitano GIA, que com seus aforismos gravados em diferentes suportes remetem às *Inserções* de Cildo Meireles e os aproxima nesta vontade de inserção. É por meio da contaminação e das possibilidades efetivas entre esses atos de inserção, em sua dinâmica viva, portanto relevantes para o político e para a arte, na atualidade, que artistas e coletivos experimentam, manipulação e exercitam um certo tipo de pensamento em e com arte, que é anterior à sua intenção política.

Em alguns trabalhos atuais, trabalhar com a metáfora tem lugar de destaque e o deslocamento do tema, as questões de semiose da linguagem, o brincar com a topologia do pensamento, ao assumir a imagem e sua carga simbólica, reconhecendo-as para depois esvaziá-las, como anteriormente Cildo Meireles salientou. Exercício de semiose, no limite, imantação e re-imantação simbólica das imagens, objetos e costumes, determinismos sociais.

Voltando ao caso específico de *Inserções*, Cildo Meireles assume posição artística e política, no caso de *Inserções – Projeto Cédula*, sobre o suicídio ou a tortura e assassinato de Herzog. A motivação do questionamento e denúncia notoriamente política do artista, pela atitude artística, são verso e reverso de um mesmo sistema de pensamento. Remete a quão inesgotável é adequar, conjugar argumentações lógicas e transformá-las em linguagem e

⁷ Foster, Hal. *Recodificação; arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 206.

comunicação por meio de objetos e imagens imantadas pela operação do artista, nos deslocamentos metafóricos. Vejamos o que diz Cildo Meireles:

Minha intenção na época era chegar a uma fórmula que pudesse ter efeito político; e creio que a peça consegui. A parte de *Inserções* chamada *Projeto Coca-cola* era quase uma metáfora do que considero o verdadeiro trabalho, *Projeto Cédula*, que foi a segunda etapa dessa série. Nele, cédulas eram impressas com mensagens políticas e reinseridas em circulação. A idéia de circuito ainda estava lá e teve um efeito maior que o *Projeto Coca-cola*. No confronto entre o indivíduo e o Estado naquelas circunstâncias, o Estado era claramente visto como o problema. O *Projeto Coca-cola* tratava mais da questão do indivíduo em relação ao capitalismo. Como a *Pop Art* utilizava de forma irônica a iconografia de massa.⁸

Nos termos de Hans Belting, em qualquer tipo de fabricação de imagens, não apenas aquelas oriundas da arte existe uma latência mínima dada pelo contexto cultural, latência esta, também ética e política já pré-existentes e mais ou menos implícitas em cada fabricação de imagens, que, para Cildo Meireles, não se dissocia das mesmas e nem é produto exclusivo da ação artística.

Na realidade, o caráter da inserção nesse circuito seria sempre de contra-informação. A sofisticação do meio seria capitalizada em benefício de ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa e, cabe dizer, em benefício de uma neutralização da propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestésica. "É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função da arte e anestesia como função da indústria."⁹

Da lógica própria da plasticidade do pensamento de Cildo Meireles, surgem, projetos conceituais silenciosos, mas também, disruptivos sobre o par consciência e anestesia. As montagens dessas *Inserções* e sua posterior circulação garantiam, assim, um terreno fértil de expressões e de significações, abrindo um debate sobre diferentes circuitos ideológicos. Deslocando temas e utilizando objetos cotidianos familiares e por isso mesmo, segundo o artista, preservados em seu teor simbólico garantido o seu livre re-significar. Tese e antítese construídas imagética e textualmente em apropriações e re-significações semânticas, subversões, referências cruzadas, deslocamentos e deslizos metafóricos. *Inserções em Circuitos Ideológicos* e seus diferentes projetos são ações diversas que montam um conjunto crítico e visionário sobre o contexto cultural e político dos anos 70 em um momento chave de nossa história política, que continua na atualidade a reverberar.

⁸ Extraído de entrevista não publicada a Antonio Manuel. In. Herkenhoff, Paulo e Cameron, Dan. *Cildo Meireles*. Cosac Naify: São Paulo, 2000, p. 44.

⁹ Herkenhoff, Paulo e Cameron, Dan. *Cildo Meireles*. Cosac Naify. São Paulo, 2000. p. 45.

2.3 Inserções em circuitos antropológicos

Em *Inserções em circuitos antropológicos*, Cildo Meireles inclui na discussão o paciente psiquiátrico e o índio, ao mesmo tempo em que amplia discussões com sua arte, dentre outras, sobre racismo, exclusão social, formas de vigília e cárcere institucional de enfermos. Transforma tais assuntos em arte e usa as imagens quase fantasmagóricas, do paciente e do índio, para praticar uma denúncia com e em *Projeto Cédula Zero cruzeiro*, (Anexo A, pg.99) Nele, busca criticar a situação de exclusão e ao mesmo tempo reinseri-los, índios e loucos, ao menos no nível do simbólico, no social, por meio de suas imagens veiculadas nas cédulas, ao mesmo tempo em que também critica e questiona a ausência desses excluídos sociais. Índios e “loucos” são pelo artista retirados de um tipo de morte simbólica e social em vida, e essa *Inserção* lembra-nos dessa condição e existência, e ao mesmo tempo lembra-nos da ausência. Nesse *Projeto cédula*, a imagem não é para citação ou representação; antes ressuscita o invisível, o morto social, sobre outro símbolo imagético, ou seja, a cédula nacional. A nota que contém paciente psiquiátrico e índio incorpora, com sua arte, grupos étnicos e sociais excluídos.

Nos termos de Hans Belting, a presença da imagem corrige a ausência do indivíduo/grupo, já que imagem seria lugar/meio por onde se operam inserção/exclusão, memória/esquecimento. O existir individual ou de grupo social, também estaria, assim, intimamente ligado ao existir segundo e por meio das imagens e discursos de registros outros. Segundo o autor, objetos e imagens são considerados mídia e corpo, o de fora e o de dentro. Mídia no sentido de agente, e não apenas meio, pelo qual as imagens são transmitidas e criadas. Sendo assim, segundo Belting, as imagens não existem independentes das superfícies (mídias e contextos culturais) ou dos indivíduos (*self* e imagens mentais). Elas, imagens, não existem por si mesmas, mas acontecem em meio às dinâmicas entre ambos. Por elas ou na ausência delas, o indivíduo deixa também, de certa maneira, de existir.. Seguindo esse pensamento, não existiria dualismo entre imagem interior e exterior porque conectadas uma a outra no sujeito.

Uma imagem é mais do que o produto da percepção. Ela se manifesta como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo que vemos, interior ou exteriormente, é uma imagem. Sendo assim, se considerarmos *stricto sensu*, este conceito, por conseguinte, trata-se de um conceito antropológico de imagem.¹⁰

¹⁰ Belting, 2004, p. 18 (tradução nossa). O trecho original correspondente é: “Une image est plus que Le produit d’une perception. Elle apparait comme le résultat d’une symbolisation personnelle ou collective. (...) Ce rapport vivant à l’image se

Inserções em circuitos antropológicos se faz por meio da experimentação, contaminação de campos de saber e de interdisciplinaridade, mas também de contingências políticas e sociais e da carga simbólica que o artista incorpora e cambia entre as imagens e suas cargas culturais: cédula (símbolo do país), o índio e o interno psiquiátrico (os excluídos socialmente). Ausentes que se fazem presentes, índios, loucos, despossuídos econômicos, cerceados em seus direitos à cidadania, excluído em guetos. Ao lermos as considerações de Paulo Herkenhoff, sobre *Zero Cruzeiro*, as relações com o gueto e a visada antropológica de Cildo Meireles se evidenciam.

Zero Dólar. Zero Cruzeiro. As obras de Cildo Meireles são cédulas verazes com seu fundo de segurança, cartelas, cordel, efígie e outros elementos gráficos da estampa monetária. A cédula *Zero Dólar* foi realizada com a participação da João Bosco Renaud, gravador e designer gráfico de cédulas monetárias para a Casa da Moeda do Brasil. Em seu dinheiro, ali onde os bancos emissores ilustram com efígies dos heróis nacionais de suas economias, símbolos de riquezas e grandes feitos pátrios, tudo é alegoria como estratégia ideológica de uma pax autoritária, sufocante nas diferenças. Cildo Meireles, em seu *Zero Cruzeiro*, abre medalhões com um índio e um interno de hospital psiquiátrico. São duas situações existenciais e políticas marginalizadas, às quais a sociedade atribui nenhum valor. São confinamentos em territorialidades delimitadas, reserva indígena e instituição psiquiátrica. O dinheiro de Cildo Meireles tem, assim, um poder liberatório, para dar circulação à voz desses guetos.¹¹

Criticar o circuito de controle social, instituições cerceadoras como manicômios e reservas indígenas, incluir em arte o debate sobre os guetos e os excluídos socialmente, são alguns dos desdobramentos da obra *Zero cruzeiro*.

Ainda dentro da visada antropológica, e de interdisciplinaridade, *Blindhotland/Gueto*, versão *Sal sem carne* (1975) é descrito por Cildo Meireles nas seguintes palavras:

A nível de interpretação antropológica, a cosmogonia exposta em *Sal sem carne* relaciona-se com a situação gueto e remete ao confronto entre opressor e oprimido, ou entre colonizador e colonizado. Assim, o Brasil dos índios correspondia ao estado de harmonia primal, que foi rompido com a chegada do colonizador, estabelecendo-se uma situação de gueto. Mas o opressor só conhece a sua própria vontade, ao passo que o oprimido, além de conhecer obviamente a sua, é forçado a conhecer também a vontade do opressor. Na medida em que as coisas se resolvem ao nível do conhecimento, o oprimido (o gueto) necessariamente transformará o sistema. A densidade do gueto (“Blidhotland”) abre a possibilidade de inverter a situação imposta e recuperar a harmonia perdida.¹²

Segundo o artista, *Sal sem carne* é interpretação antropológica e cosmogônica dos pares de opostos oprimido/opressor, colonizado/colonizador, o que, em conceituação e

poursuit en quelque sorte dans la production extérieure et concrète d'images qui s'effectue dans l'espace social et qui agit, à l'égard des représentations mentales, à la fois comme question et réponse.”

¹¹ Herkenhoff, Paulo. *Arte é money*. Galeria Revista de Arte, no.24, mar/abr. 1991, p. 60-67.

¹² Meireles, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 38.

pesquisa, podemos articular com as atuais ações e obras do coletivo paulista Frente 3 de Fevereiro, objeto de estudo no Capítulo 3. Em desejo de revelar ou mesmo construir algum conhecimento possível e por meio de seus atos artísticos, Cildo Meireles e Frente 3 de Fevereiro remetem portanto, ao conhecimento, ou seja, à (des)ideologização via consciência como o lugar possível de transformação sobre o sistema oprimido/opressor. Uma vez que considera consciência ou conscientização como função da arte, e anestesia, seu par oposto, função da indústria de massa, os objetos cédulas, re-significados pelo artista, permitem essa perturbação das relações entre a forma e o conteúdo de significados, o universal e o particular, em uma aproximação entre *Inserções em Circuitos Ideológicos e Antropológicos* e uma tomada de posição crítica em relação ao sociopolítico e ao cultural.

Na seqüência será proposto um exame sobre alguns artistas e obras em contexto internacional, e suas aproximações com um sentido de crítica sociopolítica com arte.

2.4 Hans Haacke e Wang Guangyi : desconstrução sobre grandes corporações

O visível, os sistemas de publicidade, encontra no trabalho de Hans Haacke uma forte crítica. Partindo do pressuposto de um mundo fortemente representado e controlado pelos discursos de imagens e palavras de ordem, Hans Haacke experimenta e explora a subversão desses discursos e imagens. De fato, alguns de seus trabalhos pretendem revelar as relações entre o circuito das artes, Estado e interesses de grandes corporações. Hans Haacke desenvolve parte de sua produção artística promovendo a apresentação das ligações não reveladas entre a economia, a política e o sistema da arte. Ainda que o foco da obra desse artista tenda a permanecer sobre o sistema de arte no sentido de denunciar as relações entre este e as instâncias políticas e econômicas, ele também circula questões puramente políticas. Por meio das imagens e das narrativas que subverte, discorre sobre casos de violação de direitos civis e humanos, a exclusão social e até a violação dos direitos assegurados às pessoas que vivem em cárcere.

Ao criar uma linguagem plástica própria, que mistura a prática de apropriação com sutis subversões e jogos semânticos, problematiza e veicula essas informações. Hans Haacke aponta Duchamp como inspiração para seu trabalho que é um jogo visual dialético, entre os contextos da arte e o da sociedade por meio de deslizamentos semânticos, apropriações de material informacional e simbólico cotidiano e posteriores subversões

destes. Hans Haacke cria disrupções sobre os discursos verbo-visuais de marcas como Cartier e Leyland Vehicles, para revelar as regras e os mecanismos de convencimento da publicidade pela apropriação e subversão de suas imagens e textos. Todas essas operações soçobram com a autoridade da produção do discurso propagandístico e desestabilizam os significados anteriormente propostos. Diz o artista:

Isso não é nada novo, como muitas outras coisas, todos nós devemos isto a Duchamp. A apropriação é uma nova e sofisticada palavra para isso. Não tenho um particular interesse sobre o *look* das empresas. A adoção deliberada destes modos existentes pode ser uma ferramenta significante e poderosa.¹³

Substituir o texto e mimetizar o regime visual para abordar os contextos que quer discutir é sua estratégia. Ele constantemente faz com que suas obras confundam-se com o regime dos sistemas imagéticos das empresas que quer criticar. Um bom exemplo desse disfarce é a obra *Uma raça excluída*, (Anexo A, pg. 100). Parte da obra é dedicada a criar uma falsa campanha publicitária para abordar as relações de favorecimento entre capital e regimes políticos repressores. No primeiro painel de uma série de sete que compõem esse trabalho, o regime visual da propaganda da empresa Leyland Vehicles é assumido. De fato o artista cria uma falsa peça de campanha publicitária, substituindo o texto original por outro que sugere os elos ocultos entre a fábrica de automóveis e as vantagens econômicas que aquela empresa obtinha com a política do *apartheid* sul-africano. No segundo painel, é explorado o contraste entre este e o primeiro, ou seja, a real brutalidade do regime de repressão que sustenta o Estado, flagrado pela fotografia jornalística, mais a frase *Nothing can stop us now*. Nesse encadeamento de referências textuais e visuais é que Hans Haacke explora e denuncia o envolvimento da empresa com o *apartheid* sul-africano.

Esses painéis, em seu conjunto, misturam textos de denúncia, anódinas imagens promocionais, imagens de violência e textos promocionais. Neles, texto e imagens informam, portanto, as condições reais de uma empresa que vende luxo e não se posiciona a favor do boicote econômico, por isso, indiretamente, promove a violência, dadas suas articulações com o governo – é o que sugere o artista. Isso está explícito em painel, onde uma fotografia flagra veículos da Leyland Vehicles junto à cena de repressão nas ruas. No entanto, o trabalho de Haacke não se reduz a imagens e textos, mas também ao encadeamento sucessivo dos significados entre os sete painéis. A manipulação dos

¹³ Haacke, 1984, p. 73. O trecho correspondente na tradução, nossa, é: “This is nothing new. Like so many other things we owe this to Duchamp. Appropriation is just a new, fancy word for it. Not having a trademark look as such is not particularly interesting. The deliberate adoption of existing modes, however, can be a powerful signifying tool. That distinguishes it from the opportunistic following of the latest fads.”

regimes visuais e textuais das propagandas das quais se apropria são etapas que controla, a fim de que a informação que deseja veicular aconteça segundo uma lógica visual própria de seu trabalho. Para além da importante discussão internacional sobre o *apartheid* à época – e da relevância da crítica sociopolítica inserida nesse trabalho –, um outro nível de análise do trabalho de Hans Haacke nos remete a suas estratégias comunicacionais, semânticas e verbo-visuais. O que se articula na sequência dos painéis remete a múltiplas funções e registros de significação.

Como outros artistas que trabalham com esse tipo de arte de subversão, já vistos aqui, o dispositivo artístico de Hans Haacke implica a perda da legitimidade do discurso da publicidade. Parte da eficiência que causa a erosão do significado da peça publicitária acontece porque a fotografia conserva a imagem *glamourizada* do interior do veículo, mote principal do discurso de venda, mas não o texto publicitário, que é substituído pelo texto informativo. Outra dinâmica intrínseca a essa série se dá pela proximidade com as demais imagens. O artista alterna imagens fotojornalísticas sacadas de seu contexto original, que trazem a carga agressiva do fato real, com as imagens controladas, equilibradas, virtuosas e assépticas dos interiores dos automóveis de luxo. A eficiência do trabalho se dá, também, pela dinâmica da dissonância cognitiva, por meio do ritmo que é dado pelos pares alternados da disposição de suas fotomontagens. Tese, antítese, tese, antítese, ao final dos sete painéis temos um encadeamento lógico cognitivo e informacional, que se dá no regime visual e textual. Parte do discurso visual de Hans Haacke se dá pela visualidade da imagem, mas se nega pelo discurso do texto que choca e paralisa a cognição já iniciada, sucessivamente na sequência de um outro par dialético.

No entanto, cada painel individualmente também funciona nesse propósito de disrupção, uma vez que a evidência visual ou textual da peça publicitária é cancelada, ora com o texto que cria o paradoxo sobre a imagem, ora com a imagem criando paradoxo ao texto, numa operação semântica em que novos significados surgem. De posse dos traços estilísticos e elementos da propaganda, escolha tipográfica, diagramação da página, jogo com o grafismo da ficha de referências e também segundo a pesquisa que retira dos documentos da empresa, o artista tece uma nova organização semântica, que subverte a organização original. O trabalho de Hans Haacke é uma interpelação de confronto, preserva o que lhe interessa e subverte os demais elementos da comunicação verbal e visual da publicidade da Leyland Vehicles, às custas de seu crédito. Por meio do mimetismo das imagens e textos da publicidade da marca e seus produtos, monta pares dialéticos, estabelece jogos de referência que trazem contradição, experimenta limites e convoca questões sobre publicidade, arte e crítica política. A obra *Uma*

raça excluída é construída pelo contraste, pelo choque, pela contradição nos campos do visual e do verbal, como um disjuntor em um lugar específico que libera uma outra verdade e interrompe o encadeamento da informação original.

No entanto, seu trabalho guarda também um outro fator importante, um quê de enigma, que convida à reflexão, devido à relação que uma obra pode ter com outra, ainda que separadas pelo tempo e espaço. Afinidades de linguagem, técnica e associações, às vezes programadas, às vezes inconscientes e intuídas entre configuradores distintos. Essas afinidades podem ser entendidas como o fluxo constante de experimentações com toda uma variedade de materialidades e de artefatos disponíveis do cotidiano, tanto quanto dos desdobramentos dessas experimentações, sobretudo nas últimas décadas, para os quais queremos chamar a atenção. Um bom exemplo dessa dinâmica em fluxo é a série de trabalhos de Wang Guangyi.

Atuando ora convergindo, ora divergindo do modo de trabalho de Hans Haacke, ou seja, a partir do regime visual dos discursos que quer criticar, os trabalhos do artista chinês guardam uma primeira diferença em relação aos de Hans Haacke. A crítica visual de Wang Guangyi é dirigida ao sistema da comunicação de massa, mas sem imitar uma propaganda real dessas marcas. O artista privilegia a apropriação direta dos logotipos de produtos, entre os quais Coca-cola, Intel, Rolex, Cartier, Swatch. Em vez do regime verbo-visual das peças publicitárias como em *Uma raça excluída*, imagens, metáforas e modo próprio de Wang Guangyi, o que sofre apropriação e descontextualização são as logomarcas e os logotipos, estes, por sua vez, os emblemas das grandes marcas do capitalismo globalizado. Na série *A grande punição* é o regime visual da propaganda política maoísta que dá o tom e a paisagem sobre a qual se dá a mensagem que o artista quer passar.

Colocando juntas imagens de contextos tão distintos, refere-se tanto às marcas globalizadas quanto ao regime visual da propaganda política da revolução cultural chinesa, tecendo uma rede de significados provocadores. Observar as obras da série *A Grande punição*, (Anexo A, pg.100), é percorrer significações através do disfarce, dos estereótipos e de duplas alusões a contextos sociopolíticos, aparentemente tão distintos que nos inquieta, faz pensar. São estratégias que se põem a significar, pelo arranjo de seus elementos e pelo jogo de significações que oferecem, conectando contextos distintos, finalidades díspares, para chamar a atenção do espectador. Na série dos trabalhos, insinua-se que as imagens têm por sua especificidade potência para criar, segundo o arranjo de seus elementos, um regime de mensagens sub-reptícias – das coisas que não são abertamente faladas, mas vivenciadas como verdade, em jogos de significação ilocutórios.

Esses jogos, subentendidos no dispositivo artístico de Wang Guangyi, marcam tanto os regimes capitalistas de consumo de massa da atualidade, expressos pelas grandes marcas, *Coca-cola*, *Intel* e outras, como o regime autoritário da China comunista de Mao. Assim, a propaganda maoísta e a propaganda de marcas globalizadas procuram alcançar seus objetivos de massificação, por meio do forte conteúdo ideologizante de suas imagens e da máquina de propaganda.

A argumentação do artista está ancorada no rearranjo visual das peças de propaganda – logomarcas e imagens variadas dos regimes visuais. Em Wang Guangyi, a iconografia do proletariado perfeito e idealizado da série de *A grande punição*, em Hans Haacke, o produto perfeito, o automóvel Jaguar da empresa privada Leyland Vehicles. O que também os distancia, apesar da execução de seus trabalhos pela seqüência apropriação-intervenção-subversão coincidir, é que Wang Guangyi cita para remeter e aludir, e Hans Haacke para se opor. No trabalho do primeiro, o significante contido nas imagens do regime maoísta e o significante das marcas atuais se arranjam de maneira gráfica, lúdica e alegórica, criando uma mitologia própria. Em Haacke, os painéis em separado podem passar quase despercebidos, como uma peça de publicidade. É justamente nessa tensão dos significantes originais e outros convidados a participar pelos artistas que as proposições artísticas de ambos assumem um sentido de política em e com arte. Um impulso crítico que esvazia o conteúdo programático da propaganda política pretérita, evocando o passado para criticar o presente em Wang Guangyi, e o da publicidade das empresas de bens de luxo, denunciando suas relações com o governo racista da África do Sul, em Hans Haacke.

2.5 A casa cai: disrupções em arte sobre o papel social do feminino

De onde partem, como, para quê e para quem são enviados os discursos de autoridade das construções ideológicas sociais? As proposições de algumas artistas como Cindy Sherman, Martha Hosler e Barbara Kruger querem dar conta de algumas dessas questões aparentemente adormecidas, sobretudo as ligadas às construções do papel do feminino na sociedade. Inspiradas pelos movimentos de contracultura, na investida dos estudos multiculturalistas que se insinuavam à época, anos 60/70 e segundo leituras e pesquisas próprias, as artistas citadas reconheciam tais questões e faziam articulações em seus trabalhos em arte. Trabalhos esses que denunciavam ser o papel social do feminino determinado por

diferentes discursos, articulados por meio de poderes e lugares socialmente demarcados, como a família, a indústria cinematográfica e a publicidade.

Cindy Sherman, Barbara Kruger, Martha Hosler e o grupo artístico *Guerrilla Girls* (para ficar com quatro exemplos, já clássicos), com várias questões na cabeça e um projeto a ser realizado, começam a propor com arte uma desconstrução simbólica do lugar determinado para o feminino dentro da cultura ocidental. Em paralelo, tais artistas, individualmente ou em atuação coletiva, também produziam críticas às questões da arte, como autoria e circuito. Obras e artistas, estabeleciam, assim, debates variados e apresentavam um jogo semântico com ironia cáustica, como, por exemplo, nas atuações das *Guerrilla Girls*, denunciando o lugar restrito a que a mulher artista era submetida pelo sistema da arte na obra *Do women have to be naked to get into the Met. Museum*, (Anexo A, pg. 101).

Parece que artistas e proposições variadas surtiram efeito, chamando a atenção, também, da crítica especializada, como no ensaio *Signos Subversivos*, de Hal Foster:

A mais provocativa arte norte-americana do momento presente está situada em tal encruzilhada- as instituições de arte e da economia política, das representações de identidade sexual e de vida social. Mais do que isso, assume que seu objetivo deve estar situado desse modo, coloca-se à espera desses discursos para depurá-los e expô-los ou para seduzir e extraviá-los.(...) esse trabalho não põe entre parênteses a arte para um experimento formal ou perceptivo; em vez disso, procura suas filiações em relação a outras práticas (na indústria cultural e em outras partes); tende também a conceber seu tema de modo bem diferente.(...) e, no entanto, todos eles se parecem no seguinte aspecto: cada um deles trata o espaço público, a representação social ou a linguagem artística na qual ele ou ela intervém tanto como um alvo, quanto como uma arma (...) Essa mudança não é nova – na verdade, a recapitulação nessa obra dos “procedimentos alegóricos” do *readymade*, da fotomontagem dadaísta e da apropriação (pop) é significativa – no entanto, ela permanece estratégica porque, ainda hoje em dia, poucos são capazes de aceitar o *status* da arte como um signo social emaranhado a outros signos e sistemas produtivos de valor, poder e prestígio (...).¹⁴

Para abordar com mais proximidade essa chave de produção artística em consonância com o político, analisaremos o trabalho de Barbara Kruger, no entrecruzamento da sua experiência editorial e a sua experiência em arte, em que utiliza os discursos verbais e as imagens propagandísticas para configurar outro tipo de mensagem que endereça ao público. Seus primeiros trabalhos datam de 1979 e realizam uma crítica às relações sociais, estilos de vida e formas de dominação sobretudo do feminino. A artista utiliza a linguagem dos veículos da mídia e parte da visualidade das propagandas de consumo de massa, de que se apropria para construir seu trabalho. Este consiste em revelar os bastidores da propaganda massiva e suas estratégias de sugestão psicológica. Escrevendo sobre o trabalho de Barbara Kruger, Hal Foster adverte que é um tipo de trabalho fora da proposta de experiência estética, via

¹⁴ Foster, Hal. *Recodificação; arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 139-140.

percepção da forma, e que busca filiação com práticas de recodificação dos signos. Seus anos de experiência como editora de arte de revistas femininas deram-lhe a prática necessária para recodificar os discursos visuais e textuais, na manipulação desses signos, aos quais Hal Foster se refere, revelando, dessa maneira, suas formas sucintas e o uso da linguagem assertiva, mesmo de autoridade, que os discursos da publicidade comumente estabelecem com as leitoras(res).

Assim como nas obras de Hans Haacke, em obras de Barbara Kruger, a parte textual tem um local privilegiado. Ela justapõe textos e imagens apropriadas, de maneira a subverter parte das mensagens do *mass media*. Sendo assim, imagens oriundas da propaganda são selecionadas e retiradas de seu contexto original e reproduzidas em preto e branco. Muitas delas são coletadas do arquivo morto da propaganda, sobretudo da iconografia dos anos 1940 e 1950. No entanto, o gesto artístico que adota contém uma chave de leitura lúdica e um sabor de nostalgia *vintage*, que agrada a um primeiro olhar, mas, depois, se revela um ato crítico e cáustico. Sua intenção não é a de agradar, mas denunciar o que está presente na cultura já há algum tempo, ou seja, a determinação do comportamento feminino pelo discurso de convencimento e criador de subjetividades, atitudes e costumes, pela publicidade.

Seus textos ainda conservam o tom afirmativo e imperativo das chamadas publicitárias de consumo; no entanto, a voz que se lê (ouve) – o agente do discurso –, diferente das intervenções de Hans Haacke, é a receptora(or), que coloca sua condição de manipulada(o). Com essa operação de mudança do sujeito e do texto do discurso, como na obra *We dont need another hero*, (Anexo A, pg. 101), Barbara Kruger desmonta a autoridade do discurso anterior, veiculado pela propaganda. Assim, toda uma série de questões que remetem ao feminino ocidental – violência, estereótipos, consumo do corpo feminino e consumismo em geral, como condição naturalizada e sobredeterminada – são invocadas pela artista no sentido de desnaturalizar e antever esses discursos. Ao mesmo tempo em que critica a publicidade dirigida ao feminino – posto que coloca a voz do sujeito – questiona também o campo de circulação artístico. Seu trabalho também é apresentado fora de galerias e museus – em *outdoors* urbanos e sobre produtos do varejo massivo, como camisetas, sacolas e espaços de publicidade.

Em um primeiro contato com o trabalho da artista, parece que estamos em um ambiente onde os limites entre arte e propaganda foram rompidos, se misturaram. A visualidade e as estratégias de suas produções coincidem; o que diverge são seus objetivos. Problematizando principalmente o domínio da publicidade e também retirando daí o material para sua crítica, o trabalho de Barbara Kruger carrega, ao se introduzir nas tramas culturais, o

seu sentido de crítica sociopolítica. Segue, portanto, uma agenda própria que demonstra a consciência da artista sobre a eficácia das imagens e a capacidade de outros signos em construir estereótipos femininos eficazes e pedagógicos. Mas demonstra-o também, caso de sua prática artística, que é “falando a mesma língua” que esses sistemas podem ser também desconstruídos.

Como nos diz Hal Foster:

Embora sejam tão sedutores quanto qualquer anúncio de cultura de massa, seus fototextos se articulam para refletir o olhar masculino que sujeita as mulheres mediante um falso ideal feminino e para bloquear a identificação feminina que se submete a esse construto. As mulheres, nas imagens usadas por Kruger, estão em geral, posando ou sendo perseguidas, mas em nenhum desses casos são passivas, nem colocadas ali para serem vistas, salvas, descobertas, usadas.¹⁵

No limite, seu trabalho utiliza-se de um sistema comunicacional público, suportes e meios, e também abre um outro debate, ou seja, endereça sua arte ao público passante. Na tentativa de engajar os espectadores em uma percepção mais ampla sobre os sistemas de significação de toda a sorte presente no social, a artista propõe um “diálogo” com o público urbano e com o público do ambiente de museus e galerias. Leva-o para o espaço privado de galerias e museus e para o local do debate público. Explorando circulação e possibilidades que o meio urbano oferece para expor seu trabalho, uma estratégia diferente de Hans Haacke, mas que compartilha modos de atuação com trabalhos de coletivos em arte, na atualidade, suas imagens e textos oferecem lugar de estranhamento sobre valores compartilhados, intersubjetivamente, dentro dos sujeitos e dentro dos espaços urbanos cotidianos. O que, por outro lado, incita e convida o olhar do público urbano a participar de um instante de disrupção nesses fluxos informacionais e suas construções de sentido. Com isso, a artista justapõe à desconstrução do discurso verbo-visual do *mass media*, disrupção e circulação no meio urbano. A intenção de Barbara Kruger fica clara nestas palavras: “Tento trabalhar sobre as relações complexas entre o poder e a vida em sociedade, mas no que diz respeito à representação visual, tento evitar um elevado grau de dificuldade. Desejo que as pessoas sejam atraídas para o interior da obra”.¹⁶

Para realizar tal desejo, a artista usa de frases de efeito, como as do registro textual da propaganda, ênfase no imperativo e no assertivo, mas, por outro lado, parte de seu trabalho, também, usa de tom argumentativo e condicional. Seu interesse maior é o de intervir nas linguagens e nas ideologias da vida cotidiana e no poder vigente nas representações sociais,

¹⁵ Foster, Hal. *Recodificação; arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 155.

¹⁶ Kruger, Barbara. *Arte actual*. Taschen, 2001, p. 90.

sobretudo aquelas ligadas à condição de gênero feminino. O trabalho artístico de Barbara Kruger subverte os discursos de poder, não só em palavras que intentam contra outras palavras, mas também imagens contra imagens

Em *Elementos de Semiologia*, Barthes apresenta a ocorrência dos sistemas de significação como complexos entre imagem e texto, espetáculo e ritos e toda uma sorte de signos entrecruzados. Mesmo que o autor não se refira diretamente a esse tipo de arte, podemos entender a arte dos artistas aqui percorridos – Barbara Kruger, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Hans Haacke e Wang Guangyi – como sistemas de contra-significações, dado que esses artistas em particular subvertem os signos visuais e verbais cotidianos em seus modos diferenciados, mas todos propondo uma desconstrução. Portanto, o que Barthes descreve na citação a seguir nos ajuda a entender parte da potência contida nesses dispositivos artísticos.

Os sistemas mais interessantes, aqueles que ao menos estão ligados à sociologia das comunicações de massa, são complexos sistemas em que estão envolvidas diferentes substâncias; no cinema, televisão e publicidade, os sentidos são tributários de um concurso de imagens, sons e grafismos; é prematuro, pois, fixar, para esses sistemas, a classe dos fatos da língua e a dos fatos da fala, enquanto, por um lado, não se decidir se a “língua” de cada um desses sistemas complexos é original ou somente composta das “línguas” subsidiárias que deles participam, e, por outro lado, enquanto essas línguas subsidiárias não forem analisadas (conhecemos a “língua” lingüística, mas ignoramos a “língua” das imagens ou da música).¹⁷

Cada evento, cada peça, *outdoor*, *busdoor*, sacola, camiseta de Barbara Kruger age à maneira de um sistema de significação construído pela artista, que intervém como um acontecimento sobre um outro sistema – o da publicidade e seus textos – para fazer-lhe a crítica. Ou seja, um sistema de significação em arte que remete a um outro sistema de significação, o social. Dessa forma, percorridas as obras aqui elencadas e os depoimentos dos artistas, os textos dos críticos de arte e dos teóricos, passemos à experiência de crítica sociopolítica com arte na atualidade, apresentando e analisando alguns trabalhos artísticos coletivos e individuais.

¹⁷ Barthes, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 31-32.

3 MOMENTO ATUAL

Desde fins dos anos 90 até a presente data, é possível observar a formação e o desenvolvimento de coletivizações artísticas em diversos estados brasileiros. De maneira acentuada e acelerada, o panorama da arte em outros países da América Latina, também aponta para essa tendência. O mesmo parece também se dar em relação à Europa e à América do Norte. Manifestações e divulgação de grupos de ativismo, guerrilha cultural, mídia tática, arte relacional, arte pública – a nomenclatura é vasta. Manifestações de seus contextos e épocas, essas coletivizações, visando subversões variadas, aproximam experimentações artísticas e inúmeras questões do campo cultural, do político e do social. Organizando-se, entre outras, em torno de eixos, recortes de discussão e de ações de crítica que envolvem o circuito das artes, a apatia do indivíduo em relação aos discursos de consumo, os meios e mecanismos de controle comunicacional, desapropriação e especulação imobiliária do espaço público urbano, o racismo e ainda outros, tais manifestações, buscam revelar e investigar criticamente processos e aparelhos de produção e de controle social que as viabilizam. Críticas essas que são desenvolvidas dentro de coletivos transdisciplinares e com intenção – nem sempre levada a cabo – da diluição da autoria artística, e uso de práticas como a intervenção urbana, os efeitos e operações de aproximação de imagens de contextos heterogêneos, os trocadilhos textuais e visuais, *performances* e táticas situacionistas.

Quanto ao modo coletivo de arte em e para as suas inserções de atuação política, é preciso esclarecer que não configura uma novidade ou até mesmo uma descoberta de nossa época atual. Temos exemplos anteriores e variados e, respeitadas as diferenças, somando-se às já citadas ações individuais de artistas dos anos 60/70, segundo essa ênfase de crítica social, podemos lembrar de grupos como o Arts and Crafts, o Fluxus, e, aqui no Brasil, o Movimento Antropofágico. Exemplos anteriores não faltam, seria possível citar ainda outros. No entanto, na atualidade e em território nacional, a seu modo e tempo, coletivos de arte também têm se destacado por promover crítica sociopolítica.

No Brasil, alguns grupos artísticos partem, misturam e utilizam diferentes matrizes como as ações Dada, técnicas duchampianas, as já citadas bases e abordagens do situacionismo, mas também compartilham, atualizam e aproximam-se de trabalhos de cunho político dos anos 60/70, como os trabalhos já referidos de Antonio Manuel e Cildo Meireles. Encontramos também, similaridades em relação às obras de Artur Barrio e Hélio Oiticica. Assim, a virada do século 20 para o 21 inclui em arte, no Brasil, um impulso político que

também faz parte de um desenvolvimento maior, nós de uma rede global de questionamento sobre diferentes poderes, configurando, junto à *démarche* cultural dos nossos tempos, um fazer de crítica sociopolítica, com e por meio da arte.

Os coletivos brasileiros atuais denotam e conformam diferentes e variadas abordagens. Uns, segundo desvios poéticos, outros, com visadas e críticas sobre o espaço urbano, questões e condições sociais, étnicas, raciais ou de consumo; outros incluem e enfatizam a postura anti institucional e de tomada de posição crítica quanto ao sistema de legitimação da arte. Ensaiam e experimentam segundo a mistura de abordagens e de questões sociopolíticas variadas; modos diversos de ação. Alguns sublinham o aspecto de colaboração de grupo para o desenvolvimento de trabalhos individuais; em outros, a dissolução da autoria se faz. Uns mais ativistas e engajados, outros mais diluídos, mas muitos empenhados em verificar toda uma sorte de questões cotidianas na articulação entre arte e vida política social. Desde as atitudes mais politizadas, como as ações em prol da luta anti despejo dos moradores do Edifício Prestes Maia em 2003 – que nesse momento marca a parceria de coletivos de arte com o Movimento dos sem Teto –, às ações e pesquisas desenvolvidas pelo Frente 3 de Fevereiro sobre o racismo endógeno à sociedade brasileira.

Observar as coletivizações de arte na atualidade brasileira é, portanto, lançar um olhar para o passado, no sentido de que elas remetem a ações e trabalhos anteriores em suas permanências de potência e vontade de crítica sociopolítica, mas também é lançar um olhar sobre o presente, observando os diferentes objetivos e modos desses coletivos. Sendo assim, modos e meios próprios, os coletivos da atualidade articulam inserções de mensagens questionadoras no espaço público via – entre outros – cartazes, alteração ou uso da linguagem de *outdoors*, colagem de textos ou *defacement* sobre propagandas, propostas de vivência, gestão de laboratórios e ocupação de lugares públicos e privados. Algumas questões sobre essa atuação emergem: efemeridade e diluição, o choque com a alteridade cultural em que se inserem, e, por vezes, um tom entusiástico também se percebe. Outro ponto crítico é o fato de que, valoradas e noticiadas pela mídia, as ações individuais e de coletivos, até mesmo a formação de coletivo artístico sugerem o risco do comportamento ‘antenado’, de estar na moda e ser notícia. Cabe reconhecer tais mistificações. Temporários, e muitas vezes precários em sentido de amadurecimento crítico, alguns trabalhos de artistas e grupos se vêem ligados mais a uma crítica da representação, outras vezes, à experimentação, outras, surgem como espasmos para evocar e remeter. Ou seja, ao mesmo tempo em que existe potência, também existem oscilações, fragilidades. Alguns grupos, ações e indivíduos ficam a meio caminho,

outros, oferecem material fértil de pesquisa e se aproximam de um projeto abrangente e amadurecido.

No entanto, reflexos de nosso tempo demonstram não haver homogeneidade nem imobilidade das formas políticas, muito menos das artísticas o que por outro lado existe é a suspensão das clivagens entre as formas culturais observáveis na potência, no conflito, na mistura e na multiplicidade de coletivizações como lugares de contestação sobre a (des)ordem do político. É esse o panorama que agora passamos a tratar.

3.1 Um mapa das atividades artísticas coletivas e a crítica sociopolítica

Pensar as aproximações da arte com o político, segundo as obras aqui percorridas no sentido de crítica sociopolítica, demandou articular artistas em relação as suas obras e autores do campo teórico crítico como Hans Belting, Hal Foster, Roland Barthes, Michel Foucault e Henry-Pierre Jeudy, dado que estes autores, produziram definições como: o fim de uma certa história da arte, o artista como um operador simbólico em suas recodificações, os sistemas de discursos verbais e visuais em suas complexidades em confronto com os sistemas reguladores da cidade e das instituições, para poder, acompanhar em análise, uma arte situada num lugar intermediário entre resistência e institucionalização. Vejamos que Hal Foster escreveu sobre arte e/ou artistas que trabalham nas fronteiras da crítica sociopolítica, ou, pelo menos, sobre a crítica com arte que os artistas aqui elencados desenvolveram sobre um sistema social que se reproduz também por meio da estética do espetáculo.

Sendo assim, vejamos a conceituação de Debord para sociedade do espetáculo, quando reescreve em 1992 a introdução para a reedição do seu *A sociedade do espetáculo*:

Uma teoria crítica como esta não se altera, pelo menos enquanto não forem destruídas as condições gerais do longo período histórico que ela foi a primeira a definir com precisão. Os acontecimentos que se seguiram a esse período só vieram corroborar e ilustrar a teoria do espetáculo cuja exposição, aqui reiterada, também pode ser considerada histórica numa acepção mais modesta: é testemunha da posição extrema surgida durante as discussões de 1968 e, portanto, daquilo que era possível saber em 1968. Os mais iludidos dessa época já devem ter percebido, por todas as dificuldades que enfrentaram desde então, qual era o significado da “negação da vida que se tornou visível”, da “perda da qualidade” ligada à forma-mercadoria, e da “proletarização do mundo”.¹

Partindo da idéia de que essas condições gerais e a conseqüente “negação da vida que se tornou visível”, como adverte o autor, ainda persistem, podemos sustentar que, existe uma

¹ Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 9.

potência de conscientização inerente a esta crítica sociopolítica em arte. No entanto, modo próprio da arte, meios próprios nos levam para dentro de um conhecimento urdido pela contradição, pelo paradoxo, no jogo do múltiplo, das variedades e dos diferentes modos de pensar e agir com arte. Dispersas no panorama atual mundial e também no nacional, essa ressaltada tendência da aproximação de artistas da atualidade com questões emergentes do ambiente sociopolítico como alvo, foco e tema direto para suas práticas artísticas, é um fato, uma diretriz, mas também um forte marcador, não apenas uma tendência deslocada, solta.

Como já apontado na introdução desta dissertação, no Brasil, data de 2003 uma das primeiras notícias veiculadas pela imprensa sobre o fenômeno. Foram listados 22 grupos, além de eventos artísticos conformados sob a rubrica de arte de ativismo, como, por exemplo, o evento Mídia Tática. Os grupos citados foram: After-Ratos, A.N.T.I. Cinema, A Revolução Não Será Televisionada, Atrocidades Maravilhosas, Bete Vai à Guerra, Camelo, Entorno, FleshNouveau!, Formigueiro, Fumaça, GRUPO, Laranjas, Los Valderramas, M.T.A.W. Núcleo Performático Subterrânea, o grupo Vapor, Rejeitados, RRadial, Transição Listrada, Urucum e Valmet. Ficaram de fora os tarimbados 3 Nós 3 de São Paulo e o carioca Imaginário Periférico, surgido em 1992, que chegou a ter 385 artistas listados. Ao chegarmos agora em 2009, o número aumentou consideravelmente, dado que apenas durante a ação pública de Integração sem posse do Edifício Prestes Maia em São Paulo, no ano de 2006, participaram por volta de 27 grupos de coletivos, entre eles: A Revolução Não Será Televisionada, Artbr, BijaRí, C.O.B.A.I.A, Catadores de Histórias, Centro de Mídia Independente, Cia. Cachorra, Contra-Filé, EIA – Experiência Imersiva Ambiental, Elefante, Espaço Coringa, Esqueleto Coletivo, FLM – Frente de Luta por Moradia, Fórum Centro Vivo, Frente 3 de Fevereiro, Grupo Calango de Teatro, Humanus 2000, Los Románticos de Cuba, Menossões, STC – Movimento Sem Teto do Centro, Nova Pasta, Onde Está América Latina, Os Bigodistas, Rádio Xiado, TrancaRUa.

Outro momento, que revelou a atuação e o desenvolvimento de coletivos na atualidade foi o encontro de Coletivos Brasil-Espanha, dentro da programação da 27ª Arco, em fevereiro de 2008. Alguns grupos participantes do encontro, atuantes desde 2003 no Brasil, estavam presentes, como Bijari, Laranjas e EmpreZa, junto aos espanhóis C.A.S.I.T.A., Fiambrera Obrera, Krax, Ludotek, QQ e SinAntena. T tamanha quantidade de grupos e trabalhos demanda um acompanhamento crítico e teórico, o que, se feito por indivíduos isoladamente, quase que o inviabilizaria. Parece que a empreitada caberia mais a um núcleo, grupo de estudo, nos moldes também dos coletivos, ou seja, um esforço da monta de um grupo de pesquisa. De fato, núcleos de estudos dentro de universidades, atividades de crítica especializada, artigos e

lugares digitais de publicação vêm também tomando forma em inúmeras redes de publicação e de debates. É o caso, entre outros, do site Rizoma, do Canal Contemporâneo, e do *webzine* de estética, criação e pensamento Bilboquet * 8 Bárbaro.

Ou seja, outra singularidade desse tipo de arte, enquanto espaço de investigação, produção e profusão de saberes, ações e trabalhos é a de colocar em pauta, diferentes formas de divulgação e de publicação para a crítica e a pesquisa acadêmica. Também por essa razão alguns coletivos mantêm seus próprios sites, ou *linkam* aos sites já existentes suas ações, para documentá-las e/ou para defendê-las, apresentar objetivos e argumentação, deslocando e tomando para si também a produção crítica. É claro que existe um conjunto maior de variáveis, além das já percorridas, e, da mesma maneira, quanto mais o estudo e a orientação avançavam, mais conexões possíveis foram se estabelecendo. Pensar sobre a arte nessa ênfase atual de sua aproximação com a crítica sociopolítica nos faz pensar também em vastos momentos do passado, em que se fez política com arte, ou em outros em que se utilizou da arte para fins políticos variados, como valorizar governos, figuras de Estado, monarcas e reis, em pinturas, monumentos, arquitetura, enfim, o passado e a historiografia da arte documentam fartamente usos e dinâmicas.

O tema aqui tratado fez necessário e também tornou clara a tomada do presente para pensar o passado e do passado para pensar um presente da arte brasileira, que se aproxima das questões políticas sociais e culturais. A dinâmica das coletivizações artísticas em arte, desde a última década até a atual, implica a conformação de um lugar de discussões sobre ética e política dentro do sistema artístico. É comum encontrar bienais, mostras e seminários que ligam grupos de luta por direitos civis e identidades locais às pesquisas e ações de coletivos de arte, oriundos de diferentes países e até continentes.

Foi o caso da apresentação, seguida de debate, do documentário *Zumbi Somos Nós*, do grupo 3 de Fevereiro, sob o patrocínio do Instituto Goethe.² Por sua vez, o coletivo soteropolitano Gia recebeu coletivos da Espanha e, juntos, desenvolveram vivências diversas em parcerias, trocas e também algumas intervenções.

Os casos são muitos e variados. Não se trata aqui, portanto, de documentar e investigar todos os eventos do território nacional, incluindo suas conexões com os internacionais – uma vez que no exato momento em que estou aqui terminando de escrever a palavra arte, um coletivo ou um trabalho pode ter se extinguido e três novos emergido. Por outro lado, no desenvolvimento da pesquisa, na leitura dos autores e da orientação, emergiu a certeza de que

² Ver [http://< www.frente3defevereiro.com.br/blog >](http://www.frente3defevereiro.com.br/blog).

não se pode conter ou esgotar esse fenômeno. Assim, para o recorte final desta dissertação, serão apresentados alguns casos para um acompanhamento crítico e estudo.

3.2 Coletivizações – primeira fase **Atrocidades Maravilhosas: um estudo de caso**

Em 2001 o coletivo carioca Atrocidades Maravilhosas, a partir de suas intervenções urbanas, via fixação de cartazes de grandes dimensões sobre tapumes de construção em longas extensões de muros, como na Avenida Brasil, próximo ao cemitério do Caju, e na extensão da Avenida 24 de Maio, oferecia sua arte em público. Das mais críticas às mais jocosas intervenções, o grupo agia e produzia coletivamente, mas tendia a apresentar material que, em sua versão final, era de criação individual. Assim, num sentido de colaboração e de agenciamento para a produção do coletivo, expressões individuais sobre o espaço urbano se davam para intervir e marcar a paisagem urbana. Assim, conviviam *Fé em Deus Fé em Diabo*, trabalho de Alexandre Vogler, e *Podéria estar roubando, mas estou pedindo / Podéria estar pedindo, mas estou roubando*, (Anexo A, pg. 102), de Rosana Ricalde, obras que tendiam a associar artista e arte, a uma condição de subversão – entre o bem e o mal, na dicotomia entre Deus e Diabo e na referência textual que nos remete a roubo.

Uma referência humorada a um bordão popular, ou: a que roubo a artista se refere? Que ladra? Artista como ladra das linguagens, modos de cognição usuais da sociedade, ou roubo do espaço público, da atenção de quem distraidamente por ali passa? Seria também para criticar o circuito fechado das artes, que impede a entrada da expressão artística dos indivíduos daquele grupo, por isso o assalto dos espaços urbanos feito pelos cartazes? É a isso ao que remete? O trabalho de Rosana Ricalde usa um bordão popular, conserva-o e também o inverte, criando, assim, uma quantidade de significados múltiplos e em aberto.

Colados repetidamente sobre os muros da cidade, os cartazes arquitetam um novo ritmo que ao mesmo tempo acompanha e subverte o caminhar, o transitar do passante pela extensão das avenidas da cidade. Provoca, comenta, sugere, cria tensão e, assim como *Fé em Deus Fé em Diabo* tem sua superfície rasgada, recebe as marcas do desconforto que provoca. Já *Público Privado(a)*, obra do artista Ducha, associava um vaso sanitário fixado atrás da do cartaz que contem a palavra privado, para indicar a condição de espaço público e de espaço privado dos muros da cidade. Ao mesmo tempo, *Público Privado(a)* remetia também ao contexto da época de privatização de agências públicas.

O fato é que o coletivo ganhou espaço, chamou a atenção, se articulou, propôs e viabilizou o espaço de experimentação artística, Zona Franca,³ junto à Fundação Progresso em 2001. Por iniciativa do coletivo, suas intervenções foram levadas também para São Paulo e documentadas em *Atrocidades Maravilhosas*, documentário de 2002. Durante breves articulações dentro do documentário, os artistas explicitam o caráter clandestino de suas ações junto ao desejo de, por eles mesmos, criarem o espaço para suas expressões. Revelam ainda que suas intervenções muitas vezes aconteçam com as interrupções da polícia, uma vez que é ilegal o uso do muro de propriedade privada, para a venda ou promoção que configure negócios, ganhos. É por essa mesma razão que esse tipo de comunicação, conhecida por lambe-lambe, é usada também clandestinamente para divulgar a baixo custo, sem pagar o uso do espaço dos muros privados, shows de música em casas de espetáculos espalhadas pela cidade.

Se notarmos, a divulgação apenas remete ao grupo musical, dia, hora e, em geral, bairro. Sabemos que o show acontecerá na Lapa, isso quer dizer na Fundação Progresso; se o bairro divulgado é Copacabana, provavelmente será no antigo Canecão. Na dúvida, a pessoa interessada recorre aos jornais ou outros meios para esclarecer. Nesse sentido, é interessante notar que o coletivo tira partido dessa característica de burla, presente no modo de divulgação via lambe-lambe, e, portanto também assume os riscos de algo da monta do proibido. Daí podermos entender também *Público Privado(a)*, *Fé em Deus Fé em Diabo*, *Poderia estar roubando mas estou pedindo / Poderia estar pedindo mas estou roubando* para além das questões que via de regra nos espaços institucionalizados chancela a arte.

O coletivo Atrocidades conforma, portanto, uma arte que tira partido de um meio comunicacional a que a população está acostumada a lidar, a conhecer e a aceitar, o que, de certa maneira, garante um mínimo de observação, mas, por outro lado, também é risco e invisibilidade. Acostumado o transeunte à característica de rotatividade dessa forma de divulgação cotidiana repetitiva, cabe a cada artista desenvolver estratégias para capturar o olhar de quem passa; o que leva o coletivo a adotar como estratégia a repetição da colagem de dezenas de cartazes lado a lado, conformando um corredor de trabalhos, um espaço de exposição, uma “sala de exposições” a céu aberto e a se desenvolver junto a ambivalências de significados e de interpretações, as mais radicais.

Assim, a arte do Atrocidades se oferece ao espaço urbano e ao lugar comum diretamente; oferece-se também ao risco de fracassar como arte/reflexão e se ver reduzida por

³ Ver [http:// <www.alexandrevogler.com>](http://www.alexandrevogler.com).

vezes àquilo que provoca: desconforto e indignação. Fui enganado? Nesse espaço do comum e do incomum, nada é certo, e na atuação incisiva, parte Atrocidade, parte maravilha, uma arte que se quer crítica e reflexiva sobre as questões e as ambivalências dos espaços públicos e privados, dos direitos que possui ou não, de constar ali nos espaços comuns, correndo riscos quanto a objetivos e intenções.

A provocação sobre a moral da multidão passante de *Fé em Deus Fé em Diabo e Poderia estar roubando, mas estou pedindo / Poderia estar pedindo, mas estou roubando*, em suas derrisões de significados incontroláveis, remete ao risco que, parece, a obra *Engarrafamento*, de Clara Zuniga não corre. Eficazes ou não, provocativas ou não, as intenções/objetivos que adotam artistas e obras, oferecem também aos quem passam, pelos lugares inóspitos de grande circulação de veículos, fumaça, sons e pessoas, uma experiência de suspensão. O corredor de cartazes se oferece como um registro diverso do sensível nas grandes avenidas. Outro espaço-lugar em acompanhamento ao já determinado – rigidez, correria, circulação alienada e alienante do percurso de grandes avenidas. Esse corredor, que é, ao mesmo tempo em que também não é, exposição de arte, é e também não é, o espaço de divulgação de shows a que estamos acostumados, logo, outro espaço, outra vivência.

Passagem e entre - lugar para a experiência do comum e a do incomum, criando momentos possíveis sobre registros de cognição determinados pelos comuns e caóticos trânsitos urbanos. Os corredores que as intervenções do Atrocidades criam com suas montagens disruptivas oferecem esse lugar incomum de suspensão através da arte do coletivo, que se inclui nas tramas do urbano. Sentidos de ficção e de dissenso, que encontram eco no conceito de partilha do sensível de Rancière, e em *Política da Arte*, do mesmo autor:

A fórmula da arte crítica é marcada por essa tensão. A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos ou representações para a política. Ela os produz não para a ação política, mas nos seio de sua própria política, isto é antes de mais nada no seio desse duplo movimento que, por um lado, a conduz para a sua própria supressão, de outro, aprisiona a política da arte na sua solidão. Ela os produz ocupando essas formas de recortes do espaço sensível comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o singular e o comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o da projeção, do museu ou da página lida. Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos.⁴

⁴ Ver [http:// < www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf >](http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf) p. 10.

3.3 O caso *Tridente de Nova Iguaçu*

Num desdobrar da primeira fase de suas experimentações dentro do Atrocidades Maravilhosas, Alexandre Vogler e obra, acirraram ânimos e debates junto à administração pública e a organizações religiosas. A intervenção urbana, *Tridente de Nova Iguaçu*, do artista, também colocou em andamento um ritual religioso e de populismo político, composto por preces e romaria para exorcismo do mal – banda de música incluída. Com o trabalho *Tridente de Nova Iguaçu intervenção com cal sobre Morro do Cruzeiro*, (Anexo A pg. 103) na intenção de simbolizar Netuno, o artista provocou desdobramentos inesperados (?) Ao invés de remeter ao deus mitológico, o tridente desenhado com cal em uma extensão de aproximadamente 150 metros na encosta do morro do Mirante do Cruzeiro, foi associado pelos moradores e grupos religiosos de uma área marcada pela religiosidade e pelo misticismo, ao tridente do demônio e a possível ritual de seita satânica. No entanto, o que *Tridente de Nova Iguaçu* ajudou a revelar foi muito além da ausência de conhecimento, já esperado, sobre uma simbologia que remonta às religiões da Grécia antiga, além das possíveis e esperadas significações que um símbolo pode vir a tomar em diferentes contextos. A obra causou, também, outro desdobrar, agora para o artista, que se viu acusado por ofender crenças e sensibilidades religiosas, profanar e desrespeitar um local de culto cristão e também – como indicam as palavras “Moramos numa cidade de Deus”⁵ do prefeito de Nova Iguaçu, Lindberg Farias – por ofender a todos naquele município. Chamado à responsabilidade, Vogler responde alegando a falta de verba para a realização do trabalho original, ou seja, a singela *Eu amo Nova Iguaçu*, intervenção com gambiarra de luzes, idealizada para constar no mesmo local e desenvolvida dentro de oficina de arte pública, ligada ao projeto *Interferências Urbanas* edital Funarte e apoio da prefeitura de Nova Iguaçu.

Após a intervenção pronta, grupos religiosos manifestaram o agravo junto ao prefeito, e este a Vogler. Notícias e debates nos jornais *O Dia* e *Meia Hora* aumentam e trazem outras vozes e complexidades deflagradas pela intervenção de Vogler. Líderes religiosos, políticos e cidadãos, *versus* o artista, que em resposta, sustenta a intenção do uso da simbologia do tridente de Netuno, mas, em momento posterior, incorpora também em sua defesa, a falta de democracia religiosa dos seus detratores e seu desconhecimento quanto aos símbolos das religiões afro-brasileiras. Nelas, o culto ao deus Exu é feito também por meio da iconografia do tridente. Fica ainda a pergunta: por que *Eu amo Nova Iguaçu* se transforma em tridente e

⁵ Lessa, Helvio. Entre a cruz e o tridente. *O Dia*, Rio de Janeiro, 15 ago. 2006. Caderno Geral, p. 6.

Netuno? Curioso ainda notar como Vogler continuou tirando partido da polêmica sobre a intervenção. Quando convidado para o espaço *Ensaio de Artista* da revista *Concinnitas* número 10, julho de 2007 vai dispondo todas as matérias de jornais que documentaram a polêmica em torno da obra *Tridente de Nova Iguaçu*. Nenhuma fotografia da obra, desenvolvimento ou premissas comentadas, mas, sobretudo, comenta as imagens vinculadas às páginas dos jornais, o que implica indicar que, para Vogler, o trabalho também é esse registro. Desdobrar e continuação. Uma intenção tática e urdida, bem pensada, que colocou em andamento por meio das diferentes vozes de protesto veiculadas em algumas edições dos jornais? Se assim o for, parte da obra é Lindberg Farias, os líderes religiosos locais, os moradores, suas ações e, por que não dizer, as matérias dos jornalistas, (Anexo A, pg. 103).

No desdobrar da polêmica e em mais uma ação de desagravo com relação às vozes discordantes, o tridente de Vogler foi redesenhado a mando das autoridades locais, visando a amenizar humores, corrigindo e escondendo a forma original, com um perímetro de linhas retas contendo o incômodo símbolo. Num outro momento, visando a apagar qualquer possível indício de registro do acontecido, ficou estabelecido, por prefeitura e líderes religiosos locais, que mudas de coroas-de-cristo serão plantadas no local, para conformar uma cruz por cima de tudo. Tais desdobramentos nos levam a entender a obra, as ações e fatos posteriores numa encruzilhada de questões frente à alteridade cultural e social, mas também como um *readymade* de fatos jornalísticos, situações, pessoas, humores e maus humores, dos fatos e atos em seu desenrolar. A obra em questão conheceu, portanto, vários estados e configuradores. Foi exorcizada, redesenhada, apagada, por último, deverá ser enterrada sob flores. Ponto para a “morte da arte” de Vogler.

Dadas as suas ambigüidades de significados e outros desdobramentos, *Tridente de Nova Iguaçu* se desenrolou como intervenção também em espaços outros, além do espaço público – o político, o jornalístico, o religioso e o imaginário. Cabe então pensar, aqui, o sentido de disrupção, presente na obra, agindo sobre os fluxos de sistemas de significações, a paisagem e o imaginário de parte da população, como um instantâneo de potência simbólica. A obra de Vogler, portanto, também é esse lugar, comitiva político-religiosa que o prefeito organizou. Uma obra desencadeante de espasmos populistas – um tanto esquizofrênicos –, deambulação fantasiosa e traumática que acometeu parte da população. A obra revelou ainda, em seus desdobramentos, muito além das conexões com a arte e as instituições de fomento à pesquisa e desenvolvimento da arte para a cidade. *Tridente de Nova Iguaçu* revelou sobre prefeito, prefeitura e a religiosidade mistificante, subgrupos sociais e organizações políticas de um recorte espaço/tempo da cidade de Nova Iguaçu.

Em seu desenrolar, a obra artística se dá a pensar nesse lugar, onde se ofereceu como uma dinâmica cultural viva. Do pensamento de Rancière, em suas aproximações entre a arte e a política, podemos verificar as articulações de pensamento e conceitos que o sociólogo tece sobre o espaço do político, ou melhor, que alarga as questões da arte em suas conexões com o político em seus desdobramentos do dentro e do fora, do privado e do público, dos sujeitos e dos objetos, que, quase ilimitados, são colocados em andamento por “manifestações contemporâneas de política da arte”. Daquilo que é característico dessa arte de intervenção pública, e do que está em jogo nesse ocupar do público. Como considerado por Rancière, podemos encontrar eco na dinâmica do dentro e do fora, que a obra *Tridente de Nova Iguaçu* promoveu. Vejamos o que diz Rancière:

[...] a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de [...] Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política.⁶

Muito, nessa intervenção urbana, se fez esclarecer sobre mistificações de credos religiosos e superstição da população local, além da posição populista e pouco esclarecida do prefeito; muito também sobre as confusões e preconceitos envolvidos entre grupos religiosos baseados no cristianismo e a religiosidade de matriz africana. Revelaram-se também mistificações sincréticas e preconceitos religiosos, reunidos no ritual de purificação do local, que surgiram por meio de uma atuação artística, em face da alteridade do local e das imprevisíveis dinâmicas culturais.

Aqui, podemos observar as potências em conflito: fazer artístico, intervenção urbana, imagens, discursos e costumes previamente construídos pelo social e tramas do cultural, deflagrando imprevistas dinâmicas em um momento de ruptura – *Tridente de Nova Iguaçu* – quando este se instala. É também potência o diálogo acalorado entre Vogler, Lindberg Farias, pastores, padres e comunidade local. Potência nos termos de Foucault, presente em

⁶ Ver [http:// < www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf >](http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf) p. 1-2.

quaisquer objetos do vivido, para aprender com suas significações. Vogler e *Tridente de Nova Iguaçu*, artista e obra, mas também cidadão e instrumento, momento de ruptura responsável pelos fatos transcorridos, em efeitos de verdade que revelaram saberes ou falta de saberes envolvidos. Para Foucault, os efeitos de verdade são múltiplos e variados; neles, existem potências de micropolíticas e micropoderes; aqui, neste caso, parece que Vogler transita e constrói, em um registro de “empíria cega”, nos termos apropriados de Foucault:

Há efeitos de verdade que uma sociedade como a sociedade ocidental, e hoje se pode dizer a sociedade mundial, produz a cada instante. Produz-se verdade. Essas produções de verdades não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam. São essas relações verdade/poder, saber/poder que me preocupam. Então, essa camada de objetos, ou melhor, essa camada de relação, é difícil de apreender, e como não há teorias gerais para apreendê-las, eu sou, se quiserem, um empirista cego, quer dizer, estou na pior das situações. Não tenho teoria geral e tampouco tenho um instrumento certo.⁷

E enquanto, alguns se preocupam com os possíveis efeitos eficientes, suficientes ou não, das produções de efeitos de verdade com a arte, como, por exemplo, o pensamento de Baudrillard coloca, Foucault nos ajuda a atenuar o sentido negativo do conceituador do simulacro:

[...] as relações de poder são relações de força, enfrentamentos, portanto, sempre reversíveis. Não há relações de poder que sejam completamente triunfantes e cuja dominação seja incontornável. Com frequência se disse que – os críticos me dirigiram essa censura – que, para mim, ao colocar o poder em toda a parte, excluo qualquer possibilidade de resistência. Mas é o contrário!⁸

Essa possibilidade de resistência se dá, em alguns momentos, junto à arte que se desenvolve na atualidade, em artistas e em coletivos, seus modos e saberes próprios, não completamente triunfantes, mas que demonstram lugares outros, visadas para algo adormecido, não dado ou dito explicitamente e da ordem do não controlável, mas que ali adormecem, momentos de instantâneos possíveis e nos termos de Foucault, falas, modos de agir e de também, interagir com efeitos de verdade constantemente fabricados e revelados em e sobre sistemas diversos.

⁷ Foucault, Michel. Ditos e escritos; IV. In: *Estratégias, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 229.

⁸ *Ibidem*, p. 232.

3.4 *Base para unhas fracas*

Em outro caso, mais atual, Vogler recupera e também assume a abordagem de crítica e de desconstrução dos discursos determinantes da publicidade, como os vistos nas obras percorridas nos capítulos 1 e 2. Agora atuando individualmente, o artista retoma uma obra, desenvolvida na época da atuação do coletivo Atrocidades Maravilhosas, em lambe-lambes, como *Campanha 4 graus* e *O que os detergentes fazem com as mãos de uma mulher*. O trabalho em caso leva o título de *Base para unhas fracas*, (Anexo A, pg. 104).

Após colar, dispersos pela Cidade do Rio de Janeiro, uma dezena de cartazes de dimensões aproximadas às de um *outdoor*, o trabalho vira matéria da imprensa e cria reações e opiniões diversas. O cartaz revela uma imagem erótica, maquiada, mesmo cosmética, da parte externa de um órgão genital feminino que se pode entrever através de um par de mãos que o esconde. A imagem, segundo Vogler,⁹ é dada pela montagem e manipulação digital de mãos e outras partes do corpo feminino, numa composição que, resultado final, de fato é para remeter ao órgão genital feminino. As unhas estão recém-pintadas de vermelho e o dedo anular da mão esquerda porta um aliança. O resultado segue o enquadramento das fotografias de nu frontal de revistas de conteúdo erótico, mas a diagramação, regime visual, dimensões e local público, nos sugerem uma peça de publicidade comum e cotidiana, que anuncia a venda de um produto. A única pista textual, além do encadeamento dos signos imagéticos, é a curta e assertiva frase “base para unhas fracas”, disposta em caixa baixa, sem uso de maiúsculas ou qualquer outro sinalizador comum à diagramação dos textos propagandísticos. O texto está ao lado da imagem de um frasco de esmalte para unhas, sem rótulo ou marca do fabricante. O trabalho ora passa despercebido, ora causa indignação, ora depredação e até insultos. Numa interlocução direta entre espectador, obra e artista, transcrita pelo jornal,¹⁰ um pequeno debate se estabelece:

Moradora do bairro: – Foram vocês que colocaram este cartaz?

Vogler: – Sim, fui eu.

Moradora do bairro: – Por que você colou esta porcaria em cima do cartaz do índio? Isso é horrível!

Vogler: (silêncio)

Moradora do bairro: – Vocês fazem qualquer coisa para vender esmalte!

Vogler: – É essa a reflexão que eu quero provocar. Isso também é um trabalho de arte.

Moradora do bairro: – Você pensa que isso é arte? Você precisa estudar arte. Isso é abominável!

⁹ Ver < <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/intervencoes/CampanhaBaseUnhas.pdf> > p. 3.

¹⁰ Velasco, Suzana. As unhas vermelhas mais chamativas do Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 2008. Segundo Caderno, p. 5.

Cessa a transcrição jornalística. Ainda na matéria, Vogler complementa:

– O Rio virou um grande corredor de publicidade, que é aceita por um público amortizado, que não reflete mais. Tento pôr em questão a ética da veiculação de publicidade em mídia externa, para ver se as pessoas conseguem fazer uma aproximação com outras formas de fetichização da mulher.¹¹

E segue argumentando:

– Como o trabalho está na rua, não tenho como saber de todas as reações, mas vejo pelos rasgos. Não acho isso ruim, porque reflete o que estou questionando. Se a mulher é usada por todas as campanhas, eu ponho o conteúdo sexista dessas mensagens no grau mais avançado. Poderia usar uma imagem mais tolerável, mas seria chover no molhado.¹²

Para além de pensar se é eficiente ou não a operação do artista, ou seja, mimetizar parte do conteúdo da publicidade que utiliza a imagem da mulher para criticar os usos que a publicidade faz do corpo feminino, como o mote de venda de produtos quaisquer – cerveja, carro, cigarros e outros –, cabe e é interessante pensar por que ainda o nu, já tão exposto e instrumentalizado, vendido e banalizado causa mais incômodo do que as múltiplas imagens de nu similares, encontradas na enorme variedade das capas de revistas como *Sexy*, *Playboy* e outras do gênero. Por que o trabalho de Vogler, que muitas vezes é depredado pelo público, incomodaria mais do que imagens similares em *outdoors*, ou até mesmo as bonecas de papelão recortadas em dimensões aproximadas às do corpo feminino, presentes em bancas de jornais espalhadas pela cidade? Como a moradora bem coloca, faz-se de tudo para vender, isso é fato inerente à condição do espetáculo em que vivemos. Mas, em arte, ou para o recorte de arte à qual a moradora de Santa Teresa provavelmente está acostumada, ou foi educada; não, não pode, não! Nesse momento, o que o trabalho de Vogler está oferecendo é esse debate direto, janela para a rua, sem a mediação das instituições ou do circuito de arte.

Base para unhas fracas, ganha outra dimensão se pensarmos ainda, sobre a superexposição do corpo feminino reconhecido, ou de *grife*, ou seja, o *derrier* da Mulher Melancia, os seios da Feiticeira, o nu também, quase frontal, da Débora Seco circulando em *busdoors* pela cidade em transporte público. Enfim, toda sorte de imagens sexistas – nas palavras do artista – em profusão e em qualquer lugar da cidade, não só aquelas para vender revistas e produtos, mas para vender desejos, prazer erótico em revistas e em espaços públicos. Imagens de corpos femininos irretocáveis, vaginas ou ânus que se insinuam, para

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

tal, assim como o órgão sexual atrás dos dedos entrelaçados de *Base para unhas fracas*, que também oferece seu discurso.

Será que revistas e bonecas de papelão, ou bancas, programas e publicidade de conteúdo erótico, na TV ou em espaços reconhecidos e administrados por instâncias públicas e privadas, como os *outdoors*, são os recortes de tempo e espaço em que esses eventos de exposição do corpo feminino, próximos ao show, ou seja, lugar do espetáculo debordiano, são permitidos, negociado o apaziguamento, contornada uma reação possível de indignação, mas até mesmo autorizado, esperado, liberado ao gozo? Ou será que a questão é que na obra de Vogler é uma vagina anônima, e sem grife, que se insinua? Se assim for, como anteviu Debord, na Tese 4, “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1992, p. 14); o espetáculo seria menos controle e gestão do conjunto midiático – imagens, textos e multimeios – e mais uma forma de mediação, de agenciamento, reconciliação dos sujeitos. Fora dos espaços mediados e esperados, certas imagens ainda fazem com que o indivíduo reaja, uma vez que não identifica a chancela para aquela imagem em especial e sendo assim, se indigna, coloca sua opinião. Por estar fora do espaço da mídia do espetáculo e dos espaços da arte, e porque Vogler talvez seja, para a moradora, um artista desconhecido, o discurso de autoridade não se estabelece.

Será que, diante da TV e observando, talvez também anestesiada e, por isso, não observando, as bancas de jornal, *outdoors*, *busdoors* e outros meios, onde a explicitação do sexo (órgão) ou do convite ao ato sexual, ao gozo escópico se insinua para aumentar vendas, audiência e outros fins visando ao consumo, a mesma moradora, que sabe o que é e o que não é arte, também se sinta indignada? Não é comum, como na obra de Vogler, que as imagens de bancas de jornais e *outdoors* de propagandas de conteúdo erótico amanheçam depredadas, mesmo que apenas um pedacinho de pano, a exemplo dos dedos entrelaçados sobre a genitália, arrefeçam a visualização do nu frontal.

E dentro do espaço do museu, em frente às gravuras eróticas de Picasso, a moradora entenda que, talvez, mudado o registro de fotografia para o da gravura, talvez, mais conciliada, imersa no discurso de autoridade da instituição e do artista famoso, se chocaria tanto? Possível que sim, possível que não; no entanto, o trabalho de Vogler também aponta e é marcado para essas direções, levanta estas questões. “Você pensa que isso é arte? Você precisa estudar arte. Isso é abominável!”¹³ – eis a sentença final da moradora de Santa Teresa.

¹³ Velasco, Suzana. As unhas vermelhas mais chamativas do Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 2008. Segundo Caderno, p. 5.

A obra de Vogler parece, também é lugar de desconforto para o artista, não só para a moradora do bairro. Uma vez não entendida como arte, seus *artdoors* devem responder, então, por aquilo que também são, ou seja, em parte é também paroxismo da exposição do corpo feminino, divulgação, polêmica, no pior dos efeitos para o artista, afronta à moral pública, virando caso de polícia. Nos espaços públicos existe a alteridade envolvida, as leis que regem (?) conteúdos de imagens – impróprio para menores – que se dão ali, ao transitar pelas ruas em qualquer horário, talvez, salvo espaços de comercialização como bancas, *busdoors*, *outdoors* e outros. Não é à toa que a matéria do jornal nos informa dos possíveis desdobramentos com as autoridades policiais, o que levou o artista a buscar opinião de uma advogada que recomendou, em caso de problemas com a lei, alegar, em sua defesa, não a arte ou o ofício de artista, mas a liberdade de expressão.

Malogro para o a obra, o artista, a arte e o espectador-transeunte? Mais complexidades mistificação/desmistificação de obras e artistas, ou desmistificação da fetichização do consumo? Debate público sobre os usos e abusos do sexismo com o corpo feminino? Não sabemos, nada por aqui é certo, muito menos é o caso de incorrer em uma crítica judicativa, valorativa, mas, antes, observar, indicar os efeitos criados entre a obra e os campos que ela tangencia. Alguns outros efeitos vão necessariamente ficar de fora. Ou seja, podemos apenas transitar entre esses lugares e julgares sem defesa ou acusação, mas assumindo todo o risco e mesmo certo desconforto da oscilação do pensamento quando estamos diante de uma arte que incorpora a lógica do paradoxo e imagens de genitais. Sendo assim, vejamos um pouco da colocação de Harold Rosenberg quanto ao aumento de complexidade que a tradição da inovação e do novo, como lema contínuo da arte, traz para a própria arte, para os artistas, para o espectador e para a investigação crítica.

A nova arte é valiosa por induzir no espectador um novo estado de percepção e pelo que lhe revela sobre si mesmo, sobre o mundo físico, ou simplesmente sobre seu modo de reagir às obras. Mas aplicar o princípio de avaliar obras em função dos efeitos induzidos pela contemplação de algo que não existia antes não é uma postura intelectualmente tranqüila, e tirar conclusões inteligíveis sobre esse fenômeno é ainda mais difícil. Uma das razões disso é que ser novidade é um atributo temporário que precisa ser captado enquanto o caráter de novo permanece como tal; e por quanto tempo a novidade vai durar, pelo menos em parte, do espectador. Um aspecto ainda mais importante é que avaliar o novo é provocar confusão nas pessoas, e os educadores de massa ainda não chegaram a uma conclusão definitiva sobre a utilidade da confusão. Compreender o novo em toda a sua extensão costuma vir junto com aquela espécie de terror que os pesquisadores, os exploradores, os místicos e os revolucionários conhecem tão bem. O novo infringe o bem no plano moral se transforma no bom na atmosfera neutra da imaginação e da curiosidade científica. A pessoa que dá valor ao novo talvez tenha de respeitar até as inovações de um marquês de Sade como contribuições à conscientização do homem sobre si mesmo.¹⁴

¹⁴ Rosenberg, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 237.

Afinal, parece ser este o lugar possível deste trabalho, ou seja, um tipo de relação problemática e de ambigüidade com texto, espectador e imagem, um ambiente em que o artista nos convida a entrar, como anteriormente no Capítulo 1, assinaladas as diferenças de imagens usadas – a obra *Framed*, de Burgin –, ou seja, também sem oferecer uma saída fácil ao pensar. O *artdoor*, de Vogler, em seu caráter paradoxal, ora publicidade, ora arte e no superlativo da imagem que choca, utilizando também o lugar da banalização e superexposição dos corpos para sua arte, nos convoca a pensar, oferece desconforto, dificuldade para manejá-lo, pensá-lo, impossível capturá-lo totalmente, a não ser pesando e escolhendo posições rígidas e, portanto dizendo, como a moradora, isto não é arte, isto é abominável – ou o contrário.

Num certo sentido, a obra de Vogler nos remete ao incômodo e também a algumas questões polêmicas que, em obras anteriores, ainda permanecem ali vigentes, a incomodar. Permanecem para serem mais bem compreendidas, em suas nuances e por todos, configuradores, críticos, pesquisadores de arte, artistas, cidadãos. É o caso de *Tiradentes: totem-monumento ao preso-político*, de Cildo Meireles, ou do forte impacto da obra *Situação T/T,1 (2ª parte)*, de Barrio. Longe de discorrer como o fez Picasso em Guernica, de uma maneira figurada, sobre os horrores de atos violentos similares cometidos pelos poderes políticos, as obras de Cildo e Barrio discorrem sobre tortura e desaparecimento de ativistas políticos, membros da imprensa e da intelectualidade nos porões da ditadura e outros lugares obscuros, com uma potência que Vogler também incorpora. Tais obras liberam um incômodo, um dito explícito silencioso e ao mesmo tempo gritado, um sentido trágico e de catarse, um dito em sangue, dejetos, sacrifício em chamas, entranhas do sexo e do sexismo.

Num estado da ditadura do espetáculo, o *Big Brother orwelliano* não é mais o regime militar e seu estado demente de vigília, tortura e violência, mas, talvez, a “tortura” a que esse novo grande irmão nos submete seja mais subjetiva e de longa duração dentro dos sistemas sógnicos da propaganda que tudo permeia, vende, comercializa, pedagogiza e banaliza. Pode ser que, para alguns, *Base para unhas fracas* se torne eficaz para desmistificar a sufocante presença das mensagens de venda em nossos espaços urbanos, além da comercialização das imagens do corpo feminino – como quer o artista, exatamente aí, onde mescla paroxismo da imagem e da mensagem sexista, espetacularização, superexposição, entranhas. Pode ser. Por outro lado, o *artdoor* se mostrou eficaz em seus propósitos, ajudado pela matéria do jornal, no debate que se seguiu com a moradora do local e no modo como é por vezes deprezado, por vezes apreciado.

Parece que, por modos e meios atuais, e também por esse caráter de efemeridade, diluição no meio público, leitura difícil, cifrada, entre arte e publicidade, o partido que o artista adota para dar seqüência e efetividade à obra inclui, também, a entrevista, a pose fotográfica na frente do *artdoor*, fotos documentando antes e depois do trabalho em seu embate com o público nas ruas, momentos esses arquivados e postados em seu *site*.¹⁵

A quantidade de cartazes colados pela cidade também nos insinua maneiras do artista de tentar lidar com a pouca eficiência de um único *artdoor* para falar com um público amortizado, que não reflete sobre a fetichização do corpo feminino para uso de venda e nem sobre o corredor de publicidade em que o Rio se transformou. Parece que, por isso, a variável quantidade e reprodução das obras têm a atenção especial de Vogler, que a usa como antídoto para assegurar, solucionar, mesmo minimizar os efeitos de diluição. Para garantir a eficácia e fazer com que *Base para unhas fracas* aconteça, a cidade, por sua vez, é também transformada em um corredor para as dezenas de *artdoors* de Vogler.

Um tal caso, também lugar de desconforto, dadas as imagens, textos e meios dos quais se vale e efeitos que causa, nos leva a criar aproximação com o pensamento de Jacques Rancière e de Harold Rosenberg para pensá-lo. Quando Rancière escreve sobre certa arte crítica, aponta para o risco de que ela caia em banalizações. Rosenberg, anteriormente, explanou sobre certa arte *pop*, de artistas como James Rosenquist e Tom Wesselmann, que o autor entende como arte publicitária que detesta a publicidade fazendo publicidade de si mesma. Diminuindo o tom dessa crítica, Rancière, por sua vez, chama de arte crítica as reverberações da arte *pop* que se encontram presentes nas décadas de 1960/1970, caso de Martha Rosler e de algumas obras atuais que utilizam confrontação de elementos heterogêneos, assim como Vogler o faz. Rancière, no texto *Política da arte*, comenta que tais obras podem vir a correr o risco de ser banalizadas por mecanismos como a curadoria, que ao as aproximar, tematiza e rotula como arte lúdica ou arte pós-espetáculo. Por outro lado, anulado o caráter redutor da curadoria e tematização da exposição, à diferença de Rosenberg, para Rancière o saldo de cada obra isoladamente seria o mesmo de quaisquer outros dispositivos artísticos, ou seja, diferentes leituras e momentos de leitura múltiplos pelos quais uma obra pode vir a passar ao longo dos canais de recepção e de valoração, e pelos quais, ao longo do tempo, circula:

Por um lado, a fórmula da arte crítica se banaliza como fórmula da arte lúdica. Há quatro anos atrás uma exposição parisiense colocava lado a lado dispositivos artísticos dos anos 1960 e 1970 e obras contemporâneas. De modo que as fotomontagens da Martha Rosler estavam

¹⁵ Ver < <http://www.vogler.com.br> >.

expostas à proximidade da obra de um artista contemporâneo chinês, Wang Du, que lançava mão do mesmo princípio de confrontação de dois elementos heterogêneos. Wang Du partira de duas fotos: uma foto oficial do casal Clinton preparando uma viagem à China e uma foto tirada de um *site* pornográfico chinês que era uma reprodução da Origem do Mundo de Courbet [...] Pode-se ler nesse conjunto tantas formas de derrisão quanto se queira [...] de um lado a glória do casal presidencial, do outro a miséria do presidente obrigado a detalhar na televisão suas atividades sexuais extra-conjugais; de um lado a grandeza da arte e de suas deusas pintadas ou esculpidas, de outro a realidade pornográfica – a realidade da exploração do corpo feminino – ocultada por detrás das sublimações da arte [...] A máquina desmistificadora começa a funcionar sozinha. Ela pode instaurar seu jogo entre um elemento qualquer e qualquer outro elemento, mas, a partir daí, não há mais nada em jogo nesse jogo. O sentido do dispositivo se torna indecível. Torna-se uma maneira de capitalizar a indecibilidade de um dispositivo, sua oscilação entre várias significações. Desta forma a mesma exposição pôde ser apresentada nos Estados Unidos com o título pop *Let's entertain* e na França, com o título *Au-delà du spectacle* [...] Em um caso a etiqueta convidava a participar de uma arte “lúdica”, consciente da inexistência de qualquer separação efetiva entre seus dispositivos e os dispositivos comerciais que ela imita. No outro, ela convidava a ver na nova contextualização desses dispositivos, nas formas de apresentação da arte dos museus uma crítica do mundo espetacular da mercadoria. O dispositivo artístico vive, assim, da indecibilidade de seu mecanismo e de seu efeito.¹⁶

A obra, ou, nos termos de Rancière, dispositivo artístico *Base para unhas fracas* partilha um bocado das considerações levantadas pelo autor, sendo, assim, o trabalho se oferece, para futuros debates como o iniciado pela moradora de Santa Teresa, quanto às questões que esse tipo de trabalho nos coloca é uma obra que, portanto, permanece em aberto em seus sentidos críticos e de análise possíveis. Parafraseando Ronaldo Brito: “Nessa rede de nexos, ao mesmo tempo rigorosos e equívocos, a única verdade é o dilema da verdade”.¹⁷

¹⁶ Ver < <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf> >, p. 11-12.

¹⁷ Brito, Ronaldo. Símbolos e clichês. In: *Experiência crítica – textos selecionados*: Ronaldo Brito. Organização: Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 171.

4 COLETIVIZAÇÕES – SEGUNDA FASE FRENTE 3 DE FEVEREIRO: UM ESTUDO DE CASO

Não desconstruindo discursos imagéticos e verbais, mimetizando e apropriando a propaganda e seus suportes ou outros meios construídos por símbolos fortemente imantados de significações, mas agora os coletivos artísticos ocupam meios e espaços outros para divulgar vozes abafadas e discursos próprios. Cartazes, pôsteres políticos, bandeiras desfraldadas, filme, livro e *site*, dando visibilidade às chamadas, palavras de ordem, argumentações e discursos políticos desenvolvidos dentro do coletivo de arte, Frente 3 de Fevereiro, uma frente de discussão e pesquisa. É a partir de novos marcadores, que o coletivo Frente 3 de Fevereiro evoca questões de opressão racial em tomadas de posições políticas articuladas para provocar reflexão, denúncia, resistência em propostas e meios da arte – circuitos e práticas – com a intenção de desvendar e denunciar a situação de cidadão de segunda classe do afrodescendente no contexto nacional. O início do coletivo coincide com a morte do jovem Flávio Santana, negro, odontólogo, que, confundido pela polícia com um marginal, foi executado em 3 de fevereiro de 2004. A partir daí o grupo se organizou.

O pensamento do coletivo Frente 3 de Fevereiro vai ao encontro de uma tomada de posição política inequívoca quanto à desnaturalização, e a denúncia em relação ao preconceito velado e de senso comum, que disfarça o racismo étnico presente no Brasil. Com suas atuações, levam a perceber que não é natural, mas, antes, que a representação negativa dos afrodescendentes é construída historicamente, via opressão, desrespeito, segregação. Suas manifestações levam a reavaliar o que está bloqueado pelo senso comum, ou seja, o racismo oculto e latente do brasileiro e a violência pactuada socialmente entre a polícia paulista, e parte da população de São Paulo. Em apresentação divulgada no site o coletivo se posiciona:

A Frente 3 de Fevereiro é um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo da sociedade brasileira. Suas abordagens criam novas leituras e colocam em contexto dados que chegam à população de maneira fragmentada através dos meios de comunicação. As ações diretas criam novas formas de manifestação acerca de questões raciais. Para pensar e agir em uma realidade em constante transformação, permeada por transformações culturais de diversas escalas e sentidos, se fazem necessárias novas estratégias. A Frente 3 de Fevereiro associa o legado artístico de gerações que pensaram maneiras de interagir com o espaço urbano à histórica luta de resistência da cultura afro-brasileira.¹⁸

No nome, o coletivo se singulariza como Frente, o que demonstra tomada de posição, território de abrangência. Em seu *site* o grupo se apresenta como “grupo transdisciplinar de

¹⁸ Ver < [http:// www.frente3defevereiro.com.br](http://www.frente3defevereiro.com.br) >.

pesquisa e ação direta acerca de questões raciais”. Completa afirmando que incorpora o “legado artístico de gerações que pensaram maneiras de interagir com o espaço urbano à histórica luta e resistência da cultura afro-brasileira”, ou seja, assume-se como um coletivo de arte/reflexão política, que conta com o agenciamento de diversas subjetividades artísticas incorporando a pesquisa e a crítica transdisciplinar. Em sua configuração atual, o grupo conta com 21 pessoas que transitam pelas artes visuais, música, cinema, vídeo, teatro, texto, *live performances* e incorporam profissionais oriundos da educação, antropologia, geografia, sociologia e direito, para fazer pesquisa e arte pública, para pensar e apresentar as questões raciais do Brasil, especialmente em São Paulo. Desde 2004, desenvolvem trabalhos artísticos no uso das diferentes linguagens e suportes envolvidos, articulam também colaboração teórica, como as de Suely Rolnik, Peter Pal Pelbart e Brian Holmes, como por exemplo, no caso do projeto *Zona de Ação (Z.A.)*¹⁹. Em seu *site*²⁰, estão disponibilizados arquivos de entrevistas e diálogos que promovem, convidando pesquisadores ligados à USP e outras universidades, nas áreas da antropologia e sociologia, que pesquisam e estudam as representações simbólicas envolvidas nas construções do racismo social. Alguns deles são: Lilia Schwarcz, Antropologia/USP, Nicolau Sevcenko, História/USP e Vera Malaguti, Sociologia/IMS/UERJ.

Sob a proteção de Xangô, o deus guerreiro, e de Zumbi, padroeiros do Frente 3 de Fevereiro, integrantes misturam estratégias situacionistas, se inspiram, pensam, discutem e dialogam com obras de Hélio Oiticica, como *Cara de Cavalo* e *Parangolés*, que são diretamente citadas em seus textos como uma das referências artísticas do coletivo. Cabe aqui lembrar outras obras-referência também de Cildo Meireles, como *Blindhotland (Gueto)*, 1975, já que nesse trabalho, encontram-se marcadores como: gueto, os binômios dentro/fora, inclusão/exclusão. Segundo Cildo Meireles, *Blindhotland* demonstra o potencial criador e transformador das situações limites, como por exemplo, aquelas inerentes aos guetos, uma vez que, como diz o artista: “Sempre que as pessoas são submetidas à pressão, produzem mais,

¹⁹ Zona de Ação (Z.A.) foi um projeto de intervenção urbana feito em cinco zonas da cidade de São Paulo (norte, sul, leste, oeste e centro) entre os dias 15 de junho e 1º de agosto de 2004. O resultado do processo foi apresentado na Galeria SESC Paulista. Na área da zona sul da cidade, o coletivo A Revolução Não Será Televisada, junto ao coletivo Frente 3 de Fevereiro, desenvolveu o projeto *Racismo Policial – Quem Policia a Polícia?*, que se consistiu de: levantamento de dados, mapeamentos, entrevistas, intervenções junto à comunidade e também de tensões e confrontos diretos com a Polícia. (Z.A.) foi acompanhado pelos teóricos Suely Rolnik, Peter Pal Pelbart e Brian Holmes, articulando, junto aos grupos, um pensar teórico e ações em arte para pensar/agir sobre as complexidades da vida urbana contemporânea. Para mais informações, Ver <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/za>>.

²⁰ Ver <<http://www.frente3defevereiro.com.br>>.

pensam mais, idéias surgem, circulam e, depois de algum tempo, a situação dos que estão dentro e fora do gueto tende a se reverter ou a subverter a ordem vigente”²¹.

Questões do dentro-fora que o Frente 3 de Fevereiro enfrenta em suas pesquisas, sobre o racismo, que se encontram relacionadas, as contradições sociais brasileiras. Estas questões são investigadas em pesquisas, obras e ações do coletivo. Em uma referência direta a *Inserções projeto cédula*, o coletivo carimbou sobre cédulas a frase: *Racismo Policial 91% dos jovens negros já foram parados pela polícia Dados Datafolha Fevereiro 2004*, (Anexo A, pg. 104). O coletivo também aborda questões sobre a cultura afro-brasileira, incluindo o sincretismo religioso, como matéria e para experimentar e construir suas ações. Buscam nos legados artísticos, culturais, religiosos e heróicos citados pelo manifesto do grupo, maneiras de articulação para suas práticas entre o ativismo, a arte de intervenção urbana, o resgate cultural da matriz africana, ritos, mitos, rituais e heróis como Zumbi dos Palmares, associando todos esses elementos, para desenvolver e gerir suas ações. No entanto, esses parâmetros, a se observar as ações e transdisciplinaridade dos projetos do coletivo, não são cerceadores, mas norteadores. O Frente 3 de Fevereiro mantém uma base de pesquisa e articulação freqüente com interlocutores, como citados anteriormente, convidados a discutir as questões do racismo. Assim, o coletivo assume a pesquisa como base para pensar suas ações sobre as questões do racismo e outras que as tangenciam. Em texto, um dos integrantes desenvolve conceitos presentes na pesquisa que dá base para suas ações:

Mas eis que surge, como herói pop, milagreiro, vislumbre de padim, raio de xangô, o 3 de Fevereiro, o grupo um tanto comitiva guerreira, liga da justiça e bloco. Do saco surge a bandeira, azougue para não terminar o carnaval. E ela vai se desfaldando sem hinos, na síncope do grupo. Aberta como símbolo, não da Nação, coisa maior, mas daquelas pequenas e senhoras selvagerias. Escancarada clama aos céus a incerteza do sentido. Estandarte anunciando a derrota da certeza unívoca. Zumbi somos nós. Frase gravada no ar, incógnita na calçada. Zumbi somos nós. Zumbi guerreiro ou párias? Vencedores ou vencidos? Imortal herói ou mortos vivos? Zumbis somos nós. Senhores ou fantasmas? Estandarte ou mortalha? Uma ferida exposta no meio da rua, uma questão colocada para todos sem nenhum floreio. Não mais a opção por ser marginal e ser herói, mas pelo menos poder ser. Aquela bandeira ali aberta era a dissolução do linear e a dispersão dos sentidos até então possíveis. Zumbis somos nós.²²

O coletivo recebeu convites para a Alemanha, marcando sua atuação internacional, o que revela um impulso de pesquisa permanente e de trocas diversas. Dentro dele, as artes participam como um subgrupo, um dos braços de atuação; o outro é a pesquisa, os encontros, palestras, a edição do livro *Zumbi Somos Nós – Cartografia do racismo para o jovem urbano*,

²¹ Mosquera, Gerardo. Conversa com Cildo Meireles. In: Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan. (Orgs.) *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 69.

²² Muniz, Ricardo. *Zumbi Somos Nós*. Ver < [http:// www.frente3defevereiro.com.br](http://www.frente3defevereiro.com.br)>.

e intercâmbios diversos. Trata-se de um coletivo que agencia e articula diversos saberes, sem a necessidade de busca por uma abordagem única. Em 02 Zona de Ação, o Frente 3 de Fevereiro, junto aos coletivos Bijari, A revolução não será televisionada, Cobaia, Contra-Filé e o argentino Grupo Arte Callejero, colocaram em andamento ações específicas, laboratórios, investigação, ação e reflexão coletiva, sobre questões variadas como o espaço urbano, e principais problemas e desafios sociais em São Paulo. O projeto aconteceu nas zonas norte, sul, leste, oeste e no centro da cidade de São Paulo seguida de apresentação que incluiu uma exposição no SESC- SP, que registrava a ocupação do espaço urbano pelos grupos. Tal modelo é tributário de outros momentos em que artistas ocuparam o território de galerias, museus e bienais para, no local, colocar em andamento suas propostas, como Hélio Oiticica, com *Tropicália*, e Beuys, com *I like America and America likes me*, que, em seus objetivos políticos artísticos, poderiam também, figurar como patronos do Frente 3 de Fevereiro.

Seria possível levantar tantos outros momentos que abrem um diálogo direto entre as atuais ações do Frente, e as passadas, dado que incorporam o fazer crítica sociopolítica com arte e colocar a arte nas questões emergentes da vida sociopolítica. As atuações dos coletivos artísticos em nossa atualidade apontam para a vida social, em suas mais variadas dimensões ações e abordagens que incluem o corpo, as imagens, os diálogos com a história da arte, o espaço público, a vivência, os modos de relação sociais, em dimensões como, meio, corpo, cidade, galeria, centro cultural, manifesto, resistência, pesquisa.

No Frente 3 de Fevereiro, ações e obras não são desenvolvidas individualmente, à diferença, por exemplo, do que acontecia com o Atrocidades Maravilhosas. Os textos individuais, em segundo momento, marcam a posição de visão do grupo. A considerarem-se os conteúdos do *site*, parece que são previamente discutidos, e assim carregam a marca das idéias do coletivo. Com atitude própria e inesperada, levam a cabo a discussão de sua principal questão – o racismo contra o negro, para o estádio de futebol. Ali e em outros espaços públicos é que encontram as pré-condições para realizar sua arte pública, tal como argumentam quando da apresentação do filme *Zumbi Somos Nós* no Instituto Goethe do Rio de Janeiro e de São Paulo em 2005.

Antes de iniciar, deixo uma breve reflexão sobre como entendemos Arte Pública.

Para nós, Arte Pública, significa ativação do espaço público. E o que é o espaço público numa cidade como São Paulo, onde mais de 18 milhões de habitantes vivem e trabalham? Nesta cidade, mais 70% do espaço urbano tem carência de algum tipo de infra-estrutura (água, esgoto, eletricidade, habitação, educação, transporte e lazer) Para lidar com esta realidade, esculturas e objetos de arte, em si mesmos, não têm a capacidade de gerar uma reorganização positiva em favor da apropriação do espaço público pelo indivíduo. Ou seja, monumentos públicos não tem condições no mundo contemporâneo de gerar movimentações de mudança

na nossa forma de se relacionar com a cidade. Podemos, a partir deste ponto, ir um pouco mais longe com o conceito de “espaço público” para um outro: “vida pública”. E para nós, “vida pública” significa uma noção ampla do que compõe o espaço de manifestações públicas. Neste campo, se constrói a imagem do que somos como sociedade. Assim entendido, este campo inclui o espaço público urbano, mas também, a mídia e seus diversos suportes, a reflexão acadêmica, a *internet*, e várias outras manifestações sociais. Neste campo aberto/fechado da vida pública, para nós, o desafio é encontrar caminhos poéticos que possam gerar possibilidades de estabelecer novas formas de relação entre o indivíduo e sua própria representação. Afinal, na auto-representação reside a possibilidade de resistência simbólica contra toda força violenta de construção de “mundos-desejos” e da vida “auto-confinada” que, em última instância, nos distancia da descoberta coletiva do que realmente somos como sociedade.²³

Exercer a consciência negra colocando-a em prática, dando visibilidade pela ocupação dos espaços comunicacionais dos circuitos de emissão da televisão, e em um instante disruptivo, tornando esse espaço o da livre expressão. Usar deste meio comercial sem pagar um centavo pelo uso da informação massiva, que é transformada em crítica. Nesta peculiar proposta artística, na qual o coletivo intercepta e subverte os modos de emissão da comunicação via TV, para adotar bandeiras com mensagens de protesto ao lado das bandeiras de times de futebol em estádios lotados e em dias de campeonato (Anexo A, pg. 1004). Uma frente nem tanto de transformação radical do mundo, mas arte/comunicação e crítica.

4.1 Coletivos como espaço de laboratório, exposição e questões sobre o espaço urbano

Sinais fortes no nosso tempo, modos e meios de artistas e obras conformados nesta rubrica da atitude de crítica sociopolítica com arte e na presença desta no espaço público, se dão a revelar e, portanto, a pensar. Dificuldades e acertos de obras deixados de lado, outra estratégia de atuação que os coletivos revelam é a da posição do artista como agenciador, expositor e relações públicas de si mesmo e da sua arte – em certos casos, para validar ou mesmo proteger a si e a sua arte.

Apesar das dificuldades inerentes à prática de atuação direta no embate com o público e as instituições da cidade, incluindo a polícia, permanece demarcada uma forte crítica dos coletivos em relação à exclusão e ao cerceamento de certos temas, pelo sistema da arte, ainda que, obras e artistas coletivizados, terminem por ingressar nesses ambientes, de certa maneira, mais cômodos para a cognição da obra e a validação de artista. O sistema tem não apenas defeitos, mas qualidades, e assim, como a formação coletivo, assegura parte dessas mesmas funções. Proteção, participação ativa na montagem dos trabalhos, espaços e lugares

²³ Ver < <http://www.frente3defevereiro.com.br/blog> >.

comumente privilegiados e previamente escolhidos para a exposição, construção de argumentos de validação das ações e obras, enfim, em parte, uma substituição do grupo e do coletivo pelo sistema de arte.

Algumas outras questões relevantes que possam vir a contribuir para a reflexão são apontadas por Jeudy, para quem o princípio de facultar à cidade o lugar de laboratório de criação e ao *locus* urbano, como espaço dado de arte pública, pode se converter em algumas ciladas de análises que não contenham o questionamento sobre a complexa dinâmica de flexibilidade própria, aos nossos sistemas culturais urbanos. Uma interpretação mais apressada levaria, segundo o autor, a legitimar a função subversiva da arte, ainda que, ao final do processo, ações e grupos terminem por se enredar em sistemas de legitimação institucional e de valoração de mercado passado o período de laboratório experimental no espaço urbano. Aí reside, segundo Jeudy, a maior dificuldade de manter a legitimidade de tais ações como discurso libertador do sistema e sua configuração primeira de arte com política e de criação coletiva. Seguindo a argumentação do autor, em um segundo momento, as instituições legitimadoras capturam o que é emergente, muitas vezes com o próprio aval dos grupos, que se apresentam como não alinhados e mesmo contrários a tal sistema. Jeudy alerta para esse enquadramento das experiências culturais que, antes, se interpretavam como libertadoras. Para o autor, a questão se coloca mais em termos do que a cidade é; ou seja, enquanto imagem e seus desdobramentos, reflexo e reflexão, independente, polifônica, polissêmica e difícil de capturar em seus múltiplos e inesgotáveis sentidos.

A todo momento a cidade torna possíveis, por sua falta de absorção do que aparece, do que se inscreve no espaço, efeitos de real cujo poder ficcional se afasta de suas origens individuais e distintivas. Território sem nome da contingência dos instantes da criação, a cidade continua sendo a epifania das singularidades “quaisquer”. E assim ela consegue fazer uma obra de arte de si mesma.²⁴

Creio que tal colocação, revela a tendência atual em arte, em suas aproximações com os espaços públicos e privados da arte, assim como os políticos, fazendo constar a amplitude envolvida. Se, de fato, como ressalta o autor, estamos dentro de um sistema urbano e imagético complexo, e por isso, co-autor, das críticas e das ações subversivas que intentam contra esse sistema, estamos, portanto, em um ciclo fechado sobre si mesmo. No entanto, e por outro ângulo de argumentação, também emerge daí a potência que tenta romper o ciclo e que confronta tal cooptação, mesmo quando incorpora, por meio da obra, no caso de *Tridente*

²⁴ Jeudy, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 147.

de Nova Iguaçu, o populismo político, a superstição, a reação autoritária e mesmo a censura colocada em andamento por uma prefeitura que se quer democrática.

Uma arte de permanente dinâmica de manipulação/transgressão, contra manipulação, banalização, enquadramento institucional na qual o resultado indicadam índices, fragmentos. Quando Hal Foster se pergunta sobre os desdobramentos esperados, e os nem tão esperados, de trabalhos nos espaços públicos de Jenny Holzer, ele o faz para alertar sobre outro nível de complexidade que nos interessa aqui, porque, de certa maneira, tangencia a dicotomia aberta entre as intenções de artistas e coletivos e o lugar do público receptor-espectador.

Um sinal é uma diretiva social; uma placa é um marcador da verdade oficial que exalta um lugar ou um nome próprio como a própria presença da história. Os sinais e as placas de Holzer realçam essa marcação, traduzem essa linguagem oficial e o discurso característico que se desfaz, como um velho chauvinista nas mãos de uma feminista maleável. Sua recente série SURVIVAL [“Sobrevivência”] é ainda mais desesperada: esses textos sobre dominação de classe, opressão racial, submissão sexual e aniquilação nuclear refutam o bem-estar panglossiano da era Reagan. Ainda assim, como está implícito em outras partes de seu trabalho, não é certo se Holzer representa a retórica da “crise” – uma ideologia que pode mistificar posições seguras de poder ou, alternadamente, “justificar” seus atos abertamente autoritários, que pode ser levantada sobre a fragmentação da comunicação em códigos privados, algumas vezes paranóicos: Holzer coloca esta fragmentação em primeiro plano ou a confirma? Seus textos resistem ao “governo da individualização” ou nos apresentam objetos lingüísticos de consumo?²⁵

O que Foster pontua quando questiona a série *Survival*, de Jenny Holzer é que por meio da alteração dos sistemas de significação não se pode alcançar uma reflexão crítica certa e efetiva pela parte de quem observa, mas só quando isto se dá segundo uma condição especificamente crítica e localizada; quando não, permanecemos no terreno arenoso, por vezes até o da legitimação do discurso que se quer desconstruir

. Como diz Foster a respeito de, *Survival* “[...] é excessivamente anárquica, atópica demais” (FOSTER, 1996, p. 153).

No entanto, tal arte, em seu desenvolvimento, ocupa um lugar de potência e de ruptura efêmera, instantânea, mas de certo, plena de possibilidades que as formas artísticas de individuais ou coletivizadas, procuram realizar. Nos termos de Foucault, seriam, portanto, exemplos significativos da eterna luta entre os saberes hegemônicos e os contra-hegemônicos, no uso da racionalidade e do encadeamento estético, cada qual produzindo, existindo/resistindo, agindo sobre os modos da vida e no terreno do político dos espaços públicos.

²⁵ Foster, Hal. *Recodificação; arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 152.

Mas se por outro lado, segundo Foster, é preciso recomendar a artistas que pensem sobre as ambivalências de interpretações e excesso de anarquia ou mesmo sobre a atopia que promovem com suas obras, intervenções e propostas quando o local é público e o propósito é o da boa intenção em desvendar os discursos sociais que nos aprisionam, por outro, parece, se torna forçoso, quando a vontade de revelar/desvendar discursos e usos publicitários do corpo feminino, como em *Bases para unhas fracas*, de Vogler é necessário pensar sobre o que pondera Rosenberg em seu texto *Objeto Ansioso*.

Embora não se refira diretamente aos casos tratados aqui, Rosenberg discorre com precisão sobre um tipo de arte que se encontra forçando valores, pelo gosto talvez entusiástico, pelo novo ou pela liberdade de expressão de modo um tanto apressado, em suas proposições.

O debate vai além da arte e, nos espaços públicos, esbarra em questões éticas, além das estéticas, envolvidas na alteridade cultural em que somos, portanto, convocados a ponderar e a pensar reflexiva e criticamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma questão permeou as análises e a pesquisa, ou seja, o reconhecimento da potência no fazer crítica sociopolítica com arte. Assim, busquei, nas obras analisadas ao longo da dissertação, a força do pensamento crítico que lhes é próprio. Segui também a intuição de que sejam possíveis as conexões entre obras, como por exemplo, entre, *Inserções em circuitos ideológicos* e *Framed*, observando nelas uma construção de saber próprio da arte e dos artistas, via meios e modos artísticos, promovendo a reflexão sobre diferentes discursos ideológicos que em obras se oferecem. Busquei também articular as demais obras percorridas junto ao pensamento de autores como Hans Belting, Hal Foster, Michel Foucault, Henri-Pierre Jeudy e Jacques Rancière, para acompanhar as análises, dado que as próprias obras indicavam essas articulações.

Essa foi a meta, entrever um saber próprio em arte, modo de pensar o mundo e construir conhecimento que não deva ser nem a cópia e nem a adição de outros campos do saber. Por isso me aproximei de obras que por meio de sua potência de crítica sociopolítica direcionam reflexões ao campo ampliado da cultura para fazer-lhes a crítica.

Autores como Hans Belting e Hal Foster vêm apontando e reconhecendo, na arte e nos artistas, o que aos poucos vem se constituindo, junto a obras, críticos e historiadores de arte um saber que articula arte e antropologia das imagens, o artista como um etnógrafo e também como um recodificador de signos.

Desenvolvemos o primeiro capítulo citando contextos internacional e nacional –, verificando sobretudo as articulações entre arte e outros campos do saber, como a filosofia e a lingüística, que encontraram, à época da virada dos anos 60, uma grande atenção dos artistas. Indicamos também algo do impulso anárquico, mas muito visionário e crítico, do Dada como referência de vanguarda artística para artistas posteriores, sobretudo no impulso antiarte, visada primeira das contribuições da arte conceitual. Obras de Victor Burgin foram analisadas uma vez que, fazendo uma crítica sociopolítica, lançavam olhares certos e críticos sobre a espetacularização dos sistemas sociais globais via discursos da publicidade, no sentido de desconstruir determinações sociais criadas por imagens, textos e produtos desses sistemas.

No segundo capítulo, nos aproximamos de casos nacionais e outros do contexto exterior, onde uma geração de artistas como Barbara Kruger, Hans Haacke, Cildo Meireles e Antonio Manuel, se lançaram, com suas obras, a discutir o entorno social em desafios que se

insinuavam. No contexto brasileiro, sobretudo urgentes em relação a ditadura militar; em outros contextos, no sentido de desconstrução sobre circuitos ideológicos variados, construídos pela publicidade frente ao gênero feminino, numa chave de crítica sociopolítica com arte. Buscamos, com isso, perceber a potência e a disrupção próprias, destas obras, buscando perceber o funcionamento desses dispositivos artísticos e, ao mesmo tempo, observar o que esses momentos deixaram de legado para artistas posteriores.

No terceiro capítulo, enfocamos o momento atual dos coletivos de arte, discordando do entendimento dessas potências artísticas como *ativismo*, dado que não constituem um programa de ativismo político visando conquistas políticas específicas para mudanças através de agendas legais e constitucionais, que buscam assegurar transformação social. Por outro lado, tais obras, mobilizam sensibilidades adormecidas para uma conscientização pública. Buscamos analisar alguns casos de obras coletivas e individuais, articulando textos de Rosenberg, Brito, Jeudy e Foster, para fazer-lhes a crítica e ao mesmo tempo acompanhar os desafios dessa tendência do coletivo e da crítica sociopolítica nos fazeres em arte da atualidade em textos de Foucault e Rancière. Com isso, foi possível perceber que os coletivos procuram o exercício da crítica, ao lado de modos alternativos de exposição e visibilidade de suas expressões artísticas. Por outro lado, outros permanecem como um espaço de tomada de consciência que deseja uma participação e contribuição via arte, mais efetiva para o contexto social, como, por exemplo, as ações dos coletivos junto ao movimento Integração Sem Posse do Edifício Prestes Maia em São Paulo e das pesquisas e ações levadas a cabo pelo Frente 3 de Fevereiro.

Percorrido tal caminho, esta dissertação se oferece como uma investigação e acompanhamento de artistas que desejam fazer crítica sociopolítica e de uma reflexão das aproximações da arte com a política. Outras considerações ficam a espreitar um outro momento de desenvolvimento e retomada, uma vez que em algum momento é preciso finalizar.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Difel, 2003.

_____. *A Morte do Autor*. In: O RUMOR da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1975.

_____. *Simulacro e simulações*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BELTING, Hans. *O Fim da História da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica e O Surrealismo. O Último instantâneo da inteligência européia*. In: OBRAS escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

BERENSTEIN JACQUES, Paola (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BEY, Hakim. *The temporary Autonomous Zone, cyberstates and pirate utopias*. Cambridge: MIT Press, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Livre-troca: diálogos entre arte e ciência*. Bertrand Brasil, 1995.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRITO, Ronaldo (Org.). *Experiência crítica –textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo. In: BRITO, Ronaldo (Org.). *Experiência crítica –textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Símbolos e clichês. In: BRITO, Ronaldo (Org.). *Experiência crítica –textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1997.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e Poder*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira dos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odisseus Editora Edusp, 2006.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma*. Cidade do México: Ediciones Coyacán, 2001.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papius, 1993.

DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, nov. 1998.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Ática. 1991.

ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*. TASCHEN GMBH, 2005.

FAVARETO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: EDIÇÃO Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (E.S.B.). Rio de Janeiro: Imago. v. 8.

_____. *O Humor*. In: (E.S.B.). Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 21.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários, tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. As palavras e as imagens. In: DITOS e Escritos. Rio de Janeiro: Forense. v. 2.

_____. *Ditos e escritos: IV- Estratégias, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGA V/EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 12, 2005.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira dos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. “Modern and the post-modern”. *Arts Magazine*, n. 6, 1980.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEARTFIELD, John. *Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (Org.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte é Money. Galeria Revista de Arte*, n.24, mar./abr. 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JEUDY, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: Mit Press, 1986.

KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after*. Cambridge – London: MIT Press, 1991.

LECHTE, John. *Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LÉVY, Pierre. *Ciberculturas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

MAGALHÃES, Marcelo. *Antonio Manuel: arte em jornal*. 2004. Dissertação (mestrado) - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MANUEL, Antônio. *Sucessão de fatos: entrevista a Sheila Cabo e ao coletivo RRadial (Alexandre Vogler, Luis Andrade e Ronald Duarte)*. *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj*, Rio de Janeiro, n. 5., dez.

MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel: entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto de Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORAIS, Denis. *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Ciclo de exposição sobre arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NOVA Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967. Catálogo da exposição: 6 a 30 de abril de 1967.

OSÓRIO, Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

OWENS, Graig. *O impulso alegórico do pós-modernismo*. *Arte & Ensaios*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGA V/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 11, 2004.

PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2004. Textos escolhidos IV, Otília Arantes, (org.).

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso*. São Paulo: Cosac Naify.

ROSZAK, Theodor. *Contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZÍLIO, Carlos. *Da antropofagia à Tropicália*. In: O NACIONAL e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ANEXO A – Imagens de obras citadas ao longo da dissertação.

Francisco Goya. *O sonho da razão produz monstros*. 1799.



Francisco Goya. *Mover la lengua de otro modo* (morre a língua de outro modo). 1814 -25.



Coletivo Esqueleto. *Vida x Propriedade*. 2005.



Coletivo Nova Pasta. *Ação Bienal de Havana*. 2005.



Coletivo RRadial. *Fumacê do descarrego*. Carnaval 2007.



Coletivo Atrocidades Maravilhosas. *O que os detergentes fazem com a mão de uma mulher*. Abril 2000.



Coletivo Formigueiro. *Algumas coisas você nunca vai saber pela mídia São Paulo*. 2003. Adesivo sobre publicidade.



Leandro Machado. *Lojas Africanas*. 2003.



Banksy. *Yes, we will always help you.*



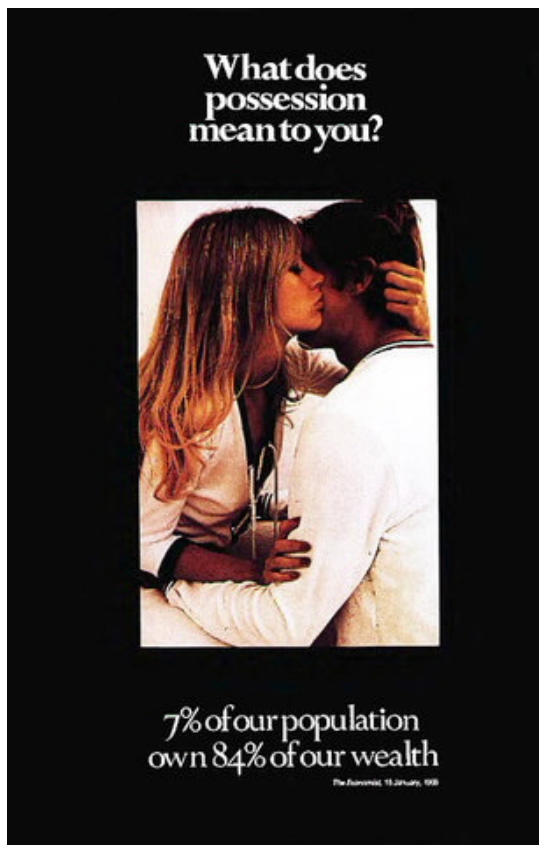
Banksy. *Homem ancestral vai ao supermercado*. 2005.



Yves Klein. *Salto no vazio*. 1960.



Willem de Kooning. *A Tree in Naples*. 1960.



Victor Burgin. *Possession*. 1970.



Victor Burgin. *Framed*. 1977.



Super jornais - clandestinas, 26 de maio de 1973.



Super jornais – clandestinas, 24 de junho de 1975.



Super jornais – clandestinas, 29 de maio de 1973.



Super jornais – clandestinas, sem logotipo.



Cildo Meireles. *Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project*. 1970.



Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: Yakees, go home!* 1970 -76.



Cildo Meireles. *QUEM MATOU HERZOG?* 1970.



Cildo Meireles. *Zero Cruzeiro*. 1974-78.



Hans Haacke. *Uma Raça Excluída*. 1978.



Wang Guangyi. *Séries da Grande Punição*. 1991-94.



Guerrilla Girls. *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?* 1989.



Barbara Kruger. *We don't need another hero.* 1987.



Alexandre Vogler. *Fé em Deus/ Fé em Diabo*. 2001.



Rosana Ricalde. *Poderia estar roubando mas estou pedindo/Poderia estar pedindo mas estou roubando*. 2001.

POLÊMICA EM NOVA IGUAÇU

Entre a cruz e o tridente

Símbolo pintado no cruzeiro é criticado por moradores e religiosos e prefeitura tenta apagar

Helvio Lessa
hlessa@odanet.com.br

■ A figura de um tridente pintado na encosta da Serra do Vulcão, logo atrás do Mirante do Cruzeiro, causou controvérsia entre moradores e religiosos de Nova Iguaçu. Muita gente ficou revoltada e acusava a prefeitura de desrespeito às religiões. O desenho fez parte de oficina de arte pública, no Projeto Interferências Urbanas, evento promovido pelo município semana passada. "Isso é coisa do mal, do demônio. Uma afronta a um símbolo de Jesus e com a

permissão da prefeitura. Subiram aqui com o pretexto de fazer arte e foram embora deixando esse símbolo do mal", disse a evangélica Edileide Amaro, 31 anos.

O prefeito Lindberg Farias (PT), no entanto, alega que o artista plástico Alexandre Vogler, responsável pela oficina, não tinha permissão para colocar o símbolo, que segundo ele é ligado diretamente ao diabo.

"Quando soube que tinha sido desenhado um tridente mandei retirar imediatamente. Ele tinha combinado de escrever 'Eu Amo Nova Iguaçu'. Mas acabou colo-

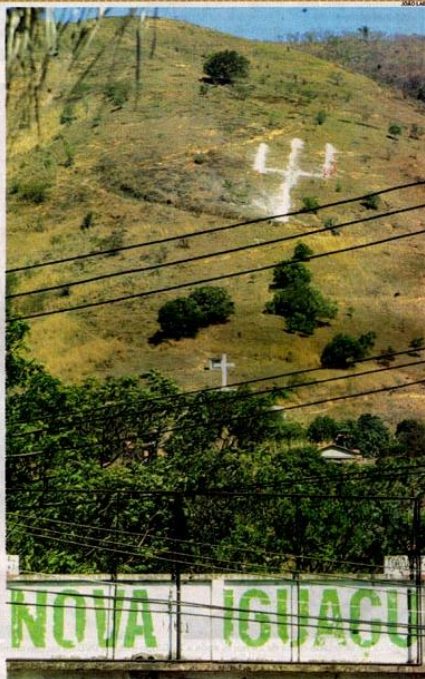
cando esse símbolo que afronta a cruz. Desde pequeno que vejo a figura do diabo com tridente na mão. Moramos numa cidade de Deus", justificou Lindberg.

CENSURA

O artista Alexandre Vogler, 32 anos, disse que a ideia do tridente está ligada ao deus Netuno, da mitologia grega e que não teve a intenção de afrontar qualquer religião. Alexandre afirmou que, depois que a pintura estava pronta, passou a ver uma possível relação do tridente com o símbolo de religiões afro-brasileiras.

"Não esperava toda essa polêmica. Considero a atitude da prefeitura uma censura à produção artística. A intenção da arte é provocar reflexão. Mas também acredito que levantou questões religiosas, que deveriam ser encaradas de maneira democrática", disse.

Segundo Alexandre Vogler, o poder público não costumava ter a mesma postura em relação a outras inscrições religiosas que estão espalhadas pela cidade. "Não esperava que minha arte fosse provocar esse tipo de retaliação pela prefeitura", acrescentou o artista. ■



Tridente chama mais atenção que cruz, que é marco da cidade e vista de vários pontos

Ponto tradicional na cidade

■ A cruz no alto da Serra de Madureira é um marco na cidade e pode ser visto de vários pontos. Fiéis de várias religiões usam o local para orações e eventos. O Mirante do Cruzeiro possui tradicionalmente uma superprodução da Via Sacra na Semana Santa, realizada todo ano, envolvendo centenas de artistas. O local, que chegou a ter iluminação especial com cores diferentes a estação do ano, segundo os moradores,

agora se encontra abandonado. "Nunca aparecem aqui para tratar do problema da falta de água e da pavimentação da ladeira de acesso ao cruzeiro. Mas para fazer essa afronta arrumaram tempo", reclamou o vigilante Paulo Furtado, 45.

Arte e religião causaram polémica em 2002, com a exposição de orixás na Lagoa, e em 2000, com a escultura de Euz dos Ventos, na entrada da Linha Amarela. ■

Alexandre Vogler. *Tridente de Nova Iguaçu*. 2006.

POLÊMICA EM NOVA IGUAÇU

Religiosos contra tridente

Prefeito, padres e pastores oram no cruzeiro onde símbolo foi pintado. Cruz de plantas será feita

Marcos Galvão
mgalvao@odanet.com.br

■ "Feliz o homem que não toma o partido dos maus". Com base no Salmo 1, da Bíblia, foi feita a oração por cerca de 40 pastores e padres para marcar a retirada do tridente, figura pintada pelo artista plástico Alexandre Vogler acima do cruzeiro, símbolo tradicional cristão de Nova Iguaçu.

O prefeito de Nova Iguaçu, Lindberg Farias (PT), que pretende processar o artista, acompanhou a escalada de quase 100 metros do cruzeiro até o ponto onde o tridente foi pintado. "Faremos uma cruz com plantas, que será iluminada, para todos entenderem que sou do bem", explicou o prefeito.

A subida íngreme deixou pastores e padres ofegantes, mas não diminuiu o entusiasmo do grupo, que rezou a oração do Pai-Nosso, benzeu o local onde o artista desenhara o tridente, já apagado, e entou um hino evangélico, com o auxílio de uma banda de música. "Essa terra é de Jesus. Aqui não entra o mal", disse o pastor João Nunes, da Assembleia de Deus de Nova Iguaçu, que ficou indignado com a imagem do tridente. "Estamos unidos a favor do bem", disse o padre Davenir Andrade, da Paróquia de

Nossa Senhora de Fátima e São Jorge. Ao final das celebrações, pastores fizeram uma oração pelo prefeito.

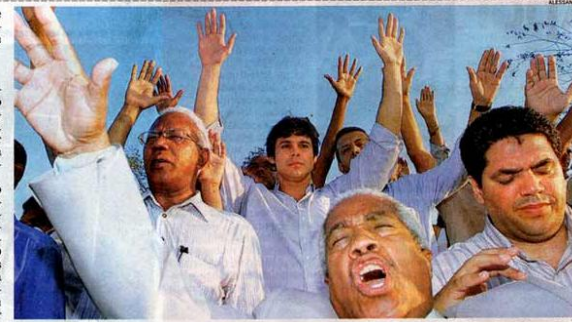
MANIFESTAÇÃO

Ao chegar ao Morro do Cruzeiro, Lindberg foi recebido por moradores da comunidade que cobraram melhorias. Ele disse que não vai assaltar o acesso ao cruzeiro para não atrair a construção desordenada de moradias.

"Só asfaltarei ruas até o Marco 100", disse ele, se referindo ao espaço de 100 metros delimitado pela prefeitura da Estrada de Madureira em direção ao morro. O cruzeiro fica a 200 metros de altura e já tem, segundo a prefeitura, 150 casas irregulares. O prefeito prometeu reforestar o morro a partir de setembro. ■

Mudas de coroas-de-cristo

■ Uma cruz feita com plantas será feita no lugar do tridente do artista plástico Alexandre Vogler. Ontem, funcionários da prefeitura começaram o plantio de duas mil mudas de coroas-de-cristo. "Aprovaremos a cal e faremos com as plantas o desenho de uma cruz", explicou o secretário municipal da cidade, Hélio Aleixo. O diretor de Artes Visuais



Lindberg (centro) e líderes religiosos exaltaram Jesus Cristo no Cruzeiro, que virou polémica após pintura de tridente

NOVO SANTO III FREI GALVÃO

BRASIL PEDIRÁ CANONIZAÇÃO EM VISITA DO PAPA

■ O Brasil poderá ter mais um santo ano que vem. O arcebispo de São Paulo, dom Cláudio Hummes, pedirá pessoalmente ao Papa Bento XVI — que estará no Brasil em 13 de maio de 2007, para a abertura da 5ª Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano (CELAM), em Aparecida (SP) — para que reconheça

a santidade de Frei Galvão. "Em julho, a arquidiocese fez ao Vaticano um pedido para que o papa venha até São Paulo e formalize aqui a canonização. Sabemos que o processo está adiantado e temos esperança de que a canonização aconteça aqui", afirma dom Hummes. Em maio, segundo milagre atribuído a Frei Galvão

foi confirmado por médicos legistas italianos. Falta a aprovação do Consistório (assembleia de cardeais, presidida pelo papa) e a promulgação de Decreto sobre o Milagre, pelo Vaticano. O milagre só pode ser revelado após a canonização. O frei pode ser o primeiro santo brasileiro no Brasil — São Paulo, em 1799.

Jornal O DIA. 17 de agosto de 2006.



Alexandre Vogler. *Base para unhas fracas*. 2008.



Frete 3 de Fevereiro. *Racismo Policial*. 2004.



Frete 3 de Fevereiro. *Onde estão os negros? e Zumbi somos nós!* 20 de novembro de 2005.