

Marcelo Luiz dos Santos Chagas

ARTE PÚBLICA
Fundamentos do discurso público da Arte

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do título de **Mestre**
no curso de Pós-Graduação em Artes,
na linha de Pesquisa Abordagens Teóricas,
Históricas e Culturais da Arte
Universidade Estadual Paulista - UNESP
Instituto de Artes - IA

Orientador: Prof. Dr. João J. Spinelli

São Paulo, março de 2006

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES pela Bolsa Demanda Social, fundamental para que eu pudesse concluir esta pesquisa e aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP pela preciosa ajuda.

Agradeço em especial ao Professor Dr. João Spinelli, pelo apoio fundamental para a realização desta etapa.

Dedico este trabalho aos meus pais, à minha esposa Sílvia e sua filha Karolina.

SUMÁRIO

RESUMO	Pg. 06
ABSTRACT	Pg. 07
INTRODUÇÃO	Pg. 08
CAPÍTULO 1 - O Vândalo E A Promessa da Arte Pública	Pg. 16
CAPÍTULO 2 - Crise dos Metarelatos	Pg. 33
CAPÍTULO 3 – Heterogeneidade e opinião pública	Pg. 40
CAPÍTULO 4 – Sociedade Global e Arte Pública – Novos procedimentos artísticos	Pg. 55
6 – CONCLUSÃO	Pg. 76
5 – BIBLIOGRAFIA GERAL E ESPECÍFICA DA DISSERTAÇÃO	Pg. 80

RESUMO:

O trabalho procura refletir sobre as condições de validação do discurso da Arte destinada aos espaços públicos. O chamado espaço público de convívio encarna a contradição dos interesses entre subjetividade, capital e Estado, tornando esse ambiente ideologicamente tenso e descontínuo. Discutir sobre a validade social de uma obra de arte instalada em "lugar público", além de investigar os procedimentos conceituais e poéticos dos artistas, representa a reflexão sobre a tensão do conceito de "público", da sua materialização geográfica, política e histórica e sobre a formação de uma opinião pública que confere - ou não - essa validade.

Palavras Chave:

- 1.Arte Pública
2. Filosofia da Arte
3. Artes Visuais
4. Escultura

ABSTRACT:

This research reflects upon the conditions of validation of the discourse of Art destined to public spaces. The so called public space of living incarnates interests contradictions between subjectivity, capital and State, making this environment ideologically tense and discontinuous. Arguing about social validness of a work of art installed in a “public spot”, beyond investigating conceptual and poetical proceedings of artists, represents reflecting about the tension of the concept of “public”, its geographical, political and historical materialization, and about the formation of a public opinion that confers – or not – this validness.

Key words:

1. Public Art
2. Philosophy of Art
3. Visual Art
4. Sculpture

1 - INTRODUÇÃO

A argumentação que pretendo compor a partir do tema arte pública tem como intenção principal levantar e discutir o que podemos chamar condições de legitimação do discurso dos objetos artísticos destinados aos espaços públicos. O problema da autonomia discursiva está na base do surgimento do Estado Moderno, com a separação das estâncias administrativas e políticas dos discursos religiosos e míticos. Uma organização social que valida, através de um embate de ideologias e princípios, seu ordenamento político a partir da premissa de justiça e igualdade. A problemática da legitimação do saber heterogêneo que compõe o discurso social da Arte surge como resultado da progressiva autonomia do saber artístico frente aos grandes relatos da religião e do Estado-Nação – aos quais esteve atrelada até muito recentemente. De acordo com João Spinelli¹, a arte instalada em espaço público “foi muitas vezes pensada como elemento aglutinador, alusão simbólica, ponto referência da cidade no que ela tem de história, de espiritualidade e fantasia (...)”. Desvinculada da função ilustrativa, em relação às teses metafísicas e do poder constituído, a Arte deve encontrar caminhos de autonomia discursiva que, no entanto, contemplem a expectativa social de uma distribuição igualitária de “bem-estar” e mais valia simbólica.

"Naturalmente" quando se pensa em arte pública vem a imagem de um objeto instalado no ambiente urbano, descrevendo alguma cena histórica, algum tema social ou ainda como continuação da estética de um artista consagrado. Mais que uma imagem naturalizada, essa continuidade representa o contorno limítrofe de um modo de produção histórico e da sua visão de mundo. Uma vez que os contornos subjetivos, entre o privado e o público, obedecem a uma moralidade, e que as condições de validação de

¹ SPINELLI, João J. Arte pública – apontamentos e reflexões. In: SPINELLI, JOÃO J. (Org.) Arte pública – apontamentos e reflexões. São Paulo: Unesp/ Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública CNPQ/ Unesp 1998/1999.p. 6

um discurso socialmente deflagrado necessitem de um endereçamento, importante é elucidar os regimes morais e de significados que influem nos processos interpretativos e na própria existência de uma obra de arte como tal publicamente. Após as últimas rupturas da Arte de vanguarda, especialmente com Marcel Duchamp, e a fratura que ocasionou o ready-made na conceituação e nas práticas artísticas do século XX, já não é mais possível ver o campo artístico como exclusivo de uma disciplina filosófica apenas, e sequer seu conceito a partir de procedimentos técnicos artesanais ou da escolha clássica de temas.

O monumento, principal paradigma da arte pública, opera uma condensação do imaginário coletivo, através de narrativas históricas que pretendem homogeneizar as identidades nacionais ou locais. Assim como a Lei e a cultura, os monumentos funcionam afirmando matrizes civilizatórias comuns, fazendo menção a textos fundadores, personagens épicos e históricos ou hábitos locais tradicionais. A arte pública pretende afirmar-se como marco do que é comum aos participantes de uma comunidade. A tensão entre esses dois propósitos distintos, o do fazer estético e do fazer político, muitas vezes fragiliza o caráter artístico das obras e enfatiza o papel da arte pública como objeto de trocas econômicas, rituais, lingüísticas e cerimoniais.

Nesse sentido, torna-se um fato social, sensibilizando a consciência pública sobre as práticas e crenças disseminadas na performance cotidiana da cultura. Tais modos de ação, segundo Durkheim², se apresentam fora das consciências individuais, e através de um poder imperativo e de coerção exercido pela organização coletiva que normatiza as formas de agir, através de leis e representações.

² DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. In: Coleção “Os pensadores”, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p88

Segundo a reflexão de Spinelli³, a arte pública “pode ser considerada como um mediador entre desejos.” O chamado espaço público de convívio encarna a contradição dos interesses entre subjetividade, capital e Estado, tornando esse ambiente ideologicamente tenso e descontínuo. Discutir sobre a validade social de uma obra de arte instalada em “lugar público”, além de investigar os procedimentos conceituais e poéticos dos artistas, representa a reflexão sobre a tensão do conceito de “público”, da sua materialização geográfica, política e histórica e sobre a formação de uma opinião pública que confere - ou não - essa validade. Não se trata apenas de inventariar a coleção histórica de objetos produzidos sob a égide da cidadania e da memória identitária, mas conceber uma objetividade transicional de signos que deveriam carregar um consenso provisório, ou pelo menos a lembrança sobre a promessa institucional de distribuição da herança cultural como devolução da capacidade de arbítrio individual e coletivo, frente ao movimento maior da História como macro-teleologia. Devolver a capacidade das pessoas agirem na História através da contemplação ativa desses signos é a principal missão da arte pública.

A legitimação discursiva das intervenções nos espaços de trânsito e convívio passa por um esforço de universalização das formas de “bem viver”, estabelecendo um princípio formalista de colonização das formas de vida. A influência decisiva de uma certa “inteligência prática ordenadora” sugere que um determinado “bem comum” esteja acima eticamente dos arbítrios individuais e de formas coletivas historicamente assentadas. Dessa forma, o Estado e o capital intervêm, às vezes de forma desastrosa, quando não em um conjunto irreversível de ações, nos contornos e nos fluxos no interior das cidades e além. Necessária para a existência dessa razão ordenadora é a universalização prática do discurso social, num processo contínuo de

³ SPINELLI, João J. Arte pública subsídio para a pesquisa em artes visuais. In: Artes Visuais – pesquisa hoje. Salvador: UFBA. 2001. p 46

institucionalização das proposições morais e de interesses sob formas acadêmicas, jurídicas, ou ainda, sob forma de verdade disseminada.

Saliento que a reflexão sobre a arte pública sai da exclusividade do campo da estética e se define como interdisciplinar vinculado à crítica do modelo vigente de desenvolvimento humano. As mudanças partem de ambos os lados, do artístico e da opinião e espaços públicos. A arte pública vem chamando atenção desde que instituições, governos e somas consideráveis vêm sendo empregados, principalmente nos países economicamente desenvolvidos, como encomendas de obras e projetos públicos envolvendo artistas modernos e contemporâneos. Paralelamente também cresce o número de projetos que enfrentam problemas de aceitação, e são alvos de críticas, muitas vezes sendo retirados de exibição ou destruídos. Se por um lado o artista é chamado a negociar suas intenções, e constantemente trair suas próprias convicções sobre seu fazer artístico e intelectual, ainda assim, Estado e sociedade não aceitam relativizar suas crenças sob o efeito de sentido das obras de arte.

O conteúdo transcendental⁴ dessa verdade se sustenta apenas no jogo político ou pela força de um movimento econômico. A perspectiva de uma interação social não mediada por esses interesses é cada vez mais distante, uma vez que essa instância está permeada por uma comunicação midiática que procura produzir uma cognição relativa a uma certa imagem de mundo - e assim colonizar a opinião pública. Talvez a mais clara característica do momento histórico atual seja a de que suas estruturas sociais, pensadas como matrizes de identidade e poder, conjuguem a regra retórica de uma lógica de tabuleiro, sem as explicações necessárias, imanentes. A idéia de que o tabuleiro tem sua lógica, e de que um ser autômato (o social) a opera, vai ao encontro do conceito de

⁴ Kant define o conhecimento transcendental, na Crítica da Razão Pura, da seguinte maneira : “Denomino transcendental todo conhecimento que em geral se ocupa não tanto com objetos, mas com nosso modo de conhecimento de objetos na medida em que este deve ser possível a priori” e ainda “Denomino puras (em sentido transcendental) todas as representações em que não foi encontrado nada pertencente à sensação. Consequentemente, a forma pura de intuições sensíveis em geral, na qual todo o múltiplo dos fenômenos é intuído em certas relações, será encontrada a priori na mente.” KANT, Immanuel – “Crítica da Razão Pura”. Trad. Valério Rohden e Udo Balzur Moosburger. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural. 1991. p 39 e 40.

sociedade de controle e ao das tecnologias de simulação que sur-realizam as mídias. Tendo como referente a simulação tecnológica, a ação no universo político se reduz à interatividade programada entre desejos obsoletos e objetos de consumo, nostálgicos de seu vínculo ontológico.

Tais sobreposições de diversas escritas ideológicas tornam a paisagem da cidade um hieróglifo, povoando o diagrama mental do urbano, onde a ruína, o projeto e o inacabado arquitetônico formam um horizonte verticalizado, suporte de um palimpsesto publicitário, histórico, e idiossincrático. Para João Spinelli⁵,

“estas idealizações são sempre fragmentárias, conferem ao artista uma visão particular que determina uma configuração cartográfica diferente do mapa mental traçado por qualquer um dos habitantes da cidade”.

A questão: "De que forma a subjetividade individual assimila tal acumulação?" Se torna uma plataforma possível para compreender a arte pensada hoje pelos artistas visuais.

Historicamente acontecem processos de relativização do valor cultural das principais matrizes vigentes, em dado local e período histórico, momentos que carregam a justificativa de outorgar validade para discursos estéticos e políticos que se encontravam à margem das instituições culturais e do debate social mais amplo. Momentos de ebulição cultural que deram abertura para surgimento de períodos como o chamado Renascimento, Iluminismo, Romantismo, etc. Alguns teóricos querem afirmar que estamos vivendo um momento com essas características, de grande diversidade de referências, muitas delas contraditórias e coexistindo num regime de hibridismo e realinhamento conceitual. Principalmente depois da queda dos maniqueísmos entre os blocos sobreviventes da Guerra Fria, e o progressivo "entregar de armas" para a

⁵ SPINELLI, João J. Arte pública – apontamentos e reflexões. In: SPINELLI, JOÃO J. (Org.) Arte pública – apontamentos e reflexões. São Paulo: Unesp/ Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública CNPQ/ Unesp 1998/1999.p. 6

mundialização de mercados, a prima-dona desse processo de uniformização cultural pelo mercado tem sido a cultura globalizada.

A problemática que instiga, e de certa forma justifica esse trabalho, é de que a instabilidade dos processos sociais contemporâneos dificulta, ou segundo alguns filósofos, impossibilita a totalização da experiência, exceto naqueles casos onde existe um congelamento das práticas discursivas; por exemplo nas regiões e países sob governos totalitários. A progressiva despolitização das atividades humanas, a tendência a desconsiderar a história como potência criativa e definidora de padrões humanos, ou ainda, o empobrecimento das práticas discursivas num mundo onde elas passam a ocorrer, majoritariamente, nos meios de comunicação de massa dificultam a reflexão fora das margens ideológicas do mercado e do poder político.

Mas o que determina a legitimidade de um texto? No caso de um texto científico o que garante a legitimidade é a relação afirmativa com uma comunidade de textos. Uma autonomia que essa remissão perpétua constrói. A ciência normal é feita de regularidades, recorrências e junções – ligações estáveis. Pensar de forma coerente um assunto, a princípio exigiria que conseguíssemos delinear suas margens, a partir de uma precisão metodológica. O caminho que esse pensamento percorre pressupõe a possibilidade da descrição formal e funcional do objeto visado. Desenhar esse contorno é o exercício epistemológico. Um mapa, eis o resultado da teoria. Fronteiras e vizinhanças estáveis: geopolítica do pensamento abstrato. Esse território unificado que a teoria funda, e que o mapa encarna de forma transcendente, procura criar identidades e vínculos necessários entre as partes ou qualidades que determinam um objeto. A identidade desse objeto depende de um ajuste estável das articulações que estabelecem as relações entre as partes. Tal prática articulatória, que promove totalidades epistêmicas, chamamos discurso.

A opção do trabalho por uma linguagem objetiva, dentro de um espectro variado de problemas que constitui o objeto, tem como propósito o de levantar essa diversidade interna; e não para escondê-la por detrás de análise de casos específicos. Acredito que nenhum texto isolado, por mais rigor que obedeça, pode totalizar o assunto; e por isso decidi evitar generalizações transcendentais, ou ainda veredictos de opinião. Não pretendo atribuir verdade ontológica às abstrações e menos ainda transformar exceções em categorias. Sintonizado com a filosofia que vê a construção de conceitos como estabelecimento de vizinhanças, o presente trabalho procura trazer os elementos que se entrecruzam formando um plano de consistência conceitual. Sabendo que a flexibilidade dessas vizinhanças advém da elasticidade das relações sociais e históricas, da relatividade dos elementos isolados que constitui a moral histórica.

Tão difícil quanto apontar exatamente quando as comunidades começaram a se representar por signos públicos é dizer quando os primeiros casos de rejeição e depredação aconteceram. Para entender a situação complexa da rejeição de obras de arte instaladas em espaços públicos, podemos trabalhar a partir de algumas hipóteses antropológicas básicas: uma que descreveria uma revolta subjetiva que levaria um indivíduo a se manifestar agressivamente contra os sinais da comunidade ou do poder local; outra que denotaria uma crise mais abrangente dos códigos e fundamentos (políticos, ideológicos, metafísicos) que deveriam manter unidas cultural e politicamente uma comunidade; outra ainda que se sustentaria pela heterogeneidade cultural, étnica e política no interior de uma sociedade, algo como uma luta de classes e interesses no interior de uma sociedade, e finalmente, a invasão de um povo pelo outro. A destruição de marcos coletivos de identidade e obras de arte públicas remonta a prática de exércitos conquistadores em eliminar ou se apropriar dos sinais de um poder ou organização social anterior.

No intuito de esclarecer tópicos metodológicos na análise de obras de arte e do contexto público de exposição, a pesquisa parte de uma reflexão sobre as condições de recepção, interpretação e legitimação da obra de arte, problematizando os interesses investidos na materialização de discursos simbólicos e as estratégias de validação social desses signos no campo da opinião pública. Rastrear o campo bibliográfico disponível, assim como os cruzamentos interdisciplinares para a constituição de um ponto de vista crítico possível.

Como eixos teóricos norteadores desses cruzamentos, a pesquisa utilizará as reflexões sobre a esfera pública e o problema da legitimação no Estado Moderno de Jürgen Habermas, os paradigmas da crítica cultural de Theodor W. Adorno, os estudos sobre a pós-modernidade de Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard, e a síntese sobre arte pública de João J. Spinelli. Em torno desses eixos, a reflexão conta com a contribuição sobre o tema de artigos em periódicos especializados e outras leituras complementares.

CAPÍTULO 1 - O VÂNDALO E A PROMESSA DA ARTE PÚBLICA



Freqüentemente, quando nos jornais e no noticiário são veiculados relatos sobre depredação de monumentos públicos, vem à tona a principal personagem dessa novela, o vândalo. Por trás desse estereótipo, tão antigo quanto o Pierrot e a Colombina, se esconde um outro anônimo mascarado. Como os milhares de cidadãos pacatos que incham as metrópoles de certezas, o vândalo passeia nas praças públicas, inconsciente, límpido e transparente. Navega no rio corrente dos pedestres e automóveis, seguindo a direção do fluxo, dos sinais abertos, das escadas rolantes, dos elevadores. Não é possível reconhecer no vândalo nenhuma característica que o destaque da turba onde habita, e talvez essa seja a sua grande motivação para agir.

Proponho pensar esse ator figurativo além do recobrimento afetivo que desempenha na enunciação jornalística. Nesse papel, cabe a personagem ilustrar o maniqueísmo próprio das narrativas romanceadas dos noticiários, sem nenhuma profundidade histórica ou conceitual. Estruturada de forma bipolar, o formato da notícia reduz a realidade a um conto de fadas, ora patético, ora terrível, igualmente sem sentido. Dissemina uma homologia perversa entre tipos psicossociais e estratos sociais desfavorecidos. De nada serve para uma reflexão sobre o assunto esse espantalho ficcional, que procura mais criar uma categoria universal, sem história, sem vida interior, apenas funcional na narrativa maior, que é a da propriedade como bem supremo da sociedade de consumo.

Refletir conceitualmente esse personagem é criá-lo, instaurando no relato filosófico um plano de imanência, conexões singulares a partir dos movimentos do seu modo de existência. A personagem conceitual faz do seu pensar um acontecimento filosófico, um campo novo de atuação, um novo território ético e estético. Para Gilles Deleuze⁶, personagens conceituais são “heterônimos do filósofo”, agem como um sujeito de uma filosofia, exercendo seu devir singular. Não devemos identificar a personagem conceitual do vândalo a qualquer indivíduo que cometa um delito de depredação, mas como um pivô conceitual para amarrar as vizinhanças conceituais que definem o acontecimento na perspectiva filosófica.

O vândalo, personagem conceitual desta investigação, habita uma sociedade que delegou o papel de narrador para a publicidade, e para a indústria cultural que surge do seu umbigo. A memória épica dos homeros citadinos desapareceu na mudez dos milhares de mendigos, escondidos nas sombras dos monumentos, testemunhas dessa odisséia de mesmerismo⁷. Milhares de histórias são contadas pelos outdoors, painéis eletrônicos, *midiascape*. Histórias de consumo feliz. Histórias de memória curta, imediata como o paladar de uma guloseima. Uma memória repleta de esquecimento programado, daí a necessidade de relembrar o prazer perdido, no próximo outdoor, no próximo jingle. Nosso personagem não carrega uma predisposição ideológica. Não tem um plano para finalmente mudar sua situação. Órfão de uma lembrança épica que o incluía.

⁶ DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. “O que é Filosofia?” trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 86

⁷ Teoria médica criada no século 18 por Franz Anton Mesmer, utilizando poder de sugestão colocava pessoas em sonolência, convulsão ou transe. Postulou a existência de um Fluido universal que tudo atravessa e influencia.

de dar um passo à frente, pronuncia sem cessar a ladainha carismática da ideologia dominante, transformada em bula para a paz eterna.

Se o vândalo é um bárbaro, não é por nenhuma violência exacerbada, ou por ele não carregar as crenças da cultura dominante, mas por não ter ferramentas de articulação, numa realidade que não a prevê. A verdade da sociedade do consumo é a sua ideologia de progresso, de impossibilidade, moral até, de questionar seus caminhos, resultados e finalidades. Esse modelo enraizou sua legitimação na sua verdade imperativa de produção. A barbárie se solidifica na produção de uma cidadania baseada no consumo, uma vez que os diversos campos sociais foram gradativamente semantizados por esse paradigma. O vândalo é um bárbaro porque é um cidadão comum, regido pelo mesmo registro cotidiano, da promessa não cumprida de inclusão. Enquanto atributo do vândalo, a barbárie está como um sintoma irreversível do descompasso entre o desenvolvimento técnico e as dimensões sociais humanas. Desenvolvimento esse que, repartindo de forma desigual o resultado de sua transformação, retira o fundamento de práticas tradicionais de convívio, sem lhe outorgar novas. Esse processo de deslegitimação dissocia, nas práticas cotidianas, o vínculo sentimental e o distanciamento intelectual, tradicionalmente juntos na síntese moral. Ao invés dessa síntese tradicional, ou de um acerto normativo atualizado, o que acontece é a opção pela estratégia voltada para interesses privados, freqüentemente instintivos.

Freud, em seu texto "O futuro de uma ilusão" aponta o aspecto ambivalente da cultura. Por um lado abrange as forças humanas que dominariam a Natureza, por outro, as normas que regulam a interação dos homens entre si. Essa dualidade é mediada pela distribuição do produto do trabalho social, dons e satisfações individuais. No entanto, é sobre o peso das restrições aos impulsos que Freud reflete com mais atenção, chegando

a afirmar que a Cultura precisa ser "defendida contra o indivíduo"⁸. Desenvolve então um raciocínio onde o desejo irrefreável do indivíduo o impele a se voltar contra a Cultura e seu sistema de coações. Principalmente quando as comunidades não desenvolvem, ou entregam aos círculos de poder, as ferramentas de transformação e distribuição de bens e satisfações.

Historicamente, o domínio sobre as forças naturais acompanhou a especialização das atividades humanas e a hierarquização das atribuições coletivas na vida em sociedade. A demanda de legitimação e transmissão desse conhecimento originou as instituições educacionais, jurídicas, religiosas e políticas. O surgimento de uma elite dirigente, identificada com essas instituições, engendrou a continuidade do saber em uma estrutura semelhante à familiar, tornada círculos de poder. A idéia de Civilização está baseada na sublimação das proibições ancestrais reproduzidas nas estratégias institucionais sob a forma de renúncia. Esse ato de renúncia vem sempre acompanhado de uma promessa. A promessa da Civilização é a troca de opressões externas para o cumprimento das proibições por um acordo interno do sujeito, uma privação interiorizada. Essa abstinência é assumida como bem cultural, fundamento da idéia moral de beleza. Essa troca da satisfação do impulso pela idéia de elevação moral é um dos principais objetivos das instituições sociais. Essa satisfação ideal, para Freud, tem base narcísica, isto é, tem seu gozo garantido pelo espelhamento do indivíduo na sociedade através da promessa de ascensão e privilégios na distribuição econômica. O monumento público representa uma reconciliação narcísica coletiva a partir dessa promessa.

⁸ FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: Obras completas de Sigmund Freud, trad. Dr. J.P. Porto-Carrero. Rio de Janeiro: Ed. Delta.S/D. p. 08.



FOTO 02 - Queima de Livros pelos Nazistas

Após a experiência histórica dos totalitarismos modernos, a barbárie enquanto atributo deixou de ser apenas uma falta de maneiras civilizadas e um vociferar violento de grunhidos sem nexos, para se constituir numa máquina burocrática, hierárquica e política de autodeterminação, totalmente dissociada da referência a qualquer moral tradicional ou arcaica. Unidas sob a égide do lucro, progresso e barbárie se mesclam no modelo massificado de sociedade, onde toda a delicadeza desaparece, junto da possibilidade de relações isentas de interesse. Assim comenta Arendt sobre a responsabilidade sob as ditaduras:

“A sociedade totalitária, em oposição ao governo totalitário, é na verdade monolítica; todas as organizações, os serviços sociais e de bem-estar, até os esportes e o entretenimento, são “coordenados”. (...) Devo lembrar-lhes que a questão pessoal ou moral, distinta da responsabilidade legal, quase não surge entre aqueles que eram adeptos convictos do regime: que eles não podiam se sentir culpados, mas apenas derrotados(...)”.⁹

⁹ ARENDT, Hannah, Responsabilidade e Julgamento, trad. Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 96-97.

Se o vândalo possuísse apenas o atributo da barbárie, estaria ocupado, dentro do sistema, em destruir os vínculos morais e éticos da coletividade, colocando em seu lugar a truculência e a violência ativa, desde as micro-performances sociais até os rituais, tidos como seculares, como condição de inclusão na nova Arca de Noé globalizada. Mas, o vândalo cultiva, tanto quanto a barbárie, a revolta como elemento definidor de sua ação social. Ao contrário da barbárie, a revolta não é um paradigma cultivado pelas instituições e pelo mercado. A revolta não cabe na forma maniqueísta dos folhetins, muito menos se apresenta como a ausência de sentido. A revolta é a manifestação de sentido.

Se a barbárie é como a cegueira do Sr. Meursault, do romance de Camus, “por detrás desta cortina de lágrimas e sal”¹⁰, a revolta é descrita pelo mesmo autor como consciência. Manifesta-se como uma tomada de decisão: “as coisas já duraram demais”.

O vândalo como revoltado, é o bárbaro que não mais silencia, não coopta com a violência do sistema. É aquele que provoca uma ruptura, procura as razões do estado de coisas, e mesmo sem encontrá-las, decide agir.

Existe por trás do ato do vândalo revoltado a idéia de que ele não está sozinho, seu propósito não é solitário, tem como endereçamento sujeitos iguais a ele. Trata-se de um diálogo. As condições desse encontro, entre o vândalo revoltado e seu objeto, são premeditadas, pois existe uma energia mobilizada para esse investimento significativo. Esse vândalo quer comunicar algo, seja a sua existência, sua origem, seu devir. O impulso destrutivo que o aciona logo se transforma em pulsão de significância, para onde se dirige a libido e o exercício sublimatório narcísico.

Essa personagem, que se identifica muito mais com Prometeu do que com Narciso, abre um campo conceitual que proporciona uma territorialização nova do sentido da violência urbana. É uma violência sublimada, ideológica. O vândalo, que

¹⁰ CAMUS, Albert. O estrangeiro. Trad. Maria Jacintho e Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 223.

deixa sua marca, sua revolta contra os signos de uma promessa de inclusão e felicidade, inalcançável, e afirma a necessidade de novos contratos.



FOTO 03 - Brassai – Grafitti

As inscrições do vândalo compõem uma linguagem mágica, arquetípica, e ao mesmo tempo irredutivelmente pessoal. Longe de ser uma garatuja, ou um automatismo psíquico, à moda dos expressionistas abstratos, essa escrita, reproduzida com a preocupação de um calígrafo, carrega a identidade secreta do autor. Impregnada como uma mitologia marginal na urbe, essas inscrições tabus seguem regras. Podem conter lutas por territórios, apropriação da ruína citadina em tribos nômades. Aqueles acostumados com uma leitura linear e progressiva da História dos povos, interpretam esses sinais como deseducação, grosseria ou mero desafio à propriedade privada. Trata-se, no entanto, de uma linguagem formadora de vínculos sociais, num universo cultural

e histórico que comporta uma sincronia de maneiras de socialização, ou como querem os positivistas, coexistência de estágios de evolução distintos.

Mas existe uma realidade mais aguda e desesperada, a do sujeito completamente desubjetivado. O pensador Giorgio Agamben¹¹ denomina esse “fantasma” de *Muselmann*, inspirado nas figuras mortas-vivas dos campos de concentração. Essas testemunhas mudas da catástrofe cotidiana do projeto moderno, vivem a impossibilidade da fala. Incorporaram a impossibilidade do testemunho, somatizam o relato numa dor moral tão intensa que apaga os vestígios de significado das palavras. A negação da fala é uma consciência aprisionada pela vergonha moral de se descrever neste cenário perverso. Essas pessoas não estão concentradas em campos. Os muros e cercas desapareceram, elas são aprisionadas em si, espalhadas pelas ruas.

Por falta do testemunho verbal, essas pessoas moram aquém da representação, além da loucura. São intensidades. Presenciam e personificam o colapso da sociabilidade. Não são um Povo, são sombras de consciência. *Homo sacer*, resgata Agamben¹² dos holocaustos romanos. São os olhos fixos e estarecidos da cidade, que podemos encontrar nas frestas dos monumentos públicos. Como a arte chega a essas pessoas? São escombros, formas enigmáticas, natureza da cidade, possíveis abrigos, limites improvisados de privacidade.

Os historiadores costumam definir as mudanças de paradigmas civilizatórios a partir de grandes eventos transformadores. No entanto, a experiência histórica se assemelha mais ao trajeto de um cometa, onde um núcleo iluminado e pujante, consome a si mesmo para trazer luz ao caos inerte do infinito. E podemos seguir o seu rastro de incandescência, nos pedaços menores do colosso, crepitantes e revolucionários. Até o fim da cauda, onde pedregulhos e cinzas esfriam lentamente, devolvidos a escuridão do espaço. Seríamos capazes de definir onde começa e onde termina o cometa? Nos

¹¹ AGAMBEN, Giorgio, *Remnants of Aushwitz*, Nova Iorque: Zone Books, 1999. p. 148

¹² *Ibidem*, p. 164

meteoritos que se ajuntam à massa contorcida e seguem errantes, ou no seixo que estaciona e assiste maravilhado à luz da qual fazia parte?



FOTO 04, 04 A e 04 B - Taleban e Buda destruído no Afeganistão

Quem faz parte ainda do sonho civilizatório? Quem são os destinatários dos segredos dessas figuras de bronze, de pedra? Quem poderá entrar na barca de Caronte? Qual será o preço da travessia? A consciência?

Em sua radiografia da nova metrópole urbana, Baudelaire escreve, no poema “O Cisne”¹³:

“Paris mudou! Porém minha melancolia
É sempre igual: torreões, aindaimarias, blocos,
Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,

¹³ BAUDELAIRE, Charles, As Flores do Mal. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, 1995. p.227

Minhas lembranças são mais pesadas que socos.
Também diante do Louvre, uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, o do gesto feroz,
Exilado que ele é, ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! Como em vós”

Segundo Spinelli¹⁴, “a arte pública pode ser considerada como um mediador entre desejos.” Desejar é articular falta estrutural com uma presença significativa, num movimento *ad infinitum*. Criador, criatura e público operam manobras simbólicas e imaginárias, em dança, como diz Valéry em “Variedades”¹⁵. Um gesto pode salvar uma escultura, pode ser lido como benção, como agouro, como reconciliação. A arte tem o poder de atribuir sentido, frágil e, ainda assim, superando as barreiras do tempo e da significação cultural histórica, atingindo o passante atual.

Para prosseguir desse ponto, é necessária a distinção entre as intenções da História da Arte, da Filosofia da Arte e da Crítica de Arte. Berenson afirma,

“a História da Arte é a estória do que a arte criou, dos problemas que teve de solucionar antes de produzir o que fez; do que pode realizar e transmitir; a que necessidades espirituais deu expressão, introduzindo-as com isso no campo da consciência, que obstáculos técnicos ou psicológicos impediram-na de render frutos melhores em determinados momentos.”¹⁶

Remontar o quebra-cabeça do percurso humano da sua própria construção. As derivações de cada modelo, caminhos abortados, acidentes, são matéria-prima para a imaginação do historiador. Ao descrever e interpretar os arranjos de cada sociedade, a História da Arte desenha um mosaico panorâmico da presença da cultura, enquanto acumulação sincrônica de tempos e espaços perdidos e encontrados. Para Berenson, “são as obras que têm importância e não a biografia do artista. Estas obras existentes

¹⁴ SPINELLI, João J. Arte pública subsídio para a pesquisa em artes visuais. In: Artes Visuais – pesquisa hoje. Salvador: UFBA. 2001 p 46

¹⁵ VALÉRY, Paul. Variedades. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

¹⁶ BERENSON, Bernard. Estética e História. Trad. Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.214

compõem a personalidade artística, como distinta da personalidade cívica, biográfica(...)”¹⁷

Já Max Bense nos descreve uma filosofia da arte como o momento onde “a obra passa do estado de puro ser ao estado de pura teoria. O objeto estético é percebido esteticamente e a isso segue o juízo estético.”¹⁸ Questionando a expressão em busca do valor estético, o filósofo percorre a realidade material para alcançar a transcendência de um novo modo de ser do objeto. Ao criar correspondências entre aparência e essência, o filósofo, na arte, consegue superar o limite interpretativo da cartilha da lógica propositiva e envereda, mais além, numa dimensão de compreensão mais profunda – segundo Hegel, mais próxima do modo de ser do espírito. A verdade e a mentira dão lugar a uma co-realidade instrumental, margem irreversível da diferença entre a linguagem e as coisas, ali onde virão a se unir, em totalidade, nas consciências.

Finalmente, a crítica de arte se nutre da condição depauperada em que habita. Sem o distanciamento temporal do historiador, e sem os anteparos idealistas do filósofo, o crítico tece seu comentário em meio às contradições culturais de sua época e de seu lugar. Adorno comenta:

“Enquanto avaliador, o crítico da cultura tem inevitavelmente de se envolver com uma esfera maculada por valores culturais, mesmo quando luta zelosamente contra a mercantilização da cultura. Em sua atitude contemplativa em relação a ela, introduz-se necessariamente um inspecionar, um supervisionar, um pesar, um selecionar: isto lhe serve, aquilo ele rejeita.”¹⁹

O crítico se movimenta num terreno conturbado, de luta, onde grita e aponta para a desumanização em ato. É agente histórico fundamental, mesmo sem a certeza do devir, manifesta-se no interior da produção. Se para a história, o artista não é importante, pois é a soma das obras em retrospectiva, e se para a filosofia o sujeito do

¹⁷ Idem

¹⁸ BENSE, Max. Estética. Trad. Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1960. p.34.

¹⁹ ADORNO, T.W, Prismas – Crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p 12.

conhecimento torna-se uma figura abstrata, para a crítica, o autor é um dos campos de batalha, o outro é o público.

O valor da arte pública resulta de uma operação de análise. A diferenciação das sínteses históricas, filosóficas e críticas possíveis inaugura o campo de atuação daquele que pretende interpretar significados e atribuir valores.

Para a História, cada pedaço do quebra-cabeça não pode ser perdido, por arruinar a coerência do mosaico. A missão de organizar, catalogar e preservar é fundamental para que tenhamos a própria idéia de valor cultural. Essa recolha perpétua se torna uma herança, acrescida de sentido através do esforço documental e imaginativo do historiador. Como poderíamos avaliar o valor da obra-prima sem o exemplar de menor alcance para compará-lo?

Seguindo esse raciocínio, nenhum artefato ou vestígio da passagem humana devem ser descartada ou destruída. Todos têm valor em si enquanto documentos, pelo valor da mensagem que carregam, ou por nos transportar mais atrás na História, e alguns se destacam pela maestria na execução. A História da Arte foi desenvolvendo parâmetros para pensar valor, no interior de cada época, comparando o nível de detalhe, a qualidade dos materiais, amadurecimento de estilos e grau de influência no decorrer da modalidade, por exemplo.

Por outro lado, a Filosofia da Arte, denominada Estética por Baumgarten, percorre as manifestações artísticas na direção de uma teoria, ou modelo de compreensão, a partir da experiência específica da arte. O olhar do filósofo se detém sobre as imagens que portam sua própria metalinguagem. Obras que expressam, no seu arranjo material e sensível, a lógica formal e inteligível de seus argumentos. O destino da obra de arte, filosoficamente, é transitar do sensível ao inteligível, reconfigurando o primeiro a cada retorno.

A linguagem artística, não procura imitar o real para se tornar ontologia. A arte utiliza seu poder de imitação para criar-se autônoma. O exercício de abstração na obra de arte dirige o artista e o público para acompanhar o movimento vital de expressão e juízo. O fazer estético cria um movimento próprio, um bloco de sensações em confronto com nossas imagens de mundo. Essa tensão entre o conhecido e essa nova apresentação conduz o espírito a novas configurações do real existente. A abertura ideativa, que advém dessa comparação, nos faz intuir o devir das coisas e o espaço essencial para o que ainda virá.

A síntese crítica, por sua vez, precisa alcançar uma autonomia para poder se vincular de forma livre e verdadeira. A crítica não deve seguir a sucessão dos fenômenos para simplesmente traçar sua fisionomia, tampouco cometer generalizações, tão ideológicas quanto os dispositivos de convencimento do poder instalado. A consciência de que “nenhuma teoria, (...), está segura de jamais se perverter em suposição”²⁰ pauta uma reconciliação possível da opinião crítica que, devendo se manter, simultaneamente, longe e próximo do seu objeto, tenta ser coerente no que há de crítico no interior da arte.

Caminhando na instabilidade das ordens sociais, e seus regimes interpretativos, o crítico deve criar um novo espaço, atual e arregimentado por práticas políticas, éticas e significativas. Cabe ao crítico optar, rejeitar e construir. Consciente que a tradição e a teoria se transformam também em ideologia, ou seja, ferramentas de poder, o crítico precisa torná-las instrumentos para a ação. A missão da crítica, além de desmistificar as estratégias de poder, é de apontar caminhos ainda não trilhados.

Cada uma das abordagens sobre a arte também ofereceria uma tradução diferente sobre a atuação do vândalo. Dependendo de cada recorte sobre o objeto artístico, as

²⁰ ADORNO, T.W, *Prismas – Crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p 25.

diferenciações entre o vândalo e um criminoso comum podem ou não fazer sentido. Podemos pensar nas contradições de valores e práticas de cada disciplina de conhecimento, frente a uma atitude tão extremada, e por vezes até irreversível.

Como avaliar um ato, que a princípio, seria resultado de pura má consciência. Seria muito mais fácil agredir o que pertence a outrem, do que aquilo que pertence ao próprio. A dificuldade começa a aparecer quando, neste caso, aquilo de outrem, ao mesmo tempo é meu. O público é vazio, até o momento que incorpore ambos. O trabalho do conceito de público é de tornar comum.

Se para o vândalo, a cena privada transgredida traz consigo um antagonista: o proprietário, na nova cena pública, a relação deixaria de ser de posse para se tornar de convivência e diálogo. Nesse outro contexto, pode-se abrir mão da segurança do anonimato, pois ali se abriria um campo para projeção representativa. O movimento agora seria o de baixar as defesas, sem a urgência de um golpe desferido.



FOTO 05 e 05 A - Escultura “Davi” de Michelangelo e detalhe do pé atingido a golpes de martelo – Setembro 1991

Para o historiador, a atitude do vândalo é injustificável. Sob nenhuma justificativa alguém teria o direito de danificar ou destruir um patrimônio que pertence a toda a humanidade. A historiografia não pode abrir mão de nenhum item de uma totalidade ainda porvir. Alerta aos relativismos e aos reformismos revolucionários, que não hesitariam em liquidar os museus, sob alegações contra a tradição e convencionalismo, que o historiador se projeta na defesa do legado humano, substrato legítimo de todas as inovações duradouras.

A filosofia provavelmente julgaria o vândalo incapaz de análises instrumentais e de sínteses transcendentais. Imoral e sem razão, age no ímpeto de uma vontade irrefletida, sem qualquer compreensão da realidade de seu entorno. Não conseguiria sequer extrair qualquer sentido posterior de suas ações, pela completa incapacidade de pensar demonstrada.

Os questionamentos da crítica recontextualizadora procuram elucidar e combater estereótipos e mitologias. O cenário da reflexão pós-moderna é erguido com uma forte tendência ao recobrimento figurativo e metonímico, onde o realismo é o de uma imagem, não o de um objeto. O paradigma para a apresentação da realidade contemporânea é a de quadros legendados em movimento, com a devida locução explicativa. Se por um lado seria impraticável propor uma representação estável das massas globalizadas, uma vez que se tratam de contingentes nômades de híbridos culturais, a mídia digital se ocupa de atomizar ainda mais seus participantes em células virtuais desconectadas umas das outras. A ausência de instâncias coletivizadoras e representativas é resultado da descrença em uma real interação com o sistema, assim como a dificuldade de imaginar um futuro em grupo, sem que demandas muito imediatas e compreensíveis justifiquem a reunião.



FOTO 06 e 06 A – Bar e videoteca do Projeto 24h Foucault – Thomas Hischorn

Seria necessária criatividade para romper com esse falso realismo estático, em direção à tentativa de criar espaços concretos de interação real e comunicativa. Essa espacialização alternativa, muito próxima da *ágora* grega e da praça italiana, prevê o surgimento espontâneo de identidades e micro-organizações sociais.

CAPÍTULO 2 - CRISE DOS METARELATOS

Os estudos das relações sociais tiveram um impulso durante a década de 50, com o estruturalismo, disseminado nos estudos lingüísticos, na psicanálise e na nova sociologia. Essa plataforma epistemológica se baseava num método abrangente de análise estrutural que potencializava a criação de modelos que correspondessem ao caráter sistêmico de fenômenos sociais. Claude Leví-Strauss, principal teórico desse movimento, em seu livro “As estruturas elementares do parentesco”, se propõe a seguinte questão: “Onde acaba a natureza? Onde começa a cultura?”²¹. Após algumas conjecturas de ordem biológica e arqueológica, chega à conclusão de que “em toda a parte onde se manifesta uma regra podemos ter certeza de estar numa etapa da cultura.”²². Por regra, neste caso, podemos entender proibição, especialmente do incesto.

Diversas formas de terror e vinganças coletivas foram criadas pelas várias culturas para conter essas tendências instintivas. Os rudimentos de uma base legal comum aparecem sob forma mítica de totens e tabus, semioticamente alastrados para todos os campos de interação de uma dada sociedade. Esse universo arcaico de representação do mundo, sob o peso de uma vigilância eterna do comportamento humano, serviu de objeto privilegiado para as pesquisas estruturais, com excelentes resultados na compreensão do sistema de interpretação das culturas indígenas.

Na década de 60, com a releitura da lingüística de Ferdinand de Saussure pelos novos estruturalistas, uma nova perspectiva dos estudos culturais se desenvolveu, com a análise do mundo moderno sob as lentes de uma semântica geral. Autores como Algirdas Greimas, Roland Barthes, Julia Kristeva, investigaram a cultura moderna à procura de um nível fundamental de sentido, a partir de polaridades estruturantes e

²¹ LEVÍ-STRAUSS, Claude. As estruturas elementares do parentesco. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976. p. 42.

²² Idem. P. 47

axiomáticas, se servindo das categorias filosóficas universais e dos procedimentos de redução fenomenológica de Husserl. A dinâmica social entre língua e fala, a construção de idiomas próprios e expressões, como um movimento acelerado de sentido, no interior de uma estrutura mais lenta, repositório do hábito cultural. O argumento desses autores, frente à defesa da autonomia da fala perante a estaticidade da língua, é a de que a perspectiva estrutural seria um modelo heurístico vazio, que apreenderia a estrutura do fenômeno, como uma mimese epistemológica.

É nesse contexto científico em que começam a surgir novas leituras da sociedade, em seus meta-relatos – tidos até então como estruturais - e em novos discursos e práticas sociais. Com Michel Foucault são articuladas as críticas mais contundentes ao método estrutural. Em “As palavras e as coisas”, Foucault afirma:

“A arqueologia, essa, deve percorrer o acontecimento segundo sua disposição manifesta; ela dirá como as configurações próprias a cada positividade se modificaram (...); ela analisará a alteração dos seres empíricos que povoam as positividades (a substituição do discurso pelas línguas, das riquezas pela produção); estudará o deslocamento das positividades umas em relação às outras(...); enfim e sobretudo, mostrará que o espaço geral do saber não é mais o das identidades e das diferenças, o das ordens não-quantitativas, o de uma caracterização universal, de uma taxonomia geral, de uma máthesis do não-mensurável, mas um espaço feito de organizações, isto é, de relações internas entre elementos, cujo conjunto assegura uma função; mostrara que essas organizações são descontínuas, que não formam, pois um quadro de simultaneidades sem rupturas, mas que algumas são do mesmo nível enquanto outras traçam séries ou seqüências lineares.”²³

Assim, Foucault ressalta a qualidade empírica e heterogênea do universo social. Além de contextualizar o acontecimento como elemento fundamental desta multiplicidade interpretativa, introduz na totalidade histórica uma inédita emergência de interpretações possíveis. Uma multiplicidade de olhares para a História, vista agora sob

²³ FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Trad. Salma Tannus Muchaid. São Paulo: Martins Fontes, 1992. P.232

a perspectiva dos diversos atores que a compõem, abre um campo de ressignificação sobre os discursos ideológicos lastreados nos relatos históricos consagrados. Foucault propõe uma arqueologia do presente, uma investigação nos arquivos das instituições, que fundamente a crítica das relações de poder. Para ele, “a historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não lingüística. Relação de poder, não relação de sentido.”²⁴

Para Foucault o campo privilegiado para o estudo da história, dos movimentos de representação e poder, é o estudo da história do corpo. Um corpo político, inteiramente mediado pelas relações de poder, economia e ideologia. Revelou uma “ciência do corpo”²⁵ sem o aparato ideológico do funcionalismo, o que ele chamou de “tecnologia política do corpo”. Esse novo campo se tornou prolífico a partir dos novos Estudos Culturais, principalmente nas universidades americanas, a partir da década de 80. Abordagens críticas, com um foco central nas “políticas de identidade”, passaram a reconhecer a legitimidade de microgrupos dinâmicos na desconstrução dos blocos históricos e ideológicos vigentes nas instituições.

Em 1979, Jean-François Lyotard propôs, em seu livro “La condition postmoderne”, um estudo sobre “a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas”²⁶ que denominou pós-moderna. A hipótese de Lyotard (1988) de que vivemos um momento específico em relação ao conhecimento parte da análise do autor que examina o conflito entre a ciência e as grandes narrativas tradicionais – principalmente os relatos metafísicos ocidentais e as ideologias políticas representativas.

Esse processo de legitimação secular da ciência perde força com o questionamento da validade dos discursos das instituições. E principalmente o poder narrativo desses relatos fundantes – em seus atores e fins - que sofre com esse

²⁴ FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Trad. Salma Tannus Muchaid. São Paulo: Martins Fontes, 1992. P.386

²⁵ FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. Trad. Lúcia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1991. P.28

²⁶ LYOTARD, Jean-François. O pós-moderno. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. xv

descrédito. Para Lyotard, a ciência perde sua função de implementar a continuidade ideológica do meta-relato e passa a garantir sua legitimidade em critérios de eficiência e produtividade. Sua análise busca um equilíbrio possível entre a proliferação contemporânea, científica e social, e a necessidade permanente de legitimação do empírico e heterogêneo.

Em resumo, o que as principais vertentes filosóficas e críticas apontam como estatuto contemporâneo do saber é a análise de uma multiplicidade discursiva, sem a possibilidade da criação de modelos universalizantes, hierárquicos e centrais; privilegiando a idéia de redes dinâmicas. No entanto, a crítica recorrente ao chamado pós-modernismo gira em torno de um apagamento das fronteiras entre o alto e o baixo, e do excesso pluralista que inviabilizaria qualquer análise cultural séria, pela natureza relativista dos argumentos dessa desconstrução.

Frederic Jameson, um dos principais críticos da pós-modernidade, descreve que a relação entre culturas é sempre tenso. Pois para ele, uma cultura se percebe quando entra em contato com outro grupo, e a percepção da diferença, do alheio, define o contorno do próprio. A cultura funcionaria como um espelhamento de si pela visão que o outro proporciona. Contrariando a visão essencialista da cultura, Jameson afirma que ela deve ser vista como meio de relacionamento entre grupos.

“Pois o relacionamento entre grupos é, digamos assim, não natural: ele é o contato externo casual entre entidades que têm apenas uma superfície interior (como uma mônada) e nenhuma superfície exterior ou externa (...) roça a do outro.”²⁷

Afirma ainda que a luta e o conflito são inerentes ao contato cultural, “pois a única maneira positiva ou tolerante de eles coexistirem é separarem-se um do outro e redescobrirem seu isolamento e sua solidão. Cada grupo é assim o mundo inteiro, o

²⁷ JAMESON, Frederic. Sobre os “Estudos Culturais”. In Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP, julho 1994. p.30

coletivo é a forma fundamental da mônada, sem janelas e ilimitado.” Seguindo esse argumento, Jameson pontua duas formas primordiais de relacionamento entre culturas: a inveja e a aversão. Outro dado importante da reflexão do autor é que as relações entre grupos são sempre estereotipadas, na medida do uso de abstrações coletivas para uma totalização ideológica do grupo antagonista, necessária para as racionalizações que podem se desdobrar em mitologias ou preconceitos. A análise de Jameson do encontro de culturas, segundo ele,

“nos leva virtualmente às fronteiras de todo um campo novo, que não é mais nem antropologia nem sociologia no sentido tradicional, mas que certamente devolve à cultura seu significado interior oculto como espaço dos movimentos simbólicos de grupos em relação agonística uns com os outros.”²⁸

Lyotard também conjuga um pessimismo, segundo ele um luto consumado da primeira geração de filósofos desde o início do século XX, onde:

“Pode-se retirar desta explosão uma impressão pessimista; ninguém fala todas essas línguas, elas não possuem uma metalíngua-universal, o projeto do sistema-sujeito é um fracasso, o da emancipação nada tem a ver com a ciência, está-se mergulhado no positivismo de tal ou qual conhecimento particular, os sábios tornaram-se cientistas, as reduzidas tarefas de pesquisa tornaram-se tarefas fragmentárias que ninguém domina; e, do seu lado, a filosofia especulativa ou humanista nada mais tem a fazer senão romper com suas funções de legitimação, o que explica a crise que ela sofre onde ainda pretende assumi-las (...)”²⁹

A condição pós-moderna poderia ser descrita, principalmente, por uma crítica anti-essencialista, que abre mão da ontologia metafísica para conceber o plano discursivo como tábula rasa da compreensão do mundo. Além disso, a constatação etnológica da heterogeneidade cultural e étnica das populações que habitam as metrópoles globais, reunidas, no entanto, sob a comunicação de massa e a performance

²⁸ JAMESON, Frederic. Sobre os “Estudos Culturais”. In Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP, julho 1994. p.30

²⁹ Id., 1988, p.73.

social possível numa sociedade de consumo. Embora possamos pensar numa micro-política local, tentando resistir à uniformização dos paradigmas de mercado e da cidadania burocrática, faltam os meios de produção e representação que possibilitariam uma inserção concreta no espaço e na opinião públicas. Se por um lado, a distinção de papéis na estrutura marxista de classes ainda é dependente de uma generalização, inconveniente se pensarmos as lutas necessárias para a afirmação de certas diferenças, as identidades que surgiram na crítica institucional não contextualizam de forma precisa a posição desses grupos no contexto da análise do atual modo de produção globalizado.

Existe hoje uma etnografia urbana que atua nas metrópoles, afirmando e dando voz a diferenças culturais, apostando na possibilidade que seu amadurecimento possa gerar alternativas ao modelo econômico e político atual. Essa diferença hoje é percebida como ruído, ou como entropia reinvestida no sistema de forma produtiva, como mais valia simbólica em produtos de público segmentado. A capacidade produtiva da indústria, pelos recursos tecnológicos e investimento na engenharia de processos, se ampliou de forma a criar linhas alternativas e justapostas de produção, atendendo a demandas específicas, com alto padrão de desempenho e qualidade. Características que o atendimento público estatal ainda não tem, por problemas de orçamento, gestão ou políticos.

O objeto principal do olhar dessa etnografia, a etnicidade, não é uma consequência automática da descendência, mas um nível complexo de interação cultural. Normalmente associada a comunidades estáveis e auto-centradas, a etnicidade por muito tempo representou o local privilegiado de preconceito, principalmente pela representações do corpo, mais do que pela cultura, considerada baixa numa comparação com os universais iluministas. Esse sistema transcendental de representação cultural, tendia para a polaridade entre o universal (legítimo) e o específico (relativo), servindo de plataforma conceitual para a marginalização de populações inteiras pelos regimes

modernos de poder. Essa ideologia colocou sob a mesma alcunha de “Outro”, diversas culturas, que hoje, inevitavelmente migram ao redor do globo e aterrorizam os sonhos de sociedades ocidentais puras e equilibradas.

Os atuais conflitos étnicos tem como pano de fundo histórico, os resultados da própria globalização, da forma com que implementada, à força de guerras, intervenções políticas e embargos econômicos. O interesse do capital privado global não respeita fronteiras ou culturas, avança sobre os modos de vida e produção tradicionais, reprogramando a vida cotidiana, introduzindo necessidades e antagonismos sociais. A esfera pública nessas regiões colonizadas, vive uma crise de representação, onde os hábitos e os acordos comunitários perdem força frente a emergência de um plano internacional econômico que a sobredetermina. Por outro lado, nas metrópoles, a situação não é diferente, pois suas fronteiras são permanentemente assediadas por populações de imigrantes e refugiados atrás da promessa de inclusão no mercado de trabalho e da nova cidadania planetária do consumo.

CAPÍTULO 3 – HETEROGENEIDADE E OPINIÃO PÚBLICA

Vox populi, vox Dei

Se imaginarmos dois campos de areia, um de cor branca e outro de cor escura, rigorosamente delimitados em uma linha. E fantasiarmos uma caminhada em círculos, através de ambos os campos. Podemos crer que, chegado um momento, teríamos um rastro cinzento, soma da areia branca e escura. Um processo entrópico irreversível, mesmo se tentássemos imaginar uma caminhada ao revés.

Poderíamos conjecturar sobre o sentido dessa caminhada, sobre quem seria o dono desses pés, sobre como esses campos de areia vieram a se conformar de tão rigorosa maneira, desafiando a entropia do mundo, chegando num nível de pureza quase abstrato. Poderíamos ainda nos imaginar recolhendo grão por grão, e refazendo a linha demarcatória, vencendo o arrastar da caminhada. Mas de nada adiantaria, pois a possibilidade desse rastro cinzento já foi dada, irreversível em suas conseqüências, mesmo que imaginárias.

Milhares de caminhadas, sem rumo definido, e dissolvendo atrás de si as fronteiras legais e culturais do mundo, acontecem diariamente. Inúmeras fronteiras, de lugar para lugar, de não-lugar para lugar nenhum, são severamente vigiadas e mantidas, política e militarmente. Ao mesmo tempo, um campo vasto, semeado por cabos e tendo antenas por colheita, distribui e recebe informação, ao redor do planeta, em frações de segundos. São tantas as margens que fica quase impossível imaginar o dentro.

O que seria habitar um mundo todo fora? Um mundo feito todo margem? O que significaria atravessar o muro para o outro lado? Estaria o dentro do outro lado do próximo muro? Teria sido deixado para trás o verdadeiro dentro? E se todos os muros caíssem? Existiria mais “fora” que “dentro”? Seria o dentro e o fora uma questão de

espaço, de limites territoriais físicos? As perguntas nos levariam a um mundo nômade, sem que houvesse movimento algum. Haveria caminho fora do rastro em círculos?

Qual solo estaria mais fértil para receber as sementes, o absolutamente claro, aquele totalmente escuro, ou este resultado da caminhada? E se tivéssemos espalhado as sementes antes da caminhada, um tipo de semente em cada solo distinto, e agora, elas estivessem também misturadas? Qual seria o jardim mais exuberante?

O pensador alemão Herder³⁰ imaginava as culturas e os povos como flores num jardim. Orgânica e natural, a diversidade de povos e de flores seria uma dádiva divina, que a humanidade deveria preservar, cuidando por evitar diluí-las em misturas desnecessárias e desaconselháveis. Cada povo como uma unidade essencial, homogênea, diversa e predestinada. Essas totalidades, fundadas na história, na língua, e até na natureza, para Herder, deveriam ser separadas, as espécies mais fortes das mais frágeis; as últimas tuteladas e protegidas. Flores e povos, cada um com sua beleza e natureza específicas, com claros limites dentro desse jardim, mantidos sob pena de diluição de identidades, sem destino, sem caráter.

As idéias de Herder foram férteis em um terreno ideológico de segregação, e onde os Estados-Nação procuravam arregimentar sua consistência através do mito da pureza e destino dos povos. Vários reis e filósofos se debruçaram sobre os ramos genealógicos, advindos de Adão, desterrados do Paraíso, clãs e famílias preocupadas em refazer o lar celestial na terra. Línguas originais, ramos de parentesco, locais sagrados. De Carlos Magno a Hitler, de Abraão a Stálin, o sonho totalitário de uma Nação edênica, e um Povo como soma perfeita das vontades.

³⁰ HERDER, Johann Gottfried von (1744 - 1803) Filósofo e escritor alemão. Principal representante do Sturm und Drang, movimento precursor do romantismo na Alemanha. Autor de um “método genético” para estudo da cultura em “Idéias para a Filosofia da História da Humanidade. (1784-91)

Para a construção dessa Nação-jardim, era fundamental a construção de uma opinião pública, como um coral celeste, *vox Dei*. Historicamente, a idéia de uma opinião pública representativa se afirma paralelamente ao sistema de mercado capitalista e ao modelo social burguês. Na sociedade burguesa, o espaço privado, íntimo, familiar, ganha estatuto político e ideológico, servindo de parâmetro para a construção de um novo tipo de espaço público. Esse indivíduo auto-determinado, sem as restrições da Igreja ou do Poder Absoluto das cortes, desencadeia um processo cultural e filosófico de autonomização das atividades humanas. Uma nova verdade surge, livre e histórica, oferecendo novas bases políticas para a criação de um Estado moderno. A idéia de um povo soberano, construindo uma Nação sob a pedra fundamental da liberdade de opinião, orientou a transição de uma forma de governo justificada pela metafísica católica, para a autonomia da razão como forma legítima do exercício de poder.

A valorização da opinião pública, enquanto possibilidade prática da razão transcendental e ordenadora, exigiu a correspondência entre a investigação racional e a proposição moral. Immanuel Kant prosseguiu nessa direção, distante de uma hipótese mística sobre o destino dos povos, e consciente da missão de trilhar um caminho terrestre racional, predestinado a obedecer à Moral. O filósofo argumenta:

“Mas é que é também da maior importância prática tirar da razão pura os seus conceitos e leis, expô-los com pureza e sem mistura, e mesmo determinar o âmbito de todo este conhecimento racional prático mas puro, isto é toda a capacidade da razão pura prática. Mas aqui não se deve, como a filosofia especulativa o permite e por vezes mesmo o acha necessário, tornar os princípios dependente da natureza particular da razão humana; mas, porque as leis morais devem valer para todo o ser racional em geral, é do conceito universal de um ser racional em geral que se devem deduzir.”³¹

Para Kant, o dever, quando resultado da razão, seria o curso natural das vontades, o fundamento ético da autonomia do pensamento. Não fosse possível pensar o

³¹ KANT, Immanuel. Fundamentação da metafísica dos costumes. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1995. p. 46

conjunto de seres pensantes como uma totalidade sistemática, lógica e moralmente orientada de acordo com fins, restaria à humanidade somente a pluralidade de pontos sensíveis e desarticulados de existência. Segundo ele: “Tudo na natureza age segundo leis. Só um ser racional tem a capacidade de agir segundo a representação das leis, isto é, segundo princípios, ou: só ele tem uma vontade.”³²

Kant estabelece esse curso natural como uma ordem, uma direção infinita de progresso, onde história e política adquirem sentido comum. Ambas passam a serem refletidas juntas, naturalizando as rupturas com a antiga ordem como se fossem etapas de um aperfeiçoamento contínuo, integrado e irrefreável.

“A liberdade civil hoje não pode ser desrespeitada sem que se sintam prejudicados todos os ofício, principalmente o comércio, e sem que por meio disto também se sinta a diminuição das forças do Estado nas relações externas. Mas aos poucos esta liberdade se estende. Se se impede o cidadão de procurar seu bem-estar por todas as formas que agradem, desde que possam coexistir com a liberdade dos outros, tolhe-se assim a vitalidade da atividade geral e com isso, de novo, as forças do todo”³³

Essa supremacia da razão prática, lastreada por um sentido de História, agindo como uma vontade, vincula a autonomia do pensar a internalização de uma Moral, feita sistema. A opinião pública se torna a síntese legítima de um esforço legislador, dominando as vontades particulares, expressando a natureza de um mundo inteligível. Nesse sentido, o espaço público é um lugar de consenso, político e cultural, tendo como protagonista o Povo.

A política seria, neste caso, o lugar de deliberação sobre um mundo inteligível, e a opinião, a expressão de uma consciência moral privada. Kant coloca em relação direta e sistêmica todos esses conceitos, trazendo para a realidade moderna os instrumentos de uma lógica formal. Mesmo se para Kant uma opinião sem o conhecimento não passasse

³² Idem

³³ KANT, Immanuel. Idee zu einer Geschichte im Weltbürgerlicher Absicht, Werke VI, 8ª prop, 28.

de uma ficção arbitrária, o movimento racional seria passar de uma opinião para uma crença.

Dois caminhos ideológicos avançavam na origem de um discurso político moderno: o da autonomia e o da auto-determinação dos povos. Se a razão autônoma, livre dos preceitos da Igreja, fundamentaria a estruturação do conhecimento formal, a criação das novas leis e a determinação de uma moral válida universalmente, o caminho complementar seria que os povos, vinculados espiritualmente pela língua, tradição e memória comuns, pudessem se auto-determinar como Nações –Povos, mercados e administrações soberanas.

A melhor maneira para estabelecer trocas justas seria a de estabelecer fronteiras estáveis, assim como comunidades lingüísticas e morais específicas, sob um invólucro jurídico formal. Esse consenso histórico fundou uma conceito de Estado à semelhança de um Povo, com sua homogeneidade e consenso. Mas esse conceito não era o único na pauta da esfera pública e a da formação do Estado Moderno. O filósofo Espinoza, autor de um novo Tratado Político-Filosófico, defendia que o Estado mais racional também era aquele mais livre, uma vez que viver livremente seria “viver com o pleno consentimento sob a completa orientação da razão”³⁴

É Espinoza que introduz um conceito novo, antagônico ao de Povo, para dar conta da pluralidade da cena pública, trata-se da idéia de multidão. A multidão é a forma de existência política e social de um coletivo na diversidade completa. Se para Hobbes a multidão estaria para o “estado de natureza”, ainda um momento anterior à formação de um corpo político estável, Espinoza insiste que a vida na razão comporta a multiplicidade e a liberdade de expressão, uma vez que a obediência da lei pela razão seria mais efetiva que pelo medo, e que finalmente a base de uma sociedade livre e estável se basearia nessas duas situações: liberdade e razão. Espinoza complementa

³⁴ SPINOZA, Baruch de. Tratado Lógico-filosófico.

trazendo a prática da tolerância como ferramenta política, uma vez que, não apenas as várias crenças religiosas, mas as várias opiniões sociais, ambas deveriam ser recebidas de forma tolerante para possibilitar acordos e convivência pacífica.

A dificuldade que o conceito de multidão apresentava, entre outros, era em relação à transferência dos direitos políticos naturais da pessoa jurídica coletiva à instância de soberania. A multidão inviabiliza essa transferência, uma vez que não existe consenso pleno, impedindo o monopólio estatal da decisão político-administrativa. Nisto se fundamentou a eleição do conceito de Povo como operativo na ascensão do Estado moderno. A multidão espinozista ocupa uma região intermediária entre o privado e o público.

Se para o conceito de Povo é possível delinear margens e limites internos e externos, na multidão essas fronteiras se dissolvem, privilegiando a informalidade do debate e da construção de uma opinião diversificada e em movimento. Se fora dos contornos do Povo prevalecem o medo e a desconfiança, assombrado pela figura do Outro, na multidão a condição existencial é a do nômade e do estrangeiro. A vizinhança, na multidão é bem vinda, extensa e sem demarcação. Ali não há espaço para xenofobia.

A esfera pública se estruturava em homologia ao Estado, como uma produtora de consenso instrumental, baseada na divisão de trabalho e de classes de saber. Nela é forjada uma vontade geral, tão importante e definidora que o filósofo Locke chega a falar de uma “Lei de opinião”. Se para o Povo foi natural a formalização do mundo ético vivido, na forma de uma esfera pública normatizada e representativa, a experiência da multidão é a da publicidade sem esfera pública, na forma de um intelecto geral performativo.

A tendência da multidão era a formação de diversos assentamentos políticos provisórios. Essa formação pluralista acompanhava com mais flexibilidade o modo de produção liberal e burguês da época, com grande liberdade de movimento financeiro, de

mercadorias e de pessoas. O cosmopolitismo da época, como agora, se dá pela rede comercial e financeira dos grandes investimentos e economias. Essas personas econômicas detinham força política e visão abrangente suficiente para constituírem suas próprias opiniões, sem delegarem a um estado defensivo as estratégias para as relações internacionais.

Naquele momento, esse modelo da multidão não prevaleceu, uma vez que, historicamente, as forças conservadoras conseguiram estabelecer um controle da autoridade centralizado, implementando assim sua ideologia de Estado-Povo-Nação. Como afirma Michelet, em sua *História da Revolução Francesa*:

“Para dar alguma verossimilhança a essa confusão inacreditável que identifica a era de liberdade com a era de autoridade, de tirania espiritual, precisaram colocar a primeira naquilo que menos foi ela própria, naquilo que foi menos livre, naquilo que a Revolução oferece de análogo às barbáries da Idade Média. A Revolução, segundo eles, aparece precisamente em suas semelhanças com o sistema contra o qual, há séculos, se fazia Revolução. Nascida, crescida na indignação legítima inspirada pelo Terror da Inquisição, ela triunfa afinal, explode, revela seu livre gênio, e seu gênio não seria outro senão o Terror de 1793 e a inquisição jacobina?”³⁵

Hegel, em sua *Filosofia do Direito*, procurou manter níveis de liberdade de opinião correspondentes a níveis de interação social³⁶. Preservando o livre-arbítrio como ferramenta e fim, deixa de ser mera contingência para se tornar a essência da opinião. O fundamento de liberdade, encontrado anteriormente na multidão, é interpretado por Hegel como “direito natural”, vontade livre imediata. Já em Hegel podemos perceber uma interioridade e exterioridade nas relações coletivas, não tão demarcadas como na

³⁵ MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa – da queda da Bastilha à Festa da Federação*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p 297

³⁶ Os níveis da esfera pública, funcionalizados por Hegel definem: 1) a série de direitos fundamentais que concerne às funções políticas que as pessoas privadas assumem, tais como liberdade de expressão, liberdade de associação, liberdade de imprensa, direito à petição, ao voto e de ser eleito por ex. 2) a série de direitos que se refere ao livre estatuto do indivíduo, fundada sobre a esfera da intimidade da família restrita e patriarcal, inviolabilidade do domicílio. 3) a série de direitos que concerne às trocas entre proprietários na sociedade civil: igualdade perante a lei, proteção da propriedade privada.

“Lei de opinião”, mas existente. E o trajeto para esse interior passa pela formalização da interação entre as pessoas e opiniões. O reconhecimento de uma relação jurídica direciona a universalidade da vontade no sentido de uma comunidade de direitos.

O “direito abstrato” é a mola da singularidade para o mundo de relações formais e estáveis. É uma coletividade formal e estável que garante, em Hegel, o exercício do “direito natural”. Daí a criação do vínculo de reciprocidade do respeito às opiniões. Habitando em um momento histórico posterior, Hegel pode lutar para estabelecer o direito como fundamento do Estado, ao invés do interesse de soberania e da conservação do dogma religioso. Hegel procura também ultrapassar o passado histórico da Revolução Francesa, desenvolvendo bases institucionais mais sólidas e modernas para a convivência das vontades.

A auto-compreensão moderna permitiu o desenvolvimento de campos de saber autônomos, auto-reflexivos, constituídos por uma subjetividade fundadora. O teor normativo das teorias se originam dessa autodeterminação, uma vez que o princípio da subjetividade procura exercer uma auto-crítica permanente, em busca de petições de validade autônomas. Essa inquirição permanente faz atribuir um estado permanente de crise da cultura, uma vez que a razão estaria sendo permanentemente testada e refeita em seus contratos éticos e sociais.

A emancipação da razão estruturou-se no desenvolvimento de métodos auto-referentes de análise, baseados no método dialético de análise e sínteses históricas. A moralidade para Hegel, diferentemente do caráter de destino coletivo incontornável de Kant, se tornou o fundamento subjetivo da liberdade. A liberdade, auto-examinada com as ferramentas da razão autônoma, chega a se constituir em moralidade, como a apropriação do dever enquanto uma vontade esclarecida. O Estado, enquanto sociedade formalizada, é a atualização dessa liberdade, na medida em que o indivíduo nele pode se reconhecer, no exercício de uma vida ética coletiva.

Aqui, se por um lado cresce o avanço da formalização para todos os momentos da vida individual, ao mesmo tempo diminui a necessidade de tutela ou contenção do arbítrio sob o pretexto da integração social. O destino é retirado da Providência moral e entregue à razão autônoma que fundamenta as instituições sociais. A esfera pública, entendida política e juridicamente ainda mantém essas características, abrigando os conflitos numa estrutura institucional validada pela integração de seus subsistemas de saber e administração.

Max Weber percebeu as relações complexas entre as vontades, como fins racionais de atores singulares e o princípio de funcionalidade das organizações mediadoras do social. A dificuldade de compatibilizar o crescimento da demanda jurídica e representativa a uma estrutura organizacional denuncia a forma frouxa e complexa com que as sociedades modernas se vinculam à razão instrumental.

Novas críticas a essa razão surgiram no século XX, desconfiando da força totalizante da razão hegeliana e sua dialética. A ênfase muda para os fenômenos culturais que deslocam com mais rapidez os fundamentos da interação social. O abandono gradual da investigação transcendental, em direção a uma hermenêutica possibilitou uma contextualização mais precisa da razão, em suas formas simbólicas e interpretativas.

A constatação de filósofos, como Wittgenstein e Heidegger, de que a tradição filosófica teria ignorado a dimensão lingüística e interpretativa da subjetividade, fez com que a ênfase na investigação recaísse numa especulação semiótica da epistemologia moderna. Mesmo se os excessos semióticos poderiam dar a entender a abertura dos novos tempos a um relativismo cultural e filosófico, a intervenção interpretativa nas normas universalizantes das concepções clássicas da modernidade foi fundamental para reconhecer o logocentrismo e o fator excludente que a razão adquiriu, no esforço de instrumentalizar a formalização do Estado-Nação moderno.

Resgatar a promessa de inclusão do povos, cada vez mais heterogêneos e discordantes, num exercício de uma razão que nos levasse ao entendimento de questões urgentes, como violência social, ambiente, modo de produção e democracia, justificam hoje o retorno à filosofia como chave de compreensão da crise cultural no Ocidente.

A tecnologia de comunicação dissemina para o mundo uma sensação de achatamento do espaço, como num plano de fundo pintado, que coincide com uma suspensão temporal no presente repetitivo. Trata-se da própria estrutura esquizofrênica e repetitiva da publicidade tornada informação. No primeiro plano desse mundo superficial, são apresentados os modelos de comportamento e consumo do modo de produção capitalista. O sociólogo Frederic Jameson³⁷ define esse estágio do desenvolvimento do capitalismo, a pós-modernidade, como uma fusão entre o cultural e o econômico. Como diagnóstico o autor apresenta uma crise de aspecto motivacional das principais matrizes de organização coletiva da sociedade contemporânea. Isso representaria uma suspensão nos contratos de mobilização e credibilidade aplicados na alimentação do sistema.

As promessas de satisfação são cada vez mais dirigidas aos indivíduos, com um grande investimento libidinal e perdulário, elegendo o privatismo como a zona de mobilização principal. Concorrem para isso o empobrecimento da vida cotidiana, submetida às condições econômicas voláteis e a uma indústria do entretenimento domiciliar.

Não é por acaso que as tecnologias de simulação prosperam de tal forma, pelo menos há 100 anos, sob forma de jogos, de entretenimento. Não apenas pelo fato de ser a primeira instância social de aprendizado, onde na infância aprendemos os nomes das

³⁷ Palestra conferida, em 7 de março de 2002, por Frederic Jameson para Universidade de Chicago e disponível on-line.

coisas, suas classificações, características, poderes e hábitos, mas também por se tratar de um lugar onde podemos imaginar sem limites e não nos preocuparmos em dar explicações conseqüentes. Esse lugar poderia conter a promessa de um paraíso de felicidade, onde imaginar é igual a poder, e imaginar a si é revestir-se das propriedades das fantasias pensadas. Talvez por isso, desde que a memória pode lembrar, esse é o lugar mais temido, vigiado e colonizado da vida humana em sociedade.

O jogo como miniatura do mundo reconstitui suas principais facetas históricas e míticas, trazendo aos tabuleiros os personagens e paixões das mais variadas culturas em todos os tempos. Cada personagem age conforme uma regra, um conjunto abstrato de poderes e movimentos, de acordo com a geometria do jogo e com a geometria da pirâmide social. No entanto, a lógica dos jogos extrapola a miniatura do tabuleiro quando o objetivo é o convencimento e o poder. Ela avança sobre o mundo vivido sob a forma de retórica e de representações verossímeis que carreguem o vínculo das causalidades.

A abstração de um social, que resulta das simulações tecnológicas, propõe a ação pública como uma programação interativa, onde o jogo tem, de antemão, suas linhas traçadas e suas regras definidas. As matrizes de identidade e poder político, esvaziadas de vínculo ontológico com suas raízes, assimilam como referência o seu duplo midiático, naturalizado na reproposição retórica em publicidade e noticiário. A despolitização é resultado da substituição das demandas coletivas, pouco viáveis num ambiente que combina analfabetismo e burocracia, por desejos individuais obsoletos.

Podemos hoje superar, enfim, o terror mítico incutido em todas as culturas. Superamos o tabu. É possível assistir um filme sobre a Ira de Deus, ver seus dilúvios, suas colunas de fogo, com as cores mais brilhantes e verídicas, sobreviver a tudo e saber que tais coisas não passam de efeitos especiais. Podemos ver um filme sobre a

escravidão, chorar com o sofrimento nos porões dos navios e respirar aliviados no final sabendo que isso não existe mais. Luz e sombras. Zero e um. O início em verbo, sopro que modula o pó criador, nuvem elétrica, caverna eletrônica. Cada ruptura parece querer reencenar o drama da gênese, da diferenciação no continuum, entidades. Dos simuladores de guerras para soldados aos simuladores de guerras para crianças, existe alguma diferença ? Nada no mundo do verbo é neutro, menos ainda no mundo dos números, menos ainda no mundo binário.

Alguns teóricos contextualizam as novas tecnologias de processamento de informação como meios para novos padrões de interação social. Isso iria desde novas formas de comunidades, apropriação da linguagem, substituição de hábitos por outros. Vivendo nesta época de deslumbramento telemático, de eflúvios sentimentais televisivos, da mais pura crença no futuro das ciências robóticas e genéticas. Um florescimento maravilhoso de tão ordenadas engrenagens sociais. Pitágoras tinha esse sonho, de que pudéssemos reduzir o mundo a pequenas unidades e relações numéricas e geométricas, e assim, recombinando-as, teríamos o mundo de volta em toda a sua complexidade compreendidas. E para ele esse era o conhecimento verdadeiro, não uma simples impressão ou expressão da língua. Que gozo seria para ele testemunhar a maravilha de cálculo dos computadores. Que simulações verdadeiras engendram essas máquinas de calcular ! Onde não se mede apenas a aparência das coisas, mas o cerne de um objeto, seu princípio ordenador.

O poder político dado aos jogos de simulação histórica só é possível pela desmobilização política de grande contingente de populações em todo o mundo. A chamada hegemonia cultural que pretende "significar" o planeta age de forma incompreensível para alguns analistas, pois ela não afirma com todas as letras e de forma clara um modelo, a essa hegemonia parece mais funcional confundir, apresentando diversas situações ficcionais ou históricas, portando as mais diversas

idéias éticas, no entanto é no final do filme que podemos vê-las frustradas ou não de acordo com o senso comum disseminado.

Há uma grande diferença entre pensar um universo existindo enquanto interações simulacro digitais e mecânico-sistêmicas quando falamos de uma sociedade plenamente industrializada, com seus mecanismos de redistribuição de renda e oportunidades e quando falamos de sociedades empobrecidas, totalitárias e com hordas de famintos e analfabetos. Já desde meados do século passado entram em crise os valores etnocêntricos e secularizados europeus. Fim dos colonialismos históricos não foram sucedidos pela integração à comunidade internacional, gerando periferias continentais vergonhosas.

Tudo isso para que nos perguntemos de onde vêm nossos valores. Talvez devêssemos nos perguntar quais os regimes de significados que fornecem a base da sociabilidade contemporânea ? Com tranqüilidade podemos afirmar que os regimes de consumo e de opinião massificados pelas mídias dão sentido de continuidade social nas comunidades por elas colonizadas - desde os centros industriais, pós-industriais ou mesmo nas periferias emergentes.

O espaço público mais habitado é a sua simulação nas redes de TV ou internet. E a sua ação mais freqüente é o voto simples: sim ou não, este ou aquele. Simulacro de democracia sob a égide da interatividade. Como na época romana onde a população judia escravizada podia "democraticamente " escolher" entre Jesus ou Barrabás. Mesmo a onda recente de ativismo político na *internet* representa na maioria das vezes panfletarismo caduco e inócuo ou na melhor das hipóteses uma boa publicidade (mais valia) sobre eventos sociais concretos. Essa potência simuladora, que *renderiza*³⁸ um real mais verossímil e cheio de sentido, não se resume a um acontecimento isolado, depende de um sistema de transmissão (broadcast) que, em suas vias de acesso projeta

³⁸ Neologismo proveniente da informática. Significa dar forma verossímil a uma simulação digital.

uma conexão com as vontades, desejos, com a fé e com a esperança. Como um sonho que quer se sonhar acordado. Os efeitos tornam-se afectos, estados de alma, paixões pornográficas, expondo nossa frágil existência num lance de olhos catódicos. Mais que um estado de sincronia coletiva, ou de mediunidade globalizada, essa via de aceso que nos atravessa não nos permite censura, intimidade, claustro, pecado, nada que interrompa o permanente fluxo da informação.

Por outro lado, os movimentos convulsivos das periferias aparecem em meio a uma completa invisibilidade de seus atores . Essa convulsão chama atenção quando ameaça as fronteiras do mundo industrializado. Revisitando o medo medieval de que as hordas de bárbaros e descrentes invadissem o feudo, os países tentam fechar suas fronteiras físicas abrindo fronteiras virtuais e inaugurando os **deliveries** globais de vida **fast-food**. As marcas de produtos chegam como vocabulário "civilizatório" de um império nada civilizado.

Afinal, o que poderia ameaçar esta possibilidade real de uma democracia verdadeira? Que discurso religioso, utópico ou étnico, ainda sobrevive para aborrecer com tamanho rancor e ignorância ? Quem em pleno uso da boa vontade poderia desdenhar da construção universal desse relógio do espírito, desse espelho universal que tanto faz para diminuir as diferenças entre as pessoas ? A mão-de-obra que trabalha em centros urbanos industriais não mais se identifica como classe internacional, se é que um dia tivemos espaço para esse sentimento legítimo em meio aos totalitarismos comunistas, e substitui o sentimento de justiça por uma caridade globalizada e virtual. Caridade à distância, que não compreende a experiência do sofrimento, mas que alimenta a reflexão intelectual dos grandes centros. Numa espécie de provincianismo global, só possível pela redução operada pelas redes de informação como afirma Susan Sontag em entrevista:

"Essa idéia de que vivemos num mundo pós-moderno em que nada é real, só espetáculo, é provincianismo. Pessoas como Baudrillard ou Noam Chomsky ficam em seus escritórios e suas confortáveis casas de campo e nunca viram o horror de perto, nunca viram a terrível condição em que vive a maioria das pessoas do mundo. Por isso não acredito no que dizem." ³⁹

Hoje, o que se pode constatar nos debates acadêmicos é a formação de guetos culturais. Fruto das demandas sociais do século XX, esses grupos procuram reconstruir suas identidades a partir de uma releitura histórica da ideologia burguesa. Feministas, homossexuais, indígenas, negros, imigrantes, todos aqueles que o discurso do poder vigente não contempla e não inclui como parte da construção da sociedade. Esses grupos se organizaram e hoje pressionam os órgãos de cultura e ciência para incluí-los de maneira igualitária. Por conta disso, o que se vê nas universidades é a criação de centros de estudos culturais dirigidos a uma agenda cultural específica - algo como dividir a produção intelectual em cotas. Para esses grupos a cultura deixa de ser uma entidade única e passa a ser palco de um confronto ideológico. No entanto, a grande maioria dos discursos que surgem a partir dessas agendas não conseguem se desvencilhar de um imaginário estabelecido, como num retrato de circo onde basta colocar a cabeça no buraco para aparecer num cenário idealizado.

O cânone cultural é o cenário idealizado, onde não há dúvida, onde tudo está resolvido e tudo é belo e bom. Basta construir o seu próprio, à sua imagem e semelhança. Cada um com seu mártir. Neste caso, a quantidade acaba se tornando uma qualidade, a enxurrada de novas teorias críticas, algumas de cunho sexista, outras raciais, chega a dar a sensação de que estamos num contexto sem preconceitos.

³⁹ SONTAG, Suzan entrevista "Susan Sontag vê a dor". Folha de S.Paulo - 24/08/2003. Pp 4. Trad. Flávio Moura

CAPÍTULO 4 – SOCIEDADE GLOBAL E ARTE PÚBLICA

Uma vez que uma obra de arte é instalada em espaço público, administrado pelo Estado, produto final de uma encomenda, a obra perde o caráter de manifestação cultural independente e passa a conjugar os problemas compatíveis a outras estruturas organizadas do poder. Está em jogo a capacidade do Estado, e da coletividade, de administrar e incorporar no seu discurso o dissenso artístico. Um espaço compartilhado, um espaço dividido.

Sobre a condição estética e comunicativa da obra de Arte em espaço público, partimos da situação aberta de contato entre o espectador e a obra. O fato da Arte não estar abrigada em salas de exposição, e sim lançada ao olhar, nas ruas e praças, traz o fortuito, o acaso, o desregramento para a conversa. O ritmo desse encontro não é o da reunião de salão, mas do turbilhão, do trânsito, do transitório.

Sob essas novas condições, essa presença, que pode ser sentida como atual e concreta, ou como fantasmática e onírica, aciona no sujeito uma miríade de reações possíveis. Trata-se, na maioria das vezes, de um encontro não planejado, inconveniente, desconcertante, ou quem sabe, feliz e duradouro. Estamos falando de um público convidado, sem hora marcada, sem roteiro estabelecido, mesmo quando o objetivo seria nostálgico. A obra está lá, esperando para ser descoberta, corajosa ao confrontar os julgamentos, aberta para abrigar a sensibilidade.

Poderíamos nos perguntar, com certa ingenuidade bem-vinda, porque esse encontro, tão leve e fortuito, lúdico e despretenso, deveria ser justificado com tanta severidade? Ao que parece, essas criaturas estéticas teriam o poder de interpelar nossas identidades, memórias e opiniões, de uma forma tão inquisidora, que muitos se organizam para lhes devolver suas perguntas. Mesmo o mais gracioso gesto de meninas em bronze, parecem perguntar: “Quem vem lá?” Mesmo com a enxurrada de definições,

estereótipos e identidade, trata-se ainda de uma pergunta desconfortável. “Quem vem lá? Que interesses traz na algibeira?” Se com a mão direita, a menina questiona o transeunte, com a esquerda aponta a criação mística do Povo. E pergunta: “Viemos de um passado comum? Compartilhamos um destino?” Essas são perguntas que foram cravadas no solo do Povo, espaço de opinião e realização histórica, que o monumento é porta-voz, por vontade, ou apenas pelo lugar que ocupa.

As esculturas mais antigas cultivam a nostalgia do uníssono dessas respostas. Escondidas pela natureza que as cobre, jazem em seu esquecimento, embaladas pela cacofonia do dissenso. A prosa ideológica da história do Estado faz a turba marchar. A construção desse espaço equivale à arquitetura desse destino comum do Povo. As instituições que demarcam ali sua existência e importância, colocam suas obras ao julgamento popular. A Arte, nesse caso, passa a conjugar a lógica de uma razão prática ordenadora e de um mito moral, fundante e destinador. Enquanto criação, devolve a autonomia para que o sujeito se incumba de realizar o projeto de si e de sua coletividade.

O estatuto discursivo do conhecimento, proposto pelos novos paradigmas culturalistas em ciências humanas, nos leva a questionar as condições de legitimação das obras e processos artísticos, partindo de uma ampla base antropológica e com um recorte extenso de problemas. Tendo abandonado o porto seguro da ilustração histórica e religiosa, os artistas, no século XX, acabaram por perder os lastros de valor tradicionais, que vinculavam o público da Arte às produções, mesmo sem que houvesse, de grande parte, qualquer entendimento mais profundo daqueles discursos.

Os próprios artistas, percebendo a defasagem entre a crítica, instituições, os meios de comunicação e o público, começaram por conta própria estabelecerem novos procedimentos e bases teóricas para fundamentarem suas práticas estéticas. A vanguarda moderna viu a migração dos artistas, da boemia e do aprendizado empírico, de volta

para a universidade, em busca de uma formação mais consistente em termos teóricos e filosóficos. Além disso a rápida assimilação, a partir da década de 70, de galerias e museus no contexto de interesse não especializado da indústria cultural, fez com que novos parâmetros de valorização entrassem no circuito. Naquele momento parecia que uma nova plethora de heróis e celebridades estava por ocupar seus devidos lugares como luminares da cultura mundial: Jackson Pollock, De Kooning, Jasper Johns, Andy Warhol. Um breve momento de cosmopolitismo genuíno daquele novo centro artístico, substituído, em seguida, por uma indústria de mitos inflacionada e sem a inspiração vital de outrora.



FOTO 07 - Selos do Correio dos Estados Unidos

O início da década de 70 trouxe consigo um ambiente muito diverso dos anos anteriores. Toda a promessa de contracultura e renovação política terminou em prisões, assassinatos, medo e ditaduras espalhadas pela América Latina, Ásia e África, sem contar o recrudescimento do comunismo no leste europeu. Mas também abrigou o surgimento de uma cena marginal diferenciada. A nova geração de artistas, a grande maioria composta de universitários, estava muito mais atenta às contradições ideológicas de ambos os blocos políticos e aos excessos do capitalismo de massas. A preocupação dominante era criar uma arte refletida e fora do sistema comercial. Inspirados pela fenomenologia de Merleau-Ponty, pela filosofia da linguagem de

Wittgenstein, e pela poesia beat, artistas como Richard Serra, Robert Smithson, Donald Judd, Bruce Naumann, Joseph Kosuth, Dan Graham, abandonaram o centro comercial das Artes, Nova York, em busca de novas experiências estéticas.



FOTO 08 - Richard Serra - Lista de verbos

Longe dos antigos paradigmas da pintura e da história comercial pelos filhos da vanguarda, essa nova produção quis reinterpretar o papel do artista, desafiando as convenções que ainda restavam na Arte: a objetividade física da obra, a condição semiótica da Arte, a política, o corpo do artista, e principalmente, as instituições que validavam, ou não, um objeto como artístico. O questionamento, que ficou conhecido como crítica institucional, esteve latente desde a passagem devastadora de Duchamp. O flerte com o happening, o ready-made, foi apenas um ponto de partida para essa geração, que em breve daria passos muito mais conscientes.

Foi o artista alemão, Joseph Beuys que, em 1964, declarou: “O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado.” Tendo, nesta altura, já passado pelo Fluxus, grupo multimidiático muito influenciado pelo surrealismo, Beuys afirma que todo o ser

humano é um artista. Pondo abaixo os diques de contenção, devolve o protagonismo a cada um por alimentar e exercer a imaginação esquecida, agindo no presente. Provoca ainda, exibindo matéria “em estado bruto” para reflexão.



FOTO 09 - Joseph Beuys – O Silêncio de Marcel Ducham é superestimado

Com esse novo tipo de artista, nenhum daqueles contratos sobre o que seria Arte foi mantido. O que resultou numa abertura sem precedentes, e num problema sem solução à vista. Se a definição do que é Arte tornara-se inviável, muito pior a reflexão sobre valor. Por exemplo, qual o valor estético de uma foto registrando o derramamento de toneladas de asfalto num declive?



FOTO 10 - Robert Smithson - Asphalt rundown

“Pinturas e esculturas enquanto coisas isoladas em si mesmas ainda são portadoras de classificações mistificadoras tais como “qualidade”.”⁴⁰

Em seu texto, “Production for production’s sake”, Smithson denuncia a produção aleatória de objetos ao portador, produzidos em escala comercial, para alimentar uma classe em busca de lazer cultural. Aponta a farsa modernista como um mito de pretensa qualidade na criação de barganhas para consumidores com pouco orçamento.

A arte como signo e conceito deslocou a discussão artística dos ateliers e paredes brancas para crateras vulcânicas, lagos de sal, estaleiros entre outros lugares inéditos até então, inclusive no interior da imaginação do artista. Em “Cultural confinement”⁴¹, Smithson afirma que o curador, impondo seus próprios limites a uma exposição, estaria neutralizando a obra de arte num confinamento cultural, reduzindo a arte ao hermetismo “lobotomizado politicamente”. “Eu sou por uma arte que leva em conta o efeito direto

⁴⁰ SMITHSON, Robert. Production for production’s sake. In Conceptual art: a critical anthology. Editado por Alexander Alberro e Blake Stimon. Cambridge: MIT Press. 1999. p.284

⁴¹ SMITHSON, Robert. Cultural confinement. In Conceptual art: a critical anthology. Editado por Alexander Alberro e Blake Stimon. Cambridge: MIT Press. 1999. p.280

dos elementos, como eles existem dia a dia, fora da representação”⁴², diz Smithson. Para realizar Spiral Jetty, o artista despejou toneladas de pedras e aterro numa espiral de 457 metros de comprimento.



FOTO 11 - Robert Smithson – Spiral Jetty

Essas novas propostas levaram a cabo a terceirização do trabalho envolvido na realização, num tal ponto em que a tarefa do artista seria imaginar a obra pronta e abrir a lista telefônica para encomendá-la. Para criar essa nova arte, juntamente com novas técnicas, novos saberes foram convocados.

Um ambiente muito solidário e comunicativo possibilitou que pessoas de diversas formações discutissem arte em relação todo tipo de conhecimento. Altamente politizados, promoviam debates, protestos, greves, no esforço de unir teoria e práxis.

⁴² SMITHSON, Robert. Cultural confinement. In *Conceptual art: a critical anthology*. Editado por Alexander Alberro e Blake Stimon. Cambridge: MIT Press. 1999. p.280

Conscientes da complexidade dos novos problemas que se apresentavam, naquele momento, fruto de um avanço tecnológico, comercial e militar sem precedentes, essa geração procurou enfatizar o absurdo dessa dominação material “desencantada” e investiu sua preocupação na comunicação humana. A estratégia foi de criar interferências, curto-circuitos e paradoxos em situações comunicativas.



FOTO 12 e 12 A - Robert Smithson – Monuments of Passaic

O aumento na gama de técnicas e procedimentos, resultado de investigações nas áreas de metalurgia, eletrônica, tecnologia de imagens, telecomunicações, química, construção civil, biologia, geologia, física, enfatizou o caráter da Arte como um campo plenamente interdisciplinar. Apesar de alguns artistas se destacarem em campos técnicos, como Nan June Paik, Stockhausen, Smithson e Serra, a grande maioria era autodidata ou contava com prestadores de serviços. Não era novidade na Arte a utilização de mão-de-obra técnica para alguns serviços complexos ou entediantes, principalmente para aqueles que mantinham grandes ateliers comerciais.



FOTO 13 - Nan June Paik

FOTO 13 A - Galpão com obras de Richard Serra

Mas nesse caso a interdisciplinaridade tinha um sentido complementar. Trata-se da conscientização de que os novos aspectos técnicos tinham relação estreita com o novo modo de produção industrial. Operar no interior dessa técnica aproximava a crítica do contexto de fato, numa incisão poética que desmistificava a aura da tecnologia, e possibilitando que o público imaginasse a possibilidade de sua própria intervenção ali.

A tecnologia industrial permitiu a flexibilização da linha de montagem e a produção em pequena escala, sob demanda. Artistas como Chisto, Serra, Judd, utilizaram essas possibilidades e passaram a colaborar criativamente na crítica e sugestão de produtos e procedimentos.

A necessidade de sair do confinamento das categorias e práticas estéticas convencionais era tão grande que, em 1963, o artista Robert Morris registrou em cartório uma declaração onde afirmava que sua última criação abria mão de quaisquer qualidade ou conteúdo estético.

“Declaração de retirada estética O abaixo assinado, Robert Morris, sendo o fabricante da construção de metal intitulada LITANIES, descrita como em anexo Demonstração A, pela

presente retira da dita construção todas as qualidades estéticas e conteúdo e declara que desta data em diante tal construção não tem qualidade ou conteúdo”⁴³



FOTO 14 - Donald Judd – Sem título 1969

O crítico Harold Rosenberg⁴⁴ chamou a atitude de Morris de “exotismo verbal”, colocando a dúvida se a obra poderia um dia deixar de ser um amontoado de matéria para se tornar arte de fato. Censura, ainda, o descolamento quanto à opinião do público

⁴³ ROSENBERG, Harold. De-aesthetizaion. In *Conceptual art: a critical anthology*. Editado por Alexander Alberro e Blake Stimon. Cambridge: MIT Press. 1999. p.220

⁴⁴ Idem. p.220

e seus representantes. Para o crítico, não há diferença significativa entre o resultado final, dessa arte sem estética, e os processos materiais que a levaram a termo.

Para o artista Joseph Kosuth, seria necessário separar estética da arte, pois segundo ele, “estética lida com opiniões sobre percepção do mundo em geral”⁴⁵, e a arte não poderia se ater a questões de gosto ou decoração. Diferente da arquitetura, onde a estética exerce uma função, para o artista, no formalismo em pintura e escultura a definição de arte se sustentaria apenas em categorias morfológicas e julgamentos a priori do que seja arte. “Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte” afirma Kosuth. Em seu texto “Art after philosophy” escreve:

“Obras de arte são proposições analíticas. Quer dizer, se vistas dentro de seu contexto – como arte – elas não trazem nenhuma informação sobre questão alguma em arte. Uma obra de arte é uma tautologia, na qual é uma apresentação da intenção do artista, que seria, ele está dizendo que uma obra de arte particular é arte, o que significa, é a definição de arte.”⁴⁶

Afirma ainda que a validade da proposição artística não depende de nenhum dado empírico, nenhum dado físico da coisa, muito menos estético. Essa atitude perante a definição de arte tem como origem Duchamp. Para Kosuth, Marcel Duchamp mudou o foco da forma da linguagem para o que está sendo dito, o que significa o deslocamento da natureza da arte, de uma questão morfológica para uma questão de função.

Para o crítico Thierry de Duve, “melhor que qualquer outro trabalho do patrimônio cultural, o Urinol de Duchamp manifesta o poder mágico da palavra “arte”⁴⁷. Com uma irreverente liberdade em relação à história dos estilos, a obra, segundo de Duve, totaliza e completa essa história sem, no entanto, dever nada a ela.

Afirma Duchamp:

⁴⁵ KOSUTH, Joseph. Art after philosophy. In Conceptual art: a critical anthology. Editado por Alexander Alberro e Blake Stimon. Cambridge: MIT Press. 1999. p.158

⁴⁶ idem

⁴⁷ DUVE, Thierry de. Kant after Duchamp. Cambridge: MIT Press. 1996. p 13



FOTO 15 - Joseph Kosuth - Chair

“A tradição é enganadora pois é muito fácil seguir o que já foi feito ainda que se pense estar desprezando-^a Estava realmente tentando inventar, em vez de apenas expressar-me. Nunca me interessei por olhar-me num espelho estético. Minha intenção sempre foi libertar-me de mim mesmo, se bem que eu soubesse perfeitamente estar utilizando a mim próprio.”⁴⁸



FOTO 16 - Marcel Duchamp - Porta-garrafas

⁴⁸ KUH, Katherine. Diálogo com a Arte Moderna. Rio de Janeiro: Ed. Lidor, 1962. p100

Marcel Duchamp flertou, em diversas obras, com a psicanálise e a antropologia, abordando questões como fetiche, tabu, a interdição sexual e a homossexualidade. A lição fetichista, que Duchamp aprendeu a partir das investigações de Freud sobre o aparelho psíquico primitivo, ensinava a correspondência metonímica de partes do corpo em objetos, como um desvio de sentido pela culpa ou vergonha. Signo de uma moral primitiva, o objeto materializa uma esfera pública normatizada pelo tabu. Obras com aparente descompromisso estético, num sentido tradicional, altamente carregadas de conotações e instaladas de maneira não usual. Inauguram ao mesmo tempo um contexto novo de exposição.

A influência de Duchamp em obras de artistas contemporâneos se faz notar no hibridismo do campo intertextual que habitam. O tratamento conceitual do tema é a principal preocupação dos artistas, que hoje selecionam seus temas em áreas filosóficas e científicas. Temas como política continental, engenharia genética, ameaça ambiental, modo de produção são freqüentes em montagens permanentes e efêmeras em espaços públicos. Trata-se de um investimento reflexivo em espaços neutralizados por um uso burocrático e superficial.

Um exemplo é a obra “Der Bevölkerung” de Hans Haacke. Convidado por um comitê de parlamentares, o artista propôs ao átrio do Reichstag⁴⁹ um canteiro. Com amostras de terra trazidas de diversas zonas eleitorais, o artista plantou um mix de vegetação. Um diálogo direto com o filósofo Herder, e sua noção de povo como um jardim cultivado e uniforme. Haacke questiona as noções de Herder quando propõe o convívio com o diverso. Nesta obra, o artista critica a inscrição no frontão do edifício onde se lê: Dem Deutschen Völke (o Povo Alemão), No canteiro está escrito a palavra Der Bevölkerung (a população), uma resposta frente a situação democrática do país.

⁴⁹ **Reichstag** é uma assembléia institucional e um prédio específico. *Reich* O Reichstag fora o parlamento alemão. Atualmente, usa-se o termo “*Bundestag*”.



FOTO 17 - Fachada do Reichstag – Berlim

O apelo representativo da inscrição no parlamento faz menção à doação de poder deliberativo e administrativo que a sociedade civil confere ao Estado-Nação. O paradigma da homogeneidade do conceito de Povo, em exercício desde o século XVIII, hoje não comporta a complexidade da composição da população do país. A obra comunica de forma eficaz os principais valores em questão, trazendo os protagonistas do tema para a sua construção. Os parlamentares trazem amostras e depositam no canteiro. Pela Internet podemos acompanhar diariamente através de imagens em tempo real.

Em entrevista a Jeanne Siegel, Haacke responde sobre a comunicação entre sistemas sociais, físicos e biológicos:

“Para processos físicos ou biológicos tomarem seus rumos, não há necessidade da presença do espectador – a menos, como em alguns trabalhos participativos, sua energia física é requerida. (...) No entanto, não há necessidade que ninguém se envolva mentalmente. Estes sistemas funcionam por si, desde que sua operação não tenha lugar na mente do espectador (naturalmente isto não previne uma resposta mental ou emocional)”⁵⁰

⁵⁰ SIEGEL, Jeanne. An interview with Hans Haacke. In *Conceptual art: a critical anthology*. Editado por Alexander Alberro e Blake Stimon. Cambridge: MIT Press. 1999. p.242



FOTO 18 - Hans Haacke - "Der Bevölkerung" 2000



FOTO 19 - Hans Haacke - "Der Bevölkerung" 2000

As questões de migração, fronteiras, êxodos, identidades nacionais têm sido recorrentes nas últimas exposições internacionais. A exibição trienal “inSite”, por exemplo, trouxe na sua terceira edição, em 1998, a obra do artista Marcos Ramírez. Com o título “Toy and horse” – Brinquedo e cavalo – discutia a política de trânsito na fronteira entre México e Estados Unidos, entre as cidades de San Diego e Tijuana. Numa referência direta ao mito do cavalo de Tróia, reconstituiu a idéia de que San Diego estaria sob cerco. Com humor retrata, paralelamente, a entrada escondida de imigrantes ilegais. A organização do evento conseguiu que diversas instalações se distribuíssem ao longo da fronteira protegida.



FOTO 20 - Marcos Ramírez – Toy and Horse 1997

Dois importantes artistas que tiveram suas obras envolvidas em debates legais, terminando por terem suas obras destruídas foram Richard Serra e Rachel Whiteread.

Uma das obras de arte pública contemporânea mais conhecida e debatida é Tilted Arc de Richard Serra. Em 1979, o artista foi comissionado a criar uma escultura para Federal Plaza em Nova York. O artista já vinha trabalhando em obras que nutriam um vínculo essencial com o lugar onde seriam instaladas, promovendo um diálogo existencial e simbólico com o entorno. Afirmou Serra aos diretores do projeto:

“Quero deixar perfeitamente claro que o Tilted Arc foi encomendado e projetado para um local particular: a Federal Plaza. Esta é uma obra para um local específico, não podendo portanto ser transferida. Remover a obra é destruir a obra.”⁵¹

Após uma série de debates, finalmente a encomenda foi aprovada e a peça foi instalada na praça. Todos os estudos para adequação da escultura à dinâmica da praça foram realizados e o artista providenciou as alterações no projeto. Serra foi convidado à Casa Branca, onde foi congratulado pelo Presidente Jimmy Carter por serviços culturais prestados. Algumas queixas irrelevantes surgiram, mas apenas depois de 3 anos as críticas tomaram força.

Um juiz arregimentou uma campanha, argumentando o excesso de lixo no entorno, pichações, ratos e dejetos, além de um grave descontentamento estético e funcional. Em janeiro de 1985 a administração regional do General Services Administration decretou a remoção da obra. Diversas audiências públicas, debates, inclusive com a presença do artista, disposto a esclarecer a situação. A estratégia da acusação era evitar a alegação de censura, deixando de opinar sobre a mensagem possível ou em questões estéticas. Diversas outras situações foram levantadas, por exemplo de segurança e higiene.

Mesmo contando com o apoio de especialistas em arquitetura, arte e cultura, a opinião pública foi manipulada para ficar contra a escultura. Programas de televisão,

⁵¹ SERRA, Richard. “Tilted Arc” destruído. Trad. Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP. 1990. p. 143

jornais populares, panfletos, abaixo assinados confusos foram utilizados. Serra e seus advogados entraram na justiça, ganharam em primeira instância e foram derrotados pelo parecer do Procurador da República, Rudolph Giuliani – o mesmo que como Prefeito de Nova York quis fechar a exposição Sensation, abrigada pelo Metropolitan Museum.

Segundo um comunicado oficial ficou decidido que:

“Para começo de conversa, Serra vendeu seu ‘discurso’ ao governo (...) como tal, seu ‘discurso’ tornou-se propriedade do governo em 1981, quando recebeu pagamento integral pela obra (...) Os direitos de propriedade sobre um objeto físico foram descritos como direitos de possuir, usar e dispor do mesmo.”⁵²



FOTO 21 - Richard Serra – Tilted Arc

A decisão do Tribunal de Recursos confirmou a posição do governo. Serra ainda tentou a proteção do Ato de Implementação da Convenção de Berna, que concedia direitos e proteção moral aos autores. No entanto, num golpe das autoridades a peça foi destruída antes que o tribunal pudesse julgar o pedido. Em 15 de Março de 1989 Tilted Arc foi destruída.

⁵² SERRA, Richard. “Tilted Arc”destruído. Trad. Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP. 1990. p. 154



FOTO 22, 22 A e 22 B - Obra retirada e substituída por bancos e canteiros.

Diversas implicações podem ser auferidas desse processo. Desde a manipulação da opinião pública, a contradição e a autonomia entre os diversos setores que processavam o caso, a apropriação pela população, empatia, entre outros. Mas o que foi determinante foi o uso privado do poder público por alguns juízes, procuradores para implementação de um julgamento de gosto.

Desde então, o caso é um dos mais documentados na história da arte americana e as obras de Serra ganharam maior atenção da crítica e dos departamentos públicos, que compreenderam a complexidade de abrigar fisicamente e defender a Arte instalada em espaços públicos.

Já no caso de Rachel Whiteread, o processo foi diferente. Após uma preparação de 2 anos, em outubro de 1993, a artista completou sua obra de uma casa vitoriana. Comissionado pela Artangel Trust, uma organização de arte londrina, o trabalho intitulado “House” atraiu enorme atenção da imprensa e milhares de visitantes. Então com 29 anos, Rachel conquistou o Prêmio Turner e se tornou uma das mais importantes escultoras da Inglaterra.

Ela conseguiu um empréstimo temporário de uma casa, uma das últimas condenada a demolição no bairro East End. Whiteread conhecia bem a área, pois havia morado nas imediações, alugando um estúdio da Acme, desde 1989. No entanto, a

técnica utilizada pela artista era inédita, criar um molde a partir das paredes da casa originava problemas de difícil solução, uma vez que não era possível realizar testes. A empreiteira já havia trabalhado com a artista em outro projeto, mas com técnica diferente, espirrando concreto para criar uma “casca”. O princípio utilizado foi criar uma série de caixas independentes, como o negativo de cada quarto. Um mecanismo de solda foi criado para remover da casca o concreto, depois de seco, para revelar o moldado. Com o cronograma apertado, as atividades seguiram à risca as datas programadas.



FOTO 17 - Injeção de concreto no interior da casa – Rachel Whiteread “House” 1993

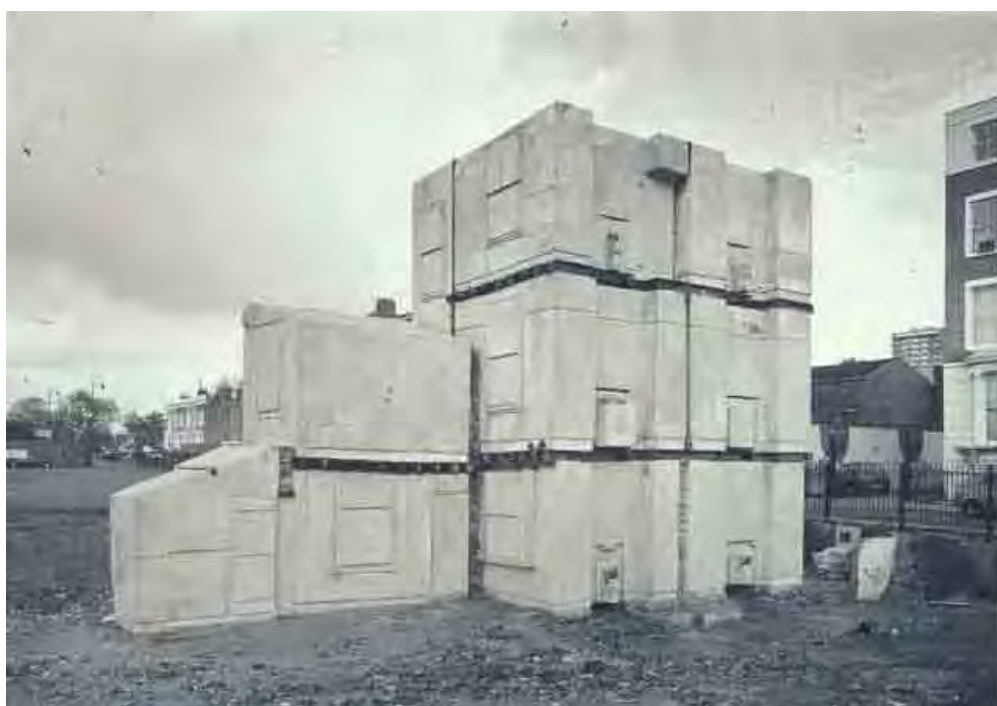


FOTO 24 - Rachel Whiteread – “House” -1993

O pedido da Artangel para o uso da propriedade foi proposto para o conselho municipal que aprovou por 4 votos a 3. Em um ambiente administrativo de corte de gastos, recebeu hostilidades pelo caráter do projeto. A família que morava no imóvel não estava satisfeita com as ofertas de relocação e se recusava a sair, o que tomou um tempo precioso do projeto.

Com apenas 6 dias entre o término do trabalho e o fim do empréstimo, a agência negociou uma extensão do prazo para que a obra continuasse de pé até a data da demolição. A imprensa estava cobrindo a realização do trabalho, em parte porque Whiteread tinha sido indicada ao prêmio. De forma incrível, no dia 23 de novembro, às 14:00 h, a Fundação K “premiou” Whiteread como pior artista na Inglaterra, às 19:30 h o comitê determinou a demolição da Casa e às 21:30h a artista recebeu o Prêmio Turner, com cobertura televisiva ao vivo.

Rachel lembra: “House foi chocante porque eu pensava que seria controversa, eu não tinha idéia o quanto”⁵³. A obra da artista impressiona pela monumentalidade, e por preservar uma resignação, uma presença recolhida de memórias privadas. O confronto com a autoridade local foi público e acirrado. Uma moção na Câmara dos Comuns reuniu 50 assinaturas e uma petição local coletou 3500. Uma prorrogação de um mês se sucedeu, e logo em seguida a demolição.



FOTO 25 e 25 A - Demolição da Casa

⁵³ BURTON, Jane – “Concrete poetry” Artnews. Artnews L.L.C.: New York. Maio 1999.

CAPÍTULO 5 – CONCLUSÃO

Para discutir as condições de legitimação do discurso da Arte Pública diversos campos de saber foram mobilizados, desde filosofia, semiótica, história, direito, política; o que contraria a tese da emancipação da Arte, como subsistema autônomo da cultura. Problematizado pelas práticas contemporâneas, que assimilam a teoria como fundamental para estabelecer a Arte como nível discursivo heterogêneo, território artístico que não se limita mais às especulações de ordem lírica, expressiva e formal. Com um conceito ampliado de forma, podendo ou não resultar em objeto concreto finalizado, a Arte contemporânea utiliza o corpo, a linguagem e o espaço mental do artista, produzindo como itens colecionáveis: fotografias, mapas, relatos, gravações entre outros registros efêmeros.

A prática artística se confunde com o fazer político e pedagógico, lembremos as experiências de precursores como Joseph Beuys, Vito Acconci, Christo, Hans Haacke. Essas novas perspectivas preenchem um espaço discursivo e comunicacional em relação à opinião pública. Na ausência de consensos permanentes, os artistas se apropriaram da “matéria e do espaço políticos” para instalar suas intervenções.

Como formador de opinião, o artista não pode naturalizar o sistema vigente de comunicações, imaginando-o como um autômato, sem vontades. Esse sistema de criação e disseminação de opiniões tem seus propósitos, políticos e econômicos, e posteriormente uma preocupação com a informação pública. Cada vez mais, a multidão tem presença nas redes de comunicação, principalmente depois da Internet. A informação pode ser disponibilizada com facilidade, a questão é a demanda de um outro esforço para canalizar a atenção para ela. A formação de opinião, em primeiro lugar, requer uma clara exposição, ordenada e minuciosa de informações. É hábito, na pressa que nos é imposta, que tenhamos, obrigatoriamente, que ter opiniões sem ter os fatos

esclarecidos em mente. Esse paradoxo não intimida as pessoas de expressar a primeira síntese em que esbarrem, propagando interesses que desconhecem. Tornar clara uma situação pública significa divulgar, principalmente, os interesses e interessados em jogo.

Excluída a possibilidade da manipulação por interesses, ou a simples ignorância dos fatos, ainda assim é difícil emitir uma opinião sobre Arte, devido à polissemia intrínseca ao assunto. Acostumar o público a conviver com mais de uma leitura de um texto é um desafio e uma conquista inestimável. Muito da intolerância com a arte vem do fato das pessoas se acharem estúpidas ao não decifrarem o “sentido último da obra”. O poder ideológico e psicológico que as “verdades” exercem justificam a permanência histórica das religiões e da própria ciência enquanto ideologia.

É fundamental também reconhecer que a arte tem o poder de pressionar as crenças para uma mudança no estado de coisas ao redor. A crença é uma interrupção na dinâmica do pensar e do agir, portanto é ali que moram as defesas, racionalizações e resistências do sujeito. Por outro lado, grande parte das pessoas se identifica e se orgulha de suas crenças. Intervir nesse processo pode desencadear um sentido novo de liberdade, como também uma angústia profunda ou ódio sanguíneo.

É também possível que a Arte Pública se torne uma espécie de crônica do mundo vivido. Quando ela passa a fazer parte do cotidiano das pessoas, retratar o hábito e até participar deles, tem grande chance de se incorporar ao imaginário de mundo e significar, pessoal e coletivamente. Finalmente costurar o mapa mental da metrópole, por um viés sensível e reflexivo.

Através do trabalho de vários estudiosos podemos ter uma visão geral da tendência massificada de comportamento. Essa reflexão interdisciplinar é instrumental para a criação de hipóteses de leitura de mundo, que serão testadas e interpretadas nas obras e processos. Importante destacar que a Arte Pública se diferencia da arte

tradicional pelo seu contexto político ativo. Ela habita a polis e exerce, com sua existência e através de sua comunicação, uma idéia sobre a vida e o mundo.

A presença no exterior/interior da cidade é um fator diferencial para a sua compreensão. Ela está em ação, mesmo imóvel, no movimento das vidas e no trânsito das coisas. A Arte Pública interfere na equação público/ privada. Podendo ou não alterar essas rotinas, interage com as formas pelas quais se habita o espaço. A intensificação tecnológica e administrativa dirige esse processo. Existem hoje poucos espaços não mediados diretamente pela política e economia. Normalmente são os lugares mais inóspitos ou inacessíveis do planeta. Até quando se tornar comum ter obras de arte nos desertos e geleiras, o artista precisará, inevitavelmente, aprender a dialogar com essas mediações e, quem sabe, conseguir propor novos acordos.

E a predominância desses tipos de contratos impregnam sua força inclusive no interior das casas, nos esconderijos privados. Obedecendo essas regras, o jogo não muda, só as posições e a cor das peças. Quando Bachelard menciona as conchas, na sua “Poética do Espaço”, prefiro pensar que não estamos atados a elas, como lesmas informes, alertas para nos escondermos ao primeiro sinal de perigo. Prefiro imaginar que levo, onde quer que vá, levo comigo minha casa, uma obra de arte, como aos olhos de Goethe e Da Vinci.

O artista que queira realizar uma obra de Arte Pública, além da incontornável reflexão sobre a idéia de Arte, deve se preparar para interagir com o poder público. Compreender suas premissas filosóficas, sua terminologia, procedimentos burocráticos e imperativos políticos. Ou melhor, se associar com pessoas que se dediquem a isso com mais talento e naturalidade. Por mais que a política e a gestão pública tenham se tornado assunto científicos e acadêmicos – o que nos daria a ilusão de que poderíamos compreender e racionalizar – parece afinal tratar de um campo em colapso, mudando a

qualquer momento, ao som do mais discreto estalar de opinião ou indicador. Um universo estilizado em subdivisões e funções. Imprevisível e altamente manipulável.

O que o artista pode desenvolver com mais tranquilidade é o formato para sua criação se tornar um projeto. Deve se familiarizar com as demandas departamentais e legais envolvidas. Advogados, contadores, engenheiros e políticos, com certeza estarão envolvidos.

De grande ajuda também é o contato com empresas prestadoras de serviços, indústrias, instituições privadas – como bancos, universidade, agências de comunicação – e mão-de-obra especializada. Os artistas mais experientes pesquisam empresas para consolidar parcerias e desenvolver produtos sob demanda em melhores condições de prazos e custos.

Todo esse esforço e mobilização para que seja possível, no interior das conchas, ainda ter garantido o prazer e alegria de viver. Conforme a humanidade é exposta e se habitua com a miséria, material e espiritual, se torna mais difícil traduzir o encantamento que a Arte proporciona em informação inteligível. A luta é para conquistar um espaço coletivo para celebrar e refletir. O valor da Arte não é óbvio, pela dificuldade de acesso, preparo e abertura, e pela sobreposição avassaladora de valores de outras ordens.

Ou o artista faz uma opção comprometida de viver em comunidade, isto é, estar aberto e receptivo para dar e receber – de forma desproporcional e surpreendente – ou corre o risco de reproduzir, solitário, um rumor incompreensível.

A grande batalha da legitimação da Arte, inserida no espaço público de convívio, é para dotá-la de matéria viva de relação humana. Nem todas são confortáveis ou digeríveis, mas valem a pena, para que façamos de dúvidas e medo, vislumbres de sentido e ação no mundo. Entre um espelho e uma lembrança, surge a possibilidade de uma existência.

BIBLIOGRAFIA GERAL E ESPECÍFICA DA DISSERTAÇÃO

* ESPECÍFICA

- AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Aushwitz*. Nova Iorque: Zone Books, 1999.
- ALBERRO, Alexander e Blake Stimon (org) – *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- ARANTES, Otilia B. Fiori e Paulo Eduardo Arantes - *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas - arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1ª edição, 1992.
- ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. Trad. Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BANHAM, Reyner - *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. Trad. A M. Goldberg Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean - *A arte da desapareição*. Org. Kátia Maciel. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAZIN, Germain – *História da história da arte*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIM, Walter – *Sobre alguns temas em Baudelaire* - col. "Os pensadores", São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENSE, Max – *Estética*. Trad. Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión. 1960
- BERENSON, Bernard – *Estética e história*. Trad. Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972

- BOLE, Willi – *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamim*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BRUYNE, Paul de – *Dinâmica da pesquisa em ciências sociais: pólos da prática metodológica*. Trad. Ruth Joffily, prefácio de Jean Ladrière. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri – *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri e Carles Carreras (orgs.) - *Urbanização e mundialização: estudos sobre a metrópole*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CORBUSIER, Les - *Os três estabelecimentos humanos*. Trad. Dora Maria de Aguiar. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª edição, 1979.
- CORBUSIER, Les - *Por uma arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª edição, 1977.
- DE DUVE, Thierry – *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari - *Mil Platôs, 5 vols*. Trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1994.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari - *O que é filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques - *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, Jacques – *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques - *Os espectros de Marx*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. In: Coleção “Os pensadores”, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p88
- FAROLDI, Emílio, Maria Pilar Vettori - *Diálogos de arquitetura*. Trad. Domingos Zamagna. São Paulo: Siciliano, 1997.
- FOSTER, H. - *The return of the real*, Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel - *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1981
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchaid. São Paulo: Martins Fontes, 1992. P.232
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Ligia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1991. P.28
- GREENBERG, Clement – *Estética doméstica – observações sobre a arte e o gosto*. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GREIMAS, A.J e Eric Landowski - *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette, 1979.
- HABERMAS, Jurgen – *Consciência moral e agir comunicativo*. Trad. Guido A de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- HABERMAS, Jürgen - *Pensamento pós-metafísico*. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1990.
- HABERMAS, Jurgen – *A crise de legitimação no capitalismo tardio*. Trad. Vamireh Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.
- HABERMAS, Jurgen – *Mudança estrutural da esfera pública*. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984

- HARVEY, David - *Condição pós-moderna - uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 4ª edição, 1994.
- HONNETH, Alex – *Luta por reconhecimento – gramática moral dos conflitos sociais*. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- JAMESON, Frederic. *Sobre os “Estudos Culturais”*. In Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP, julho 1994. p.30
- KANT, Immanuel. - *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Ed. 70, 1995.
- KRAUSS, Rosalind - *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, MIT Press, 1995
- KUH, Katherine – *Diálogo com a Arte moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Lidor, 1962.
- LEVI-STRAUSS, Claude - *A noção de estrutura em etnologia* - col. "Os pensadores", São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LEVÍ-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976. p. 42.
- LYNCH, Kevin – *A miragem da cidade*. Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LYOTARD, Jean-François - *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª edição, 1988.
- MEUMANN, E. – *Introducción a la Estética actual*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- MORRIS, Robert - *Continuous project altered daily*, Cambridge: MIT Press, 1995.

- NETTO, J. Teixeira Coelho - *A construção do sentido na arquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 1993.
- PEIXOTO, Nelson Brissac - *Paisagens urbanas*, São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1ª edição, 1996.
- PEVSNER, Nikolaus - *Os pioneiros do desenho moderno*. Trad. João Paulo Monteiro Rio de Janeiro: Editora Ulisseia.
- RUSKIN, John – *A economia política da arte*. Trad. Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SENIE, Harriet – *The Tilted Arc controversy*. Minnesota: University of Minnesota, 2002.
- SPINELLI, João J. – *Arte pública: apontamentos e reflexões*. São Paulo: Unesp/ Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública. CNPQ, 1998.
- SPINELLI, João J. *Arte pública subsídio para a pesquisa em artes visuais*. In: Artes Visuais – pesquisa hoje. Salvador: UFBA. 2001
- SPINOZA, Baruch de. *Tratado-Lógico Filosófico*.
- WOOD, Paul – *Modernismo em disputa: A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1988.

*** GERAL**

- ADORNO, Theodor W. – *Prismas – crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo, 2001.
- ADORNO, Theodor W. – *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles – *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do livro, 1995.

- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Maria Jacintha e Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1982. pg 223.
- FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas* - Trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. In: Obras completas de Sigmund Freud, trad. Dr. J.P. Porto-Carrero. Rio de Janeiro: Ed. Delta.S/D. p. 08.
- MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa – da queda da Bastilha à festa da Federação*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- STENGERS, Isabelle – *A invenção das ciências modernas*. Trad. Max Altman. São Paulo: ed.34, 2002.
- STENGERS, Isabelle – *Quem tem medo da ciência ? Ciência e poderes*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Siciliano, 1990.
- VALÉRY, Paul – *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

* *PERIÓDICOS*

- BOETTGER, Suzan – *A found weekend, 1967: Public sculpture and anti-monuments*. Art in America. Brandt Art Publications Inc: New York. Janeiro 2001.
- BOGGS, Carl – *The great retreat: Decline of the public sphere in late twentieth-century América*. Theory and Society – renewal and critique in social theory – vol.26 . Califórnia(USA) Kluwer Academic Publishers. Dezembro 1997.

- BONGARTZ, Roy – *Oldeburg Draws – seven new wonders of the world*. Horizon Magazine. Primavera 1972.
- BOURDIEU, Pierre – *The Social space and the g  nesis of groups*. Theory and Society – renewal and critique in social theory – vol. 14. Califórnia(USA) Kluwer Academic Publishers. Novembro 1985.
- BURTON, Jane – *Concrete poetry*. Artnews. Artnews L.L.C.: New York. Maio 1999.
- DUBIN, Steven C. – *How “Sensation” became a scandal. To what extent was the flareup at the Brooklyn Museum a stage-managed scandal ?* Art in America. Brandt Art Publications Inc: New York. Janeiro 2000
- GOODEVE, Thyrsa Nichols – *The Art of public adress – Bárbara Kruger*. Art in America. Brandt Art Publications Inc: New York. Novembro 1997.
- GRANDE, John – *Transforming Public Space – an interview with Michael Singer*. Sculpture Magazine. Setembro 1998.
- HEARTNEY, Eleanor – *A 600-hour Documenta*. Art in America. Brandt Art Publications Inc: New York. Setembro 2002.
- HEARTNEY, Eleanor – *The dematerialization of Public art* Sculpture Magazine. Março/Abril 1993.
- HIXSON, Kathryn – *Icons and interventions in Chicago and the potential of public art*. Sculpture Magazine. Maio/ Junho 1998.
- HOLLANDER, Kurt – *Crossover Dreams – The third “inSite” exhibition on view the neighboring cities of San Diego and Tijuana, reflected the region’s intense concern with cultural and political borders*. Art in America. Brandt Art Publications Inc: New York. Maio 1998.

- HONIGMAN, Ana Figel – *Public Space and private investigation – a conversation with Bradley McCalum + Jacqueline Tarry*. Sculpture Magazine. Setembro 2002.
- MARTER, Joan – *The ascendancy of abstraction for public art – monument to the unknown political prisoner competition*. Art Journal. Inverno 1994.
- MORGAN, Anne Barclay – *A conversation with Vito Acconci – revolution is sneaky*. Sculpture Magazine. Setembro 2002.
- PHILLIPS, Patrícia C. – *Point of departure: Public Art's intentions, indignities, and intentions*. Sculpture Magazine. Março 1998.
- RAVEN, Arlene – *In public art, artists and audiences transcend geography – New York story*. Sculpture Magazine. Janeiro 1998.
- SENIE, Harriet F. – *Evaluating Public Art – responsible criticism*. Sculpture Magazine. Dezembro 2003.
- SERRA, Richard – *"Tilted Arc" destruído*. In Revista Novos Estudos. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: CEBRAP, 1990.
- SHAMASH, Diane – *Nature, Faith and commerce. Curator Jan Hoet set the ninth editions of the Sonsbeek public art exhibition in the original park, a deconsecrated and a shopping mall*. Art in America. Brandt Art Publications Inc: New York. Dezembro 1998.
- SHERLOCK, Maureen – *Sculptures in the public sphere*. Sculpture Magazine. Abril 1998.
- SMITH, Michael Peter – *Postmodernism, urban ethnography, and the new social space of ethnic identity*. Theory and Society – renewal and critique in social theory – vol. 21. Califórnia(USA) Kluwer Academic Publishers. Agosto 1992.

- STORR, Robert – *Remains the Day*. Art in America. Brandt Art Publications Inc: New York. Abril 1999.

* *JORNAIS*

- SONTAG, Suzan – Entrevista “*Susan Sontag vê a dor*” Trad. Flavio Moura. Folha de São Paulo – 24/08/2003.

ÍNDICE DE FOTOS

- FOTO 01 - Grafitti executadas por soldados russos no Reichstag – Berlin 1945. P. 13.
- FOTO 2 - Queima de Livros de autores judeus, na biblioteca do *Institut für Sexualwissenschaft* pelos Nazistas em maio de 1933. P. 16.
- FOTO 03 - Brassai – “Grafitti 101. La magie. Tête aztèque”. Fotografia. Bibliothèque nationale de France. Département des estampes et de la photographie. P. 18.
- FOTO 04, 04 A e 04 B - Taleban e Buda destruído no Afeganistão. Foto CNN. P. 20.
- FOTO 05 e 05 A – Michelangelo Buonarroti - “Davi”. Escultura em mármore. . Detalhe do pé da escultura Davi atingida a golpes de martelo – Setembro 1991. Giunti Gruppo Editoriale. P 25.
- FOTO 06 e 06 A- Thomas Hischorn – Bar e Videoteca do “Projeto 24h Foucault”. Palais de Tokyo de 2 a 3 de outubro de 2004. P 27.
- FOTO 07 - Selos do Correio dos Estados Unidos – Jackson Pollock (1999) e Andy Warhol (2002). P 52.
- FOTO 08 - Richard Serra – “Verb List Compilation: Actions to relate to oneself”. 1967 - 1968. P 53.
- FOTO 09 - Joseph Beuys – “O Silêncio de Marcel Ducham é superestimado”. 1964. Papel, tinta a óleo, nanquim, feltro, chocolate e fotografia, 1,57,8 x 178 x2 cm. Fundação Museum Schloss Moyland, Coleção van der Grinten. P. 54.
- FOTO 10 - Robert Smithson – “Asphalt rundown”. Roma, 1969. Performance. P. 54.
- FOTO 11 - Robert Smithson – “Spiral Jetty”. Great Salt Lake. Utah – E.U.A. Abril de 1970. P. 56.
- FOTO 12 e 12 A - Robert Smithson – Monuments of Passaic. Fotografia. New Jersey, 1967. Coleção Musee for Samtiskunst, Noruega. P. 57
- FOTO 13 - Nan June Paik -1965 e FOTO 13A - Galpão com obras de Richard Serra 2000. P. 58.
- FOTO 14 - Donald Judd – “Sem título”. 1969. Ferro galvanizado, plexiglass verde em 10 partes (15,2 x 68.6 x 61 cm) cada (290 x 68,9 x 61) total. Galeria Zwirner & Wirth. P.59.
- FOTO 15 - Joseph Kosuth – “One and Three Chairs”. 1965. Instalação com uma cadeira de Madeira e 2 fotografias , 200x 271 x 44 cm. Centre Pompidou. P. 61.
- FOTO 16 - Marcel Duchamp - Primeira exposição do suporte de garrafas na exposição surrealista de objetos. Paris, 1936. Galerie Charles Ratton. P. 62.
- FOTO 17 - Fachada do Reichstag – Berlim. P.63.

FOTO 18 - Hans Haacke - “Der Bevölkerung”. 2000. Instalação com 21 x 7 m. Reichstag, Berlim. P. 64.

FOTO 19 - Hans Haacke - “Der Bevölkerung”. 2000. Instalação com 21 x 7 m. Reichstag, Berlim. P.64.

FOTO 20 - Marcos Ramírez – Toy and Horse 1997. P. 66.

FOTO 21 - Richard Serra – Tilted Arc. 1981. Escultura em ferro. Nova Iorque. Foto: David Askenas. P. 68.

FOTO 22, 22 A e 22 B - Obra retirada do Federal Palaza e substituída por bancos e canteiros. 1989. P. 68.

FOTO 23– Rachel Whiteread – “House”. 1993. Registro fotográfico da Injeção de concreto. Londres (esquina da Grover Road e Roman Road). P.70.

FOTO 24 - Rachel Whiteread – “House” 1993. Londres (esquina da Grover Road e Roman Road). P. 70.

FOTO 25 e 25 A - Rachel Whiteread – “House”. 1993. Registro da demolição da obra. Londres (esquina da Grover Road e Roman Road) P. 71.