

IMAGENS DE IMAGENS

Cartografias de apropriações, deslocamentos e sentidos

ROMY POCZTARUK

PORTO ALEGRE, DOIS MIL E SETE

ROMY POCZTARUK

**IMAGENS DE IMAGENS:
Cartografias de apropriações, deslocamentos e sentidos**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre, no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Poéticas Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da professora Dra. Maria Lúcia Cattani.

Banca examinadora: Mônica Zielinsky, Eduardo Vieira da Cunha, Eny Schuch e Tânia Galli Fonseca.

Porto Alegre, 2007

AGRADECIMENTOS

Aos olhares atentos de: Maria Lúcia Cattani, Adriana Tubino, Elizabeth/Renata/Daniel Pocztaruk, Josef e Fanny Kleiman, Rogério, Melissa, Juliana, Cíntia, Agatha, Maria Luiza, João Pedro e outros amigos e colegas.

RESUMO

"Imagens de imagens: cartografias de apropriações, deslocamentos e sentidos" é uma pesquisa em poéticas visuais que tem como objetivo promover um diálogo entre a cultura de massa e os signos das artes visuais no contexto contemporâneo. Dessa maneira, proporciona questionamentos relativos às transformações do desejo na esfera social e à mediação e institucionalização da arte na atualidade. Os trabalhos desenvolvidos apresentam-se como agenciadores dos questionamentos propostos e partem do pressuposto de que a arte como manifestação da subjetividade – em meio a um período histórico caracterizado pela desterritorialização e a aparente dissolução das fronteiras, ao lado de processos de codificação extremamente endurecidos – aponta uma forma possível de demarcação de diferenças frente à tendência homogeneizadora do mundo atual. **Palavras chaves: arte, apropriação, deslocamentos, video-arte e intrnet.**

ABSTRACT

"Images of images: cartographies of appropriations, displacements and meanings" is a visual poetics research project that seeks to establish a dialogue between mass culture and the signs of visual arts in a contemporary context. It therefore raises questions concerning the transformations of desire in society and the mediation and institutionalization of art today. The works are presented as agents of these questions and are based on the assumption that art as a manifestation of subjectivity – in a historical period characterized by territorial displacement and the apparent dissolution of frontiers, along with extremely rigid processes of codification – indicates a possible way of demarcating differences in the face of the homogenizing tendency of the world today.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Projeção video OLHOS	7	FIGURA 15 – Buy nothing day - Adbusters	33
FIGURA 2 – Instalação "5 sentidos"	8	FIGURA 16 – Semana mundial do desligue a TV	33
FIGURA 3 – Frame vídeo OLHOS	8	FIGURA 17 E 18 – Guarda chuvas - Intervenção EIA	34
FIGURA 4 – Daniel Buren	25	FIGURA 19 – Fotomontagem câmeras de vigilâncias - centro de São Paulo	34
FIGURA 5 – Museu invisível - fotografia digital	26	FIGURA 20 – Roda de bicicleta- Marcel Duchamp	36
FIGURA 6 – Boîte-en-valise- Marcel Duchamp	28	FIGURA 21 – Campbell's soup - Andy Warhol	36
FIGURA 7 – Museu de Arte Moderna - Marcel Broodthaers	28	FIGURA 22 e 23 – Frames do vídeo Sun in your head - Wolf Volstell	37
FIGURA 8 – Naked City - Guy Debord	29	FIGURA 24 – Frame do vídeo Historie(s) du cinema - Jean-Luc Godard	39
FIGURA 9 – You don't need - Billboard Liberation Front	30	FIGURA 25 – Frames do vídeo Modi Tv n.2 - Romy Pocztaruk	41
FIGURA 10 – Organized crime- Adbusters	30	FIGURA 26 – Frames do vídeo Perversion for profit - Romy Pocztaruk	42
FIGURA 11 – S/título - Intervenção EIA	31	FIGURA 27 – Frames do vídeo Terapia do amor- Romy Pocztaruk	42
FIGURA 12 – S/título - Billboard Liberation Front	31		
FIGURA 13 – S/título - Billboard Liberation Front	32		
FIGURA 14 – S/título - Adbusters	32		

FIGURA 28 – Frames do vídeo Um corpo que cai - Romy Pocztaruk	43	FIGURA 42 e 43 – Palavras deslocadas - Romy Pocztaruk	57
FIGURA 29 – Frames do vídeo Autobiografia - Romy Pocztaruk	44	FIGURA 44, 45, 46 e 47 – Resíduos visuais - Romy Pocztaruk	59
FIGURA 30 – La femme de 100 têtes - René Magritte	45	FIGURA 48 e 49 – Vende-se artista - Romy Pocztaruk	61
FIGURA 31 – Manual ilustrado creative commons	47	FIGURA 50 e 51 – Crie um sentido - Romy Pocztaruk	63
FIGURA 32 – Inserções em circuitos ideológicos - Cildo Meireles	51	FIGURA 52 – Qual é o sentido? - Romy Pocztaruk	66
FIGURA 33 – Ceci n'est pas une pipe - René Magritte	53	FIGURA 53 – Campo cego - Raquel Stolf	67
FIGURA 34 – S/título - Barbara Kruger	53	FIGURA 54 – Livro sem sentido - Raquel Stolf	67
FIGURA 35 – Protect me from what I want - Jenny Holzer	54	FIGURA 55 e 56 – Qual é o sentido? - Romy Pocztaruk	68
FIGURA 36 – Imagem-cor - grupo Poro	54		
FIGURA 37 e 38 – Imagem cega - Romy Pocztaruk	55		
FIGURA 39, 40, 41 e 42 – Palavras deslocadas - Romy Pocztaruk	56		

SUMÁRIO

Resumo	v		
Abstract	vi		
Lista de Figuras	vii		
Introdução	6		
1. Cartografias da resistência			
1.1 Fluxos e representações	14		
1.2 Cultura midiática x práticas artísticas e criativas	15		
1.3 Subjetividades em trânsito	17		
1.4 Cultura do espetáculo	21		
1.5 Museu invisível	26		
1.6 Diálogos	28		
1.7 Jammers	30		
2. Cartografias apropriadas			
2.1 Práticas recombianantes	35		
2.2 Tele(inversões)	40		
2.3 Open Source	45		
2.4 Diálogos	48		
3. Cartografias deslocadas			
3.1 Deslocamentos possíveis	51		
3.2 Imagem cega	55		
3.3 Palavras deslocadas	56		
3.4 Resíduos visuais	58		
3.5 Vende-se artista	60		
4. Cartografias de sentidos			
4.1 Crie um sentido	63		
4.2 Breviário de sentidos	64		
4.3 Desorientações - ou em qual/ que sentido?	66		
4.4 Livro de sentidos: entre outras possibilidades	69		
4.5 Sentidos sentidos	70		
Considerações finais	72		
Referências bibliográficas	75		
Anexos	83		

INTRODUÇÃO

Quando entro uma mulher me olha. Um tipo simples, gorda e de chinelos. Fazia um calor abismal e eu vestia jeans e uma camisa de listras azuis e vermelhas. O homem me pergunta sobre seu respectivo trabalho – fotografia. Digo que sim, quero um conjunto de fotos 3x4 para resolver burocracias da vida diária. Em menos de um minuto me vejo sentada em um banco pequeno de madeira com uma câmera Polaroid apontando para mim. Me olho no foco da câmera – uma lente externa que lembra um olho de peixe. Ao disparar o flash levo um susto. Está pronto, diz ele. Ao arrancar os negativos da máquina, começa uma conversa entre o fotógrafo e a mulher que estava sentada. Ela quer fazer quadros de seus filhos. Pergunta ao fotógrafo se pode ajudá-la. Observo a situação, agora sentada em uma madeira com almofadas que lembra um sofá. Enquanto a conversa dos dois se desenvolve, observo o ambiente. Há um quarto escuro onde provavelmente são guardados os negativos e a câmera. Há também várias fotografias espalhadas e alguns santos empoeirados em cima de uma prateleira. O lugar é pequeno, muito pequeno. As paredes são de madeira e a construção é precária. Tudo está cheio de poeira e tem um aspecto melancólico. De relance entra um homem que vem buscar dinheiro. As notas criam um contraste com o espaço. A mulher me fita, provavelmente se pergunta o que faço ali, mesmo sabendo o motivo. Penso nas fotos de seus filhos que, como ela relata, hoje já têm a minha idade. Minhas fotos ficam prontas ao som de um secador de cabelos. O homem do dinheiro vai embora. O fotógrafo diz que fiquei bem nas fotos. Reluto um pouco antes de vê-las. Ao olhá-las simplesmente não me reconheço. Vou para casa. Procuo um espelho. Acho a minha câmera digital. As aulas do curso de mestrado começaram há poucas e longas semanas. Começo a me filmar. Incessantemente. Quero capturar o fluxo do meu corpo, da minha voz, da minha experiência. Olho então o olho da câmera e vejo: são meus olhos.

Começo essa pesquisa trazendo um olhar. Um entre-olhar: o vídeo *Olhos*¹ (2005, 3"). Nesse trabalho, o deslocamento dos sentidos comuns do olhar (do meu olhar), é dado a partir da sua própria imagem reconstruída. Esse olhar me habita. E, com a mesma intensidade, me pergunta: como olhar, se não sabemos como se constitui aquilo que hoje se apresenta ao nosso olhar?

O cotidiano atual é certamente um universo mais saturado e globalizado do que o de um século atrás. É, também, uma espécie de pastiche virtual cheio de resíduos e sobreposições. A desterritorialização e a velocidade das imagens, que nos atravessam diariamente através da convergência de mídias e diferentes signos, sobreposições e interferências, também é o deslocamento do nosso olhar. Fala-se, então, na "passividade visual", ou seja, um olhar anestesiado pela mídia, protegido pela domesticação do real e do mundo, pela abstração das imagens em si mesmas, através das imagens de síntese.

Se a visão depende de nós e se origina em nós, olhar é a superação da retina. Também é, concomitantemente, sair de si e trazer o mundo para dentro de si – a nossa janela, ou, como preferem alguns, "a janela da alma". Debray (1993, p.70) coloca que o olhar não é passivo perante a imagem, é ele que, contextualizado socialmente, coloca ordem no visível, organiza a experiência. Em suma, olhar é trazer o mundo entre-nós. Dessa forma, o olhar não pode ser passivo perante a imagem, pelo menos é deste modo que se podem tomar os trabalhos apresentados aqui.

Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha*, coloca que ver constitui-se como uma experiência material e psíquica, mas sempre num estado suspenso que pende para um entremeio². Não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha, diz o

1 Ver em DVD anexo.

2 No capítulo *A inelutável cisão do ver*, Huberman apresenta o ponto de partida para tais colocações à partir de uma passagem do livro *Ulisses*, de James Joyce. Esta começa com a seguinte proposição: *Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso, senão mais, pensado através dos meus olhos.*



(figura 1) -Projeção do vídeo *Olhos* durante a MOSTRA DE VIDEOS BASTARDOS, Porto Alegre, 2006. Este projeto que tem como objetivo divulgar a produção de pessoas que estão trabalhando de forma experimental com vídeo e que se dispõem a exibir seu trabalho de maneira "despretensiosa". A mostra foi organizada por Cláudia Paim, Marcelo Gobatto e Luciano Zannete integrantes do coletivo POIS.

autor, pois temos que tentar dialetizar, ou seja, pensar na oscilação contraditória em seu movimento de sistole e diástole a partir de seu ponto de inquietude, de suspensão. Esse é o momento em que o que vemos começa a ser atingido pelo que nos olha.

Dessa forma, quando as coisas começam a nos olhar estamos experimentando não o mistério do conhecimento, mas o mistério do desconhecimento. Pois, segundo Huberman (1998, p. 231), "a nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos".

Assim, abrindo em nós uma cisão – que nos olha. Esta ação só faz sentido quando não se trata mais do mundo, mas de nós mesmos – dos nossos gestos, pensamentos, atitudes, ações. Da nossa vida. Como renunciar ao que vemos, quando o que vemos nos olha?

Parto, então, da possibilidade de desorientação do meu olhar para começar um breve percurso, possível no espaço de tempo do mestrado, ao qual me proponho nesta pesquisa: transpassar a minha experiência com a arte e com o mundo oferecendo movimento a pensamentos, idéias, reflexões e propostas que constituem o meu campo de ação. Penso, então, este trabalho como um exercício de construção, que objetiva desenvolver uma escrita, deflagrada por Basbaum: próxima da arte e não como juízo desta.¹

Para começar este trajeto, aponto a minha intenção: criar cartografias possíveis que estabeleçam relações entre a minha produção plástica, as paisagens urbanas, a mídia e os signos das artes visuais no contexto contemporâneo.

Minha proposta consiste em investigar um recorte de minha produção plástica



(figura 2) - Projeto independente "5 sentidos", Bar Beco em Porto Alegre, 2006.



(figura3)- Frame do vídeo digital Olhos.

³ Para dar início a esse processo, procuro na arquitetura da escrita a particularidade do texto que se localiza próximo da arte. Segundo Basbaum (2001), trata-se da escrita e de sua força como proposição efetiva de valor estabelecido e na plasticidade e força específicas de sua linguagem – e não no estabelecimento das condições de exercício de juízo, a particularidade do texto que se localiza próximo da arte.

que, através de apropriações, deslocamentos e desorientações, busca construir um universo poético que instigue o observador a questionar sua percepção frente ao papel e frente ao significado das linguagens no interior da cultura e dos demais contextos humanos; e conseqüentemente das mídias e da própria arte.

Como possibilidade metodológica, tomo o conceito de cartografia, apontado na obra *Cartografia Sentimental*, de Suely Rolnik. Utilizando-se de um composto híbrido, feito de seu olho e corpo vibrátil⁴, o cartógrafo, segundo Rolnik (1989) quer apreender o movimento que surge entre o fluxo e a representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estancando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido.

O cartógrafo contemporâneo não é mais somente aquele que desenha e constrói mapas. Inclusive, segundo Rolnik (1989, p. 15), "(...) cartografia e mapa são coisas distintas. O mapa é uma representação de um todo estático enquanto a cartografia se constrói ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem". Entende-se, então, que a cartografia acompanha as alterações das relações sociais e expressa afetos contemporâneos. Desmancha "mundos" que se tornaram obsoletos e constrói novos.

Nesse viés, as práticas do cartógrafo *hoje* dizem respeito à formação do desejo no campo social. Qualquer tipo de desejo "desde os movimentos sociais, as mutações da sensibilidade coletiva, a delinquência...". Segundo Rolnik (1989, p. 16), pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência, trata-se de um antropófago, vive de se expropriar, se apropriar, devorar...

Coloco, então, o conceito de cartografia como potencialidade, um recorte que instaura possibilidades de transformação e resignificação em meio às típicas paisagens homogeneizadas da contemporaneidade. Essa prática aponta potencialidades tanto para produção de novos agenciamentos, que acompanhem as transformações do desejo nas esferas sociais, como para a produção de processos de singularização.

4 Rolnik (2006) chama de "corpo vibrátil" a segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto. É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo.

Segundo Guattari (2001, p. 22),

a prática dos processos de singularização é uma maneira de recusar os modos de encodificação pré-estabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos [...].

Para traçar esse percurso, procuro nas minhas práticas artísticas e criativas, possibilidades de construções de cartografias que acompanhem os processos de transformações das paisagens e que também possam contribuir para a reflexão sobre as artes visuais no contexto atual, ampliando o debate a respeito das desorientações contemporâneas que envolvam as cartografias vigentes, as mídias, as subjetividades e a conseqüente institucionalização das formas artísticas. Essa discussão será enfocada através de quatro propostas que se relacionam ao desenvolvimento do meu processo visual.

No primeiro capítulo, **"Cartografias da resistência"**, parte-se de um diálogo a respeito do papel das tecnologias de comunicação na sociedade atual – tanto no âmbito dos processos comunicativos e culturais, quanto no da produção de subjetividade – para apontar as práticas artísticas e criativas como focos ativos de resistência, na medida em que essas práticas ampliam as condições de engajamento da subjetividade em processos de invenção, sendo indício para o surgimento do que Guattari chamou de "era pós-mídia".

Essas considerações se originam na discussão teórica a respeito das transformações das experiências na contemporaneidade a partir de autores como Walter Benjamin, Jesus-Martin Barbero e Jean Baudrillard e formam o substrato juntamente ao pensamento de Félix Guattari, Gilles Deleuze e Suely Rolnik, para a reflexão a respeito das transformações da subjetividade nas paisagens contemporâneas.

Também o pensamento de Guy Debord e Fredric Jameson acrescenta à essa discussão no âmbito das transformações culturais impulsionadas pelo sistema capitalista, no qual há uma des-diferenciação entre cultura e economia que possibilita que, com cada vez mais freqüência, a produção artística atue como uma mercadoria

essencial no desenvolvimento espetacular da sociedade.

Neste capítulo também é apresentada uma das idéias propulsoras desta pesquisa – o trabalho *Museu invisível*, desenvolvido em 2003. Assim como, uma cartografia de coletivos *Culture Jammers* que atualizam na contemporaneidade os conceitos de deriva e *détournement* criados pelo movimento Internacional Situacionista. Aponta-se estes grupos como focos ativos de resistência em meio às paisagens endurecidas e homogeneizadas que são constantes em nosso cotidiano.

No segundo capítulo, "**Cartografias apropriadas**", parte-se de uma discussão histórica a respeito da apropriação de imagens e objetos no campo da arte para apontar a pertinência atual desta prática em relação às novas configurações, possibilitadas pelo avanço das tecnologias digitais. O vídeo, por ter se tornado um suporte acessível e apto à experimentações é utilizado como um meio apropriado para estes cruzamentos.

Através de apropriações e reciclagens, minha produção videográfica, discutida neste capítulo, caracteriza-se pela utilização de imagens *ready-made* que a partir de novos referenciais apontam novas possibilidades críticas e subversivas para as mesmas. Na produção que venho desenvolvendo desde 2003, destacam-se alguns trabalhos como o vídeo *Modi TV n° 2* (2004), *As boys* (2004) e *Perversion for profit* (2004). Estes trabalhos deslocam os sentidos comuns de orientação de típicos programas televisivos, elaborando novos discursos com a intenção de produzir conflitos de identificação e reconhecimento, possibilitando também a desorientação.

Outra discussão levantada neste capítulo, refere-se às questões de autoria e propriedade intelectual das imagens na contemporaneidade. Parte-se do princípio de que vivemos imersos em uma sociedade de "excessos". Dessa maneira, reutilizar o que já existe é também uma prática de resistência perante a infinidade de imagens e mensagens que atravessam o nosso cotidiano diariamente.

Partindo desta discussão, todos os vídeos que são mencionados aqui foram disponibilizados em sites abertos com modelos de licença *Creative Commons* – alternativa flexível para as licenças de *copyright*. Estas têm como origem a capacidade de difusão democrática característica da Internet.

Já no terceiro capítulo, "**Cartografias deslocadas**", parto de ações e intervenções, realizadas entre os anos de 2004 – 2006, que têm, em comum, processos de deslocamentos. Nos trabalhos *Imagem Cega* e *Palavras Deslocadas*, utilizo a palavra de maneira crítica e subversiva apontando deslocamentos e intersecções possíveis

entre o visual e o verbal. O trabalho dos artistas: Cildo Meireles, Magritte, Barbara Kruger, Jenny Holzer e Antoni Muntadas e o coletivo Poro, aparecem como referência para o meu processo, sobretudo, porque estes abrem novas possibilidades entre as relações codificadas e entre as palavras e as imagens na atualidade.

Resíduos Visuais é, ainda, um trabalho invisível, e talvez, por isso, desloque o meu pensamento para a potencialidade (in) visível dessa questão. Já no trabalho, *Vende-se Artista*, o deslocamento não foi apenas uma operação de pensamento e/ou proposição, mas também uma vivência específica no espaço urbano através de uma ação completamente "deslocada".

No último capítulo, "**Cartografias de sentidos**", apresento três trabalhos: *Crie um sentido*, *Qual é o sentido* e *Livro de sentidos*. Estes têm, em comum, questionamentos acerca de rupturas – desvios – desorientações – articulações – inversões – interrupções de sentidos que se produziram no fluxo (de sentido?) desta pesquisa.

1. Cartografias da resistência

1.1 Fluxos e representações

1.2 Cultura midiática x práticas artísticas e criativas

1.3 Subjetividades em trânsito

1.4 Cultura do espetáculo

1.5 Museu invisível

1.6 Diálogos

1.7 Jammers

1.1 Fluxos e representações

Com o corrente processo de internacionalização da economia mundial e dos meios de comunicação, assim como da desconfiguração crescente das identidades em face da tendência homogeneizadora que se processa no mundo contemporâneo, torna-se cada vez mais necessário repensar estas questões dentro do campo artístico. Por ser este um imenso campo de produção de sentido, onde, a partir da subjetividade de cada artista, se pode produzir um resgate das diferenças.

Partindo deste contexto, este projeto aponta as práticas artísticas e criativas como elementos de resistência às contingências de um sistema de controle que anula as características particulares das diferentes formas de produção. Aponta-se estas práticas como um espaço aberto para questionamentos acerca da cultura contemporânea, pois as mesmas indicam a possibilidade de ruptura através de experimentações nos processos comunicativos criando diálogos inusitados com nossa contemporaneidade e também abrindo espaço para a singularização das subjetividades.

Para traçar este caminho, parte-se de um percurso que começa na discussão a respeito do impacto e das transformações que o advento dos meios e tecnologias de comunicação produziram na sociedade e nas subjetividades, rompendo com estruturas clássicas de **temporalidade, subjetividade e experiência**.

1.2 Cultura midiática x práticas artísticas e criativas

A cidadania no mundo se faz por um cotidiano marcado pela ação das mídias internacionalizadas, reforçadas pelo consumo que uniformiza padrões. Essa cultura midiática na qual vivemos tem um caráter fortemente veiculativo, em que os meios tendem a constituir o fim dos processos comunicacionais. A comunicação produzida nesse contexto é impelida ao seu limite de inteligibilidade para garantir sua eficácia, obtida pela estabilização dos sistemas de transmissão e recepção dentro de um mecanismo definido, afirma René Berger (1977).

As mensagens, então, apagam-se em favor da informação e em detrimento de sua qualidade de acontecimento. Walter Benjamin (1993, p. 201) em sua análise sobre o fim da arte de narrar já observara que na modernidade acentuara-se o desvalor da comunicabilidade, da experiência em favor de seu registro, codificação e circulação sob a forma de informação. Benjamin reconhece essa tendência de empobrecimento e afirma que a experiência tende a ser esvaziada em seu sentido pela profusão e rapidez da circulação de notícias. Desse modo, verifica-se que o conhecimento e o valor da experiência tendem a se apagar frente à informação, que sobrecodifica a realidade e a relação que mantém com ela o indivíduo, inaugurando novas formas de controle subjetivo.

Gilles Deleuze (1992, p.17), nesse sentido, afirma que "não sofremos da falta de comunicação, mas de seu excesso" . Como conseqüência deste excesso, Jesus Martin-Barbeiro (2000, p. 145) traz a idéia de que "absorvidos por la entropia informacional, y desestabilizado por la velocidad creciente de las innovaciones tecnológicas, nuestro tiempo, o mejor nuestra experiencia del tiempo, resulta radicalmente transtornada".

Para o autor, a amnésia produzida pelos atuais meios de comunicação tem como conseqüência uma necessidade de retomar o passado, de visitar a história. Pois, se a contemporaneidade é marcada pelas "des-diferenças" ela também é marcada pelos "des-tempos".

Nesse sentido Baudrillard (2002, p. 80) através da idéia de simulação¹ aponta a impossibilidade de pensar na realidade pois vivemos em um mundo onde a função essencial do signo consiste em fazer desaparecer a realidade e ao mesmo tempo colocar um véu sobre este desaparecimento. Atrás de cada imagem alguma coisa desapareceu, (a força

⁵ Segundo Jean Baudrillard (1970), as narrativas midiáticas se sobrepõem às experiências vividas, produzindo a realidade através de "simulacros", nesse sentido o autor denominou de "esquizofrenia cultural" o processo de invenção midiática do real.

do signo da imagem vem menos do que ela representa e mais da prestidigitação que lhe é própria), afirma o autor.

Fala-se, então, na dissolução do real, iniciada no distanciamento deste pela suplantação tecnológica – tentativa de reposição do *aqui* e do *agora* pelo que está geograficamente distante. Virtualizando² e relativizando nossas relações, podemos nos distanciar do outro em face de sua suposta aparência num mundo onde a realidade mostra-se cada vez mais desconfigurada e longe do *aqui*.

Com a mesma frequência que as imagens repetidas *ad infinitum* pela mídia contagiam o nosso entorno e com uma indiferença quase virótica, também as mesmas, segundo Rolnik (2006), são portadoras de mensagens de que existem paraísos e que podemos habitá-los bastando, para isso, investirmos toda nossa energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de ação, etc. – para atualizar em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem.

Dessa maneira, como coloca Mello (2006), o que o futuro apresenta de risco, virtualidade e diferença irreduzível em relação ao presente passa a ser controlado através de todo tipo de técnica preventiva e de simulação. Precisamos então nos cercar cada vez mais de informações e imagens, o que torna o nosso cotidiano cada vez mais anestesiado e in-formado e a nossa vida cada vez mais roteirizada.

Nesse viés, continua a autora, as imagens possuem cada vez mais um estatuto ambíguo, na medida em que estas podem participar de dispositivos de simulação cada vez mais eficazes ampliando a previsibilidade do tempo e capturando o nosso desejo. Mas, por outro lado, também abrem espaços para a apropriação por práticas artísticas e criativas contemporâneas que ao reinventar espaços de descontrole podem abrir novamente o futuro ao risco.

Também através destas práticas, pode-se estabelecer novas relações com os próprios meios e técnicas, através de uma releitura que se dá no âmbito dos discursos e práticas sociais que estão ligados à constituição de nossos modos de vida.

⁶ Há uma diversidade de esforços de conceituação e perspectivas de análise de autores de diferentes áreas sobre esse processo. Para Pierre Levy (1998, p.16), por exemplo, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. Segundo o autor, contrariamente ao possível, o virtual é o nó de tendências e forças que acompanha uma situação, um acontecimento, e que chama um processo de resolução: a atualização.

1.3 Subjetividades em trânsito

Da mesma forma com que essas intensas transformações discutidas anteriormente têm provocado profundas mudanças na construção do nosso campo social, também têm potencializado mutações das subjetividades. Pois segundo Rolnik (2006, p.2) "as políticas de subjetivação mudam com as transformações históricas, pois cada regime depende de uma forma específica de subjetividade para sua viabilização no cotidiano de todos e de cada um".

Atualmente, a figura moderna da subjetividade, com sua crença na estabilidade e sua referência identitária, chegou ao fim. Pois, as identidades, sob a marca da transitoriedade, nunca se completam. São uma constante mestiçagem de forças que delineiam cartografias mutáveis e colocam em cheque, a todo instante, seus habituais contornos.

Quanto mais a vida social é mediada pelo mercado e pelos meios de comunicação, mais as identidades locais fixas desaparecem para dar lugar às identidades globalizadas flexíveis, híbridas, que mudam ao sabor dos movimentos do mercado. Segundo Rolnik (1997 p. 19-24),

O neo-capitalismo convoca e sustenta modos de subjetivação singulares, mas para serem reproduzidos, separados de sua relação com a vida, reificados e transformados em mercadoria: clones fabricados em massa, comercializados como identidades *prêt-à-porter*. O que se vende são imagens destas identidades/mercadoria que serão consumidas inclusive por aqueles de cuja medula subjetiva o capital se alimentou para produzi-las. Na reinvenção contemporânea do capitalismo, a distância entre produção e consumo desaparece: o próprio consumidor torna-se a matéria-prima e o produto de sua maquinaria.

Dessa forma, para percebermos como os mecanismos sociais atuam hoje nas políticas de subjetivação devemos partir de uma inversão. Esta inversão surge na medida em que transpomos a idéia de que o capitalismo é uma sociedade de exclusão, ao mesmo tempo em que, o capitalismo, muitas vezes, apresenta-se como uma sociedade de inclusão.

Guattari (1993, p.56) acrescenta a esta idéia uma explicação sobre como o sistema capitalista busca incluir

tudo aquilo que destoa de sua natureza condicionada, e explica que:

Através de inúmeras ferramentas ideológicas, que possuem o poder de afetar as formas de subjetivação das pessoas, o capitalismo busca incluir tudo aquilo que coloca-se às margens de seus domínios, busca capturar o diferente a fim de buscar a massificação de todos, afim de promover formas homogêneas e alienadas de vida cotidiana.

Dessa forma Rolnik (1993, p.20), cita que a "raiz deste sistema (capitalista), tem por base a padronização do desejo, formando uma enorme fábrica de subjetividade serializada". Através deste modo de subjetividade, segue a autora, "essa cultura produz indivíduos normalizados, articulados uns aos outros por sistemas hierárquicos, sistemas de submissão".

Portanto, se o desenvolvimento do capitalismo caracteriza-se por modos de subjetivação mercadológicos, é imprescindível reconhecer a intensa participação que os meios de comunicação têm neste processo. O imediatismo dos eventos e a espetacularidade com que estes são revestidos tornam-se matéria para a mitificação das identidades.

Partindo desta constatação, Guattari aponta a exigência e o compromisso com um trabalho de resistência às forças de homogeneização, que produzem subjetividades serializadas, que se reúnem sob a denominação de subjetividade capitalista. Nesse viés, o autor (1992, p. 15), ao analisar o processo de subjetivação operado pelas tecnologias de comunicação, apresenta um movimento duplo e simultâneo, de "homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade e uma tendência heterogênica, ou seja, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes".

Neste ponto, o autor adverte: ou caminhamos para a criação, a invenção de novos universos de referência; ou, no sentido inverso, (o pior), que é a mass-midialização embrutecedora, à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos.

Esse "temor" é muito atual – pois os meios de comunicação aparecem no nosso cotidiano como um instrumento fundamental de controle³ – que levam as mensagens de forma generalizada, transmitindo ao público,

elementos culturais de uma classe dominante. Também, com cada vez mais freqüência, a espetacularidade desses mecanismos impõe-se de maneira vertiginosa nas nossas vidas. Em vista a esse mecanismo, torna-se urgente e necessário novas cartografias que acompanhem as transformações das paisagens contemporâneas e apontem possibilidades de fissura, resistência e crítica.

Os trabalhos indicados no contexto desta pesquisa têm como objetivo refletir sobre a persistência da prática artística e criativa como processo de resistência; não apenas como comportamento contra os sistemas hegemônicos, mas como ação no interior destes, evidenciando processos de transformação e construção de cartografias que potencializem a singularização de subjetividades. Trata-se, então, de produzir novas estratégias para a produção de diferença, pois é sempre possível pensar formas de resistência a partir das próprias instâncias em que se articulam os mecanismos de controle.

Apontam-se as práticas artísticas e criativas como espaços possíveis de diálogo e exercício destes questionamentos. Principalmente porque estas podem dar lugar a novas formas de sensibilidades criadoras possibilitando o surgimento de novas ferramentas de ação e propiciando o que Deleuze chamou de "linhas de fuga". Fugir, porém, não será sair do mundo, antes, será algo mais ativo: "fazer fugir", criar brechas nas modelizações dominantes, nas cristalizações e codificações que caracterizam nossas sociedades, "fazer algo escapar, fazer um sistema vazar" (Deleuze e Parnet, 1998, p. 49).

Certamente, essas práticas não são as únicas possibilidades de promover rupturas, mas podem ser pensadas como um dos focos ativos de experimentações que ampliam as condições de engajamento da subjetividade em processos de invenção. Essas práticas são exemplos do que Guattari (1993, p. 134-135) chamou de processos de singularização, processos que surgem desse poder da arte de produzir rupturas nas significações dominantes e de sua capacidade de operar também em transformações na própria subjetividade, quando os segmentos semióticos que a constituem passam a formar novos campos significacionais.

Para pensar estas relações, parto de minha própria produção plástica do período entre 2003 e 2007 como

7 Segundo Deleuze, as antigas sociedades de soberania "manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios [...] as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores (...)": "Sobre as sociedades de controle: post scriptum", de Gilles Deleuze, disponível em: <<http://www.informarte.net/bailedemascaras/controle.htm>>. Acesso em: março de 2007.

possibilidade de diálogo a respeito do papel das novas tecnologias de comunicação na sociedade atual, tanto no âmbito dos processos comunicativos quanto no da produção de subjetividade. Também de uma cartografia de artistas espalhados pelo mundo que articulam essas questões.

A questão levantada aqui não se limita apenas à técnica e inserção de práticas artísticas e criativas num circuito midiático, mas é colocada através de tangenciamentos e convergências entre estas duas instituições complementares e antagônicas: arte e mídia.

Através de diferentes narrativas as práticas à serem abordadas consistem na apropriação, intervenção e na resignificação de imagens, discursos, textos, corpos, espaços e também de tecnologias de comunicação como fotografia, cinema, vídeo e Internet.

Essas rupturas podem constituir vetores de singularização e poderiam ser considerados indícios do surgimento daquilo que Guattari (1993, p.16) chamou de "era pós-mídia":

Nessa era, a mídia e suas modelizações subjetivas não teriam mais pretensões de sobre-codificar a realidade. Ao contrário, teriam como objetivo serem uma fonte de heterogeneidade e polifonia, de novas formas de viver em sociedade. Essa era seria caracterizada não pela negação ou superação das tecnologias e meios de comunicação, mas por sua reapropriação e resingularização, a partir das experimentações sociais feitas com seus elementos.

1.4 Cultura do espetáculo

Atualmente, o debate a respeito das transformações efetuadas na produção e difusão da cultura, têm sido permeado pelo conceito de sociedade do espetáculo¹, desenvolvido, nos anos 60, por Guy Debord. Para o autor, a espetacularização da cultura, da economia e da arte tem no circuito da mídia sua principal vitrine. Conforme sua visão crítica ao espetáculo como reconstrução de material e de técnica da religiosidade, Debord (2000, p.18) afirma que, "quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico".

O autor sustenta a tese de que as encenações espetaculares dos meios de comunicação de massa ampliam a coisificação, sendo "a imagem a forma final da reificação". Mas, Debord (2000, p.19), também adverte: o espetáculo não é somente um conjunto de imagens, mas uma relação social, mediada por estas.

Dessa forma, pode-se evocar o conceito de espetáculo desenvolvido por Debord como um sinônimo de cultura que reduz esta à alienação e produz "uma ditadura muito mais presente, na medida em que ela se torna cada vez mais invisível", conforme Novaes (2005, p.9) em um comentário realizado sobre o pensamento de Debord.

Invisível na medida em que a cultura no atual estágio do capitalismo não pode mais ser entendida como um campo onde os homens refugiam-se do capital, mas sim como uma de suas mais perfeitas expressões - é a chamada cultura do consumo. Nesta, há uma produção maior dos bens culturais enquanto mercadoria e, também, o consumo passa a mediar a maioria das atividades e práticas culturais. Segundo Jameson (1997, p.109),

⁸ *Essa discussão tem como referências histórias os teóricos da Escola de Frankfurt. No centro de suas críticas, no campo da cultura, está a preocupação com a homogeneização cultural e a desqualificação de certos símbolos da alta cultura através da indústria cultural. O termo indústria cultural, criado por Adorno e Horkheimer (1985), evidencia a forma generalizada através da qual a produção artística e cultural é mediada no contexto das relações capitalistas de produção. Mas no âmbito desta discussão é importante abrir um parêntese para uma distinção necessária entre espetáculo e indústria cultural. A indústria cultural surge como uma indústria entre outras indústrias, nela o trabalho autoral é revogado e substituído pelo trabalho industrial. Já o espetáculo é uma outra ordem de mundo, mesmo que já pudesse ser vislumbrada na noção de indústria cultural. O espetáculo é um estágio em que todas as indústrias e todos os mercados convergem para um centro único.*

assim, o termo cultura do consumo indica a maneira com que o consumo deixa de ser simples apropriação de um valor de uso para tornar-se consumo de signos e imagens, em que a ênfase na capacidade de remodelar incessantemente o aspecto simbólico ou cultural da mercadoria torna mais apropriado referir-se a signos-mercadorias. A cultura da sociedade de consumo, portanto, é considerada um vasto complexo flutuante de signos e imagens fragmentárias que produz uma incessante interação que desestabiliza significados simbólicos e uma ordem cultural há muito tempo mantidos.

Também segundo o autor, o aumento da importância da cultura, mediante a saturação de signos, mensagens e o envolvimento híbrido da mídia com a vida cotidiana, nos permite dizer que no contexto atual tudo na vida social, tornou-se cultural. No livro *A Cultura do Dinheiro*, Jameson, complementa esta idéia colocando que a lógica do capitalismo tardio depende, para seu bom funcionamento, de uma lógica cultural e de uma sociedade de imagens voltada para o consumo. Dessa forma, o capitalismo captura e apropria-se de qualquer representação possível para submetê-la à lógica do mercado.

Assistimos então, no contexto atual, a uma des-diferenciação entre cultura e economia, na medida em que a economia acaba por coincidir com a cultura, fazendo com que até a alta especulação financeira se torne cultural, ao mesmo tempo em que a cultura se torna profundamente orientada para a produção de mercadorias, qual seja, torna-se econômica.

Nesse contexto, o discurso midiático funciona como elemento crucial na legitimação do campo artístico. Também a arte e a sua veiculação na mídia representa para alguns, como coloca Ramos (2005), "a oportunidade de difundir a produção de um pensamento (...) e para outros, o aperfeiçoamento de um modelo de transformação pessoal para construir um estilo de vida realizador".

Canclini (1998, p.23) acrescenta à discussão colocando que o que é arte não é apenas uma questão estética, atualmente, devemos levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e museólogos, os marchands, colecionadores (...). É o que chamamos

ligeiramente de sistema das artes.

Essa noção pressupõe uma estrutura que determina a mediação entre a arte e o público. Tendo em vista ser através dos meios de comunicação em massa que a maioria da população informa-se (e forma-se) a respeito da realidade em que vive; parece coerente pensar, então, que a relação que o grande público tem com a arte é mediada, e, por vezes, pautada, pela grande mídia.

Nesse sentido, pensar as práticas artísticas, entendendo que essa atividade existe na relação entre as propostas dos artistas e sua relação com um meio social, institucional, político, público e midiático, é levantar, também, questões relativas aos processos de integração econômica, como coloca Brissac (2003, p.7).

A ascensão do mercado de arte como parâmetro da produção artística juntamente com a valorização de curadores em detrimento aos artistas, as políticas culturais precárias e a multiplicação de grandes eventos de arte vinculados à mídia são desdobramentos dessa tendência iniciada nas últimas décadas.

Exemplos claros, são os megaeventos que se tornaram recorrentes no campo das artes nas últimas décadas. A origem destes não é recente, mas os mesmos têm se proliferado abruptamente à partir da segunda metade do século XX. Segundo Bulhões (2001, p.17),

os megaeventos apresentam-se como fenômenos de massa, atraindo multidões e agilizando os meios de comunicação como debates críticos e outros comentários, além disso, está claro que dominam o mass-mídia especializado. Constituem decisivas alterações no campo das artes visuais, colocando-se como lugares onde a modernidade-mundo se cruza com o local e o nacional, exemplificando outra territorialidade. Primeiro, porque estabelecem uma nova relação com a sociedade em que estão incluídos, segundo porque esses megaeventos estabelecem relações com os meios de comunicação de massa, terceiro porque criam novas dinâmicas dentro do sistema das artes.

A crítica de arte Maria Dolores Jimenez (1993) também aponta para o fato de que atualmente estamos vivendo o que pode ser chamado de "furo museístico" - uma grande atividade no campo de criação de novos centros

dedicados à arte contemporânea com uma projeção social sem precedentes onde existe uma nova concepção empresarial do museu como lugar de diversão pública.

E não é novidade que os grandes Museus estão tornando-se franquias, como é o caso do Guggenheim, e que as grandes estruturas arquitetônicas (vide Museu Ibêre Camargo em Porto Alegre) colocam as cidades dentro de um roteiro turístico - "cultural" - arquitetônico. As cidades estão criando um marketing para atrair investimentos internacionais utilizando a arte como atrativo de venda.

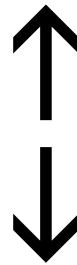
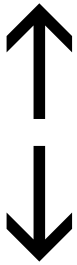
Também as exposições - o veículo da arte contemporânea por excelência, no sentido de ser sua principal agência de comunicação, são segundo Ferguson (1996), um sistema estratégico de representação e parte vital das indústrias culturais.

Nesses espaços (expositivos) há um culto a uma estratégia de sedução do espectador, típico dos meios de comunicação de massa. As exposições são organizadas de forma que suas representações constituam um sistema estratégico, desde a arquitetura que é sempre política, até a cor dos painéis que é sempre psicologicamente significativa; desde as etiquetas e os textos que são sempre didáticos, desde as premissas curatoriais que são sempre profissionalmente dogmáticas até as brochuras e os vídeos que são produzidos com uma linguagem específica e pedagogicamente direcionados; até a estética que é sempre historicamente específica a aquele lugar de apresentação ao invés do momento de produção da obra individual. (Ferguson, 1996).

Para o artista Daniel Buren (2001), as exposições como qualquer outra mídia, são utilizadas como formas de comunicação direcionadas, para um público específico e dentro de um sistema de valores pré-concebido que geralmente inclui os patrocinadores, o governo e o comércio. As mesmas consistem, então, no receptáculo que atribuirá valor, onde a arte surge, mas também sucumbe.²

Esses fatos evidenciam o sistema através do qual a atividade artística se coloca no mundo e os entremeios na esfera política, econômica e midiática que possibilitam que, com cada vez mais freqüência, a produção artística atue como mercadoria - um produto produzido, divulgado e consumido através dos meios de comunicação.

A arte visível, então, é aquela que se encontra inserida nesse circuito, nessa potência, nesse sentido. O invisível é, portanto, o desencontro, a desorientação. Não significa, dentro desse contexto, necessariamente a falta ou a não presença física de imagens ou objetos, mas a destituição da potência do visível que está intrinsecamente relacionada a um sistema pré-concebido de representação. Mas como então, dessacralizar o visível? De que forma construir novos lugares através de propostas artísticas?



⁹ Buren vem, há algumas décadas, realizando trabalhos onde mostra o espaço de exposição, por meio do que foi denominado espaço de substituição. Exemplos são as chamadas "Cabanas Explodidas", onde Buren "substitui" a arquitetura do museu onde a obra está exposta, criando outra em seu local. Em outras intervenções, o artista recobre com papel listrado e espelhos os espaços de museus reservados a apresentar as obras de arte.



(figura 4) - Daniel Buren - Cabane éclatée deux fois - Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne 1991

1.5 Museu invisível

Pôr/Expor um objeto de arte dentro de uma padaria não alterará em nada a função da dita padaria, bem como a obra de arte também não se converterá em um pedaço de pão. Porém, pôr/expor um pedaço de pão no Museu também não alterará em nada a função do dito Museu, mas o pedaço de pão converter-se-á em obra de arte, ao menos durante o período em que estiver exposto. Agora, vamos expor um pedaço de pão numa padaria; será difícil senão impossível distingui-lo dos outros pedaços de pão. Em contapartida, expondo uma obra de arte em um Museu – seja ela qual for – podemos realmente distingui-la das outras obras? (Buren, 2001, pg.90)

Uma das idéias propulsoras desta pesquisa partiu de um trabalho que realizei no ano de 2003 como projeto de graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este se chamou *Museu Invisível*, e teve como proposta inicial uma articulação intencional e uma atitude reativa a movimentos institucionais, como as bienais e os megaeventos, que possuem um forte apelo midiático financiado por instituições privadas. Sua apresentação foi através de um texto³ e de um registro fotográfico.

Além de paradoxal, o conceito do *Museu invisível* foi, também, uma denúncia: não só à noção modernista do cubo branco que distancia a arte da vida e a concepção da galeria/museu como instauradores de visibilidade, como às formas de institucionalização

¹⁰ Este texto encontra-se nos anexos desta pesquisa e também esta disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/escultura/>> . Acesso em: fevereiro de 2006.



(figura5)- Museu invisível, Romy Pocztaruk, 2003.

disfarçados de políticas culturais ou democratização da cultura.

Ao longo do processo deste trabalho, passei a pensar o conceito do *Museu Invisível* como uma estratégia de desconstrução. Um lugar aberto a problematizações, limites e paradoxos e também uma possibilidade de abertura de novos espaços em meio às cartografias vigentes.

A realização deste trabalho, impulsionou os questionamentos presentes nesta pesquisa na medida em que a partir e através desse, pude ampliar as discussões relativas ao lugar das minhas proposições artísticas e também contribuir para a discussão de uma questão que se torna cada vez mais complexa na atualidade – o que torna a arte visível?

Para Nelson Brissac (2004), atualmente é importante, não tomar as obras de arte isoladamente, mas, como intervenção num espaço complexo, redefinir o lugar da obra de arte contemporânea a partir da sua integração com outras linguagens e suportes – sítio que não é, necessariamente, uma localização geográfica, mas o campo criado por essas articulações.

1.6 Diálogos

Procurando diálogos com os questionamentos que surgiram após a realização do trabalho *Museu invisível* encontrei inúmeras situações e proposições criadas por artistas que de algum modo promoveram rupturas com as formas de inserção cultural e ideológica da arte. As obras deixaram de ser encaradas como objetos para incluírem em suas preocupações o elemento espaço; não um espaço sem identidade, mas o espaço do Museu. Alguns artistas destacam-se pela importância das suas obras neste contexto, entre eles Marcel Duchamp e Marcel Broodthaers.

Em 1940, Marcel Duchamp, face à institucionalização conservadora do surrealismo e ao perigo de suas obras se tornarem mercadoria museológica, constrói *Boîte-en valise*, espécie de museu portátil que comportava miniaturas das suas obras.

Já em meados da década de 70, Marcel Broodthaers desenvolveu sua obra tensionando de diferentes formas as relações entre produção artística, economia e política. Em 1968, em Bruxelas, estabeleceu um fictício Museu de Arte Moderna, Departamento de Águias, declarando: „Esse museu é uma ficção“. Os departamentos do museu ganhavam existência na medida em que ele organizava sucessivas exposições. A primeira delas situava-se no seu apartamento em Bruxelas. Ao lado de cada item dessa exibição, Broodthaers colocou uma etiqueta que dizia: "Isto não é uma obra de arte". O que tinha sido designado como arte poderia voltar a ser pensado no fluxo da realidade.

Não se pode, no entanto, esquecer o pioneiro deste tipo de trabalho: Gustave Courbet e a sua reação à exclusão de um salão em 1856. Como forma de protesto, Courbet construiu uma tenda na qual montou a exposição dos seus quadros, criando, dessa forma, uma paródia à lógica institucional do salão.

Também encontrei nos conceitos de deriva e *détournement*, criados pelo grupo francês Internacional Situacionista, e atualizados através do pensamento de teóricos do



(figura 6) - Boîte-en-valise, Marcel Duchamp, 1934-41.



(figura 7) - Museu de Arte Moderna - Dep. de águias, Marcel Broodthaers, 1970.

movimento chamado *Culture Jamming*, possibilidades de articulação com estes questionamentos que se tornaram latentes na minha produção a partir da realização do trabalho *Museu invisível*.

A Internacional Situacionista foi um movimento internacional de cunho político e artístico fundado por Guy Debord. O movimento foi ativo no final da década de 60 e aspirava por grandes transformações políticas e sociais. A maior contribuição da Internacional Situacionista, foi a intenção de derrubar as barreiras entre a arte e a vida. A arte como política revolucionária, como estratégia de criar situações utilizando a cidade como palco e ferramenta.

O *détournement* (uma tradução aceitável seria "desvio", mas o termo também carrega o sentido de "rapto" ou "subversão") foi um conceito desenvolvido por Guy Debord¹¹, que corresponde a realizar pequenos atos de distúrbio utilizando elementos do Espetáculo de forma a promover a reflexão sobre o próprio. No exemplo mais conhecido, os situacionistas produziam e faziam circular histórias em quadrinhos nas quais o diálogo nos balões era substituído por textos anarquistas.

Já o conceito de deriva, proposto por Guy Debord na Teoria da Deriva, está ligado indissoluvelmente ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo. O termo "psicogeografia", sugerido por Guy Debord, é o estudo das leis do meio ambiente geográfico e seus efeitos específicos nos sentimentos e desejos dos cidadãos de uma metrópole. Sob esta ótica, a paisagem urbana não seria apenas uma coleção de vias, construções e unidades de habitação, mas também um mapa emocional de seus habitantes.

Naked City, foi um mapa construído pelo movimento Internacional Situacionista, também denominado por Guy Debord como *Guia Psicogeográfico de Paris*. Neste trabalho, o mapa, apresenta-se, então, como uma ferramenta de questionamento da realidade na medida em que agencia possibilidades distintas de narrativas utilizando a deriva como método para reconhecer o conteúdo lúdico da cidade.

¹¹ Segundo Jappe (1993) *A sociedade do Espetáculo, importante manifesto da Intenacional Situacionista escrito por Guy Debord, já era em si um détournement, um texto sem verdadeira intenção de conteúdo que emulava a linguagem acadêmica marxista para alcançar alguma repercussão no pensamento da época. Este texto continua mobilizando pessoas para a ação e tendo influência no meio acadêmico.*



(figura 8) -Naked City, Guy Debord, 1959.

1.7 Jammers

Kalle Lasn (2000, p. 99-109), no livro "Culture Jam", recupera o *détournement* e a *deriva* como estratégias típicas dos *culture jammers*². O termo *jamming* é uma gíria da língua inglesa associada com a prática de interferir em transmissões de rádio com ruídos ou sobreposição de transmissões. Vem do verbo *to jam*, que é utilizado com diversos significados, como entupir, perturbar e confundir. Uma tradução aproximada de *culture jamming* seria, portanto, "causar confusão na cultura". É creditada à banda norte-americana *Negativland* a criação do nome – utilizavam-no para juntar no mesmo conceito várias formas de sabotagem midiática, como os ataques a outdoors e às paródias e colagens musicais que a própria banda fazia (ASSIS, 2006).

As ações realizadas pelos grupos conhecidos atualmente como *Culture Jammers* são diversas. Estas podem usar tanto anúncios, reportagens e outros artefatos midiáticos com sentidos subversivos como organizar campanhas anti-consumismo, ecológicas e de democratização das mídias. A maioria dos *jammers* é composta de jovens, que como eu, já nasceram num mundo preenchido pelas imagens publicitárias e, segundo Klein (2000), aí está o segredo de sua eficiência.

Dada a grande quantidade de grupos e coletivos *jammers* espalhados pelo mundo, efetuei uma cartografia a partir de websites, com o objetivo de identificar alguns grupos que mais se aproximam das discussões levantadas no contexto desta pesquisa.

Entre estes grupos estão os coletivos americanos *Billboard Liberation Front* e *Adbusters Media Foundation* e o brasileiro EIA (Experiência Imersiva Ambiental). Outros grupos também foram mapeados e uma pequena descrição das suas ações encontra-se

12 Enquanto os situacionistas atacavam com novas estéticas, os *jammers* apropriam-se da estética do mercado (dos logotipos, da qualidade fotográfica, dos textos impactantes, do design experimental, do pop para contestar os valores que o próprio mercado promulga.



(figura 9) - You don't need it. Intervenção realizada na Califórnia pelo grupo Billboard Liberation Front, 2005.



(figura 10) - Organized Crime, cartaz (s/dimensões), Adbusters Media Foundation, 2004.

nos anexos desta pesquisa.

O coletivo jammer *Billboard Liberation Front* (Organização pela Libertação dos Outdoors), formado no final da década de 70 na Califórnia (EUA), modifica *outdoors* como forma de protesto e denúncia, declarando que, diferente de outros tipos de publicidade, o outdoor é uma infiltração ubíqua, inescapável, na vida dos cidadãos.

Você pode desligar/destruir/atirar/hackear ou de várias outras maneiras evitar a televisão, os computadores e o rádio. Você não é obrigado a comprar revistas ou a assinar jornais. Você pode mandar seu rotweiller pegar o vendedor na porta. De todos os tipos de mídia utilizados para disseminar o anúncio, há apenas uma da qual ninguém pode escapar (...). Estamos falando, é claro, do Outdoor. (...) O Outdoor é ubíquo e inescapável para qualquer um que caminhe por nosso mundo. Todos conhecem o Outdoor; o Outdoor está na mente de todos.³

Os ataques visam propor a reflexão ou simplesmente o deboche. Nesta intervenção (figura 13) realizada em São Francisco onde havia uma peça da Chevron, de combustível, existe agora um anúncio "promovendo" o Departamento de Defesa americano e as empresas contratadas para trabalhar no Iraque. A imagem exibida é a silhueta de um

13 Tradução Assis (2006, p.8) "You can switch off/smash/shoot/hack or in other ways avoid Television, Computers and Radio. You are not compelled to buy magazines or subscribe to newspapers. You can sic your rotweiler on the door-to-door salesman. Of all the types of media used to disseminate the Ad there is only one which is entirely inescapable to all but the bedridden shut-in or the Thoreauian misanthrope. We speak, of course of the Billboard. Along with its lesser cousins, advertising posters and "bullet" outdoor graphics, the Billboard is ubiquitous and inescapable to anyone who moves through our world. Everyone knows the Billboard; the Billboard is in everyone's mind."



(figura 11) - S/título. Intervenção realizada durante a ação Atitude Suspeita - EIA- 2006



(figura 12) - S/título. Intervenção realizada na califórnia pelo grupo Billboard Liberation Front, 2005.

prisioneiro de *Abu Ghraib* fotografado de pé sobre uma caixa, com capuz na cabeça e fios de eletricidade presos ao corpo.

Em seu website (<http://www.billboardliberation.com>), o grupo compartilha experiências e fornece informações detalhadas sobre como atacar um outdoor e deturpar seu sentido de forma que a intervenção não pareça uma intervenção, mas sim parte do anúncio. Também o coletivo faz referência à necessidade de criação de um diálogo na esfera pública, dessa forma, intervir nos outdoors é dialogar com eles e, ao mesmo tempo, afirmar que o espaço urbano é um bem público onde todos podem e devem se comunicar. Fazer publicidade adquire um outro sentido, fora daquele corriqueiro: agir no espaço público.

Outro coletivo que se destaca no panorama da *culture jamming* é o *Adbusters Media Foundation*. A *Adbusters* desenvolve um trabalho de crítica a grandes corporações através, principalmente, de paródias de anúncios publicitários, sátiras e ironia. Além disso, organiza-se como uma grande produtora midiática, funcionando como uma agência de (contra-) publicidade que desenvolve anúncios para mídia impressa e mídia eletrônica, websites, revistas e farta quantidade de material gráfico – todos elaborados de forma profissional, seguindo as mesmas características estéticas da produção midiática comercial.

A *Adbusters Media Foundation* descreve-se como “uma rede global de artistas, ativistas, escritores, brincalhões, estudantes, educadores e empreendedores que querem levar adiante o movimento de ativismo social da era da informação”⁴. Todas as ações do grupo podem ser monitoradas através de um blog⁵ existente no website www.adbusters.org.

14 We are a global network of artists, activists, writers, pranksters, students, educators and entrepreneurs who want to advance the new social activist movement of the information age. Disponível em: <http://www.adbusters.org/network/about_us.php>. Acesso em 15 de março de 2006. Tradução própria.

15 Blog é uma página da Web cujas atualizações (chamadas posts) são organizadas cronologi-



(figura 13) - S/título. Intervenção realizada na califórnia (São Francisco) pelo grupo Billboard Liberation Front, 2004.



(figura 14) - S/título, cartaz (s/dimensões), Adbusters Media Foundation, 2004.

org. Entre as campanhas que são promovidas pelo coletivo, destaca-se a *TV Turn-Off Week* (Semana da TV Desligada) e *Buy Nothing Day* (Dia Sem Compras).

No Brasil, também existem grupos e ações do gênero "*culture jamming*" que possuem suas próprias características e especificidades, as quais podem ser compreendidas a partir da posição do país na periferia do sistema capitalista mundial.

Percebe-se, então, que o nosso país vem assistindo, nos últimos anos, ao reacendimento do debate sobre o ressurgimento de uma arte política e de articulações à margem do sistema das artes. Em pouco tempo, este debate pôde se fundamentar na consolidação de dezenas de coletivos que se formaram por todo o país e que diluem a autoria da obra de arte e problematizam a realidade social e cultural da região em que estão inseridos (*Folha de S. Paulo*, Mais!, 06 abr. 2003, p. 4-9).

Recentemente tive a oportunidade de participar ativamente de algumas ações realizadas por um destes grupos: o EIA (Experiência Imersiva Ambiental). Este coletivo de artistas e estudantes realiza e organiza projetos de arte pública na cidade de São Paulo. Numa destas ações⁶, a performance coletiva *Atitude Suspeita*, realizada em dezembro de 2006, me reuni com cerca de 25 pessoas para atuar em "atitudes suspeitas" em frente às câmeras de vigilâncias espalhas pelo centro da cidade de São Paulo.

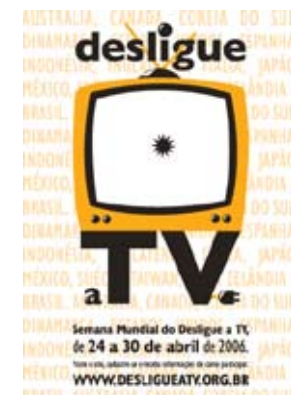
Nessa ação, as intervenções de arte/sabotagem foram diversas e também realizadas simultaneamente. A mesma contou com integrantes de diversos coletivos e atraiu a atenção do artista catalão Antoni Muntadas que estava na cidade em função de um curso ministrado em uma universidade paulista. "Estamos perdendo o espaço público, ou porque ele é privatizado, ou pelo uso das câmeras", avaliou Muntadas em uma entrevista realizada para o jornal *Folha de São Paulo*. (*Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 06 dez. 2006, p. 17-19).

camente.

16 Os registros de todas ações estão disponíveis em: <<http://atitude-suspeita.blogspot.com>>. Acesso em: Janeiro de 2007.



(figura 15) - Cartaz de divulgação da ação Buy Noyhing Day, Adbusters Media Foundation, 2001.



(figura 16) - Cartaz de divulgação da Semana Mundial do Desligue a TV. Ver a iniciativa brasileira em: www.desligueatv.org.

Em meio ao cenário atual, os coletivos conhecidos como *culture jammings* são fortes precursores de uma crítica potente à homogeneização, através de técnicas e procedimentos da publicidade, do urbanismo, dos signos urbanos, dos discursos dos meios de comunicação, da memória coletiva veiculada pela televisão e pelos jornais e rádios e meios eletrônicos de comunicação. Esses movimentos de crítica e resistência efetuam colagens, apropriações, interferências, alterações de slogans, usos inesperados de lugares comuns da linguagem publicitária, cartazes, outdoors ou marcas, e re-atualizam toda uma tradição, ou anti-tradição, de contestação e inconformismo.

Pensar, então, nas estratégias comunicacionais, artísticas, criativas e políticas utilizadas por estes grupos, pode fornecer um novo panorama das cartografias de resistência contemporânea.



(figura 17 - 18) - "Guarda Chuvas", performance realizada durante a ação Atitude Suspeita durante o EIA, São Paulo, 2006

(figura 19) - Fotografias de locais com câmeras de vigilância no centro de São Paulo

2. Cartografias apropriadas

2.1 Práticas recombianantes

2.2 Tele(inversões)

2.3 Open Source

2.4 Diálogos

2.1 Práticas recombianτες

O termo recombiante é usado na biologia molecular, onde significa: uma célula com nova combinação genética, não herdada dos pais. Em inglês, recombinant, também tem um sentido mais usual: produzido a partir de mais de uma fonte¹.

A prática da apropriação de imagens ou objetos, no campo da arte, vem ganhando força há quase um século. O procedimento remete a duas práticas comuns às vanguardas artísticas²: a *collage*³ e a fotomontagem⁴, e ganha força em 1913, ano em que Marcel Duchamp realizou o primeiro *ready-made* – *Roda de Bicicleta*. Neste trabalho, Duchamp deslocou de seu lugar usual, objetos de uso cotidiano – uma roda de bicicleta e uma banqueta de cozinha – para experimentá-los no campo da arte.

Para Rosalind Krauss (2001, p.91), os *ready-mades* foram transplantados do mundo dos objetos ordinários para o domínio da arte pelo simples fato de terem sido assinados pelo artista, dessa forma, Duchamp não construiu ou fabricou esculturas, mas sim, elegeu alguns objetos entre vários que preenchiam passivamente o espaço da sua vida cotidiana. O trabalho do artista, continua a autora, foi simplesmente um ato de seleção.

17 *É neste sentido que a palavra é empregada no contexto desta pesquisa.*

18 *Refiro-me, aqui, ao período entre guerras (1900 – 1950), caracterizado pelo surgimento de movimentos artísticos como o Cubismo, Dadaísmo, Futurismo e Surrealismo, conhecidos também como vanguardas históricas.*

19 *Segundo Lima (1984), este foi um termo utilizado por Marx Ernst, em 1918, para designar um processo de linguagem que utiliza imagens já existentes; a exploração de uma nova sintaxe a partir de imagens já conhecidas, usadas por meio de cortes. As vanguardas artísticas do início do século, como o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, utilizaram a collage de diversas maneiras. Os dadaístas, como uma arma para destruição da arte, os surrealistas como um meio de provocar efeitos desconcertantes e os cubistas como um instrumento de representação.*

20 *Para os cubistas, a expressão *papiers collés* consistia na aplicação de papéis impressos nas superfícies das pinturas, principalmente nas obras de Braque e Picasso. Entretanto, para os dadaístas, a expressão foi substituída por Fotomontagem, que era um procedimento contrário aos *papiers collés*. A fotomontagem tem sua maior expressão durante o Construtivismo russo, em nomes como Rodchenko. Hoje é uma prática muito usual na arte contemporânea. (Silva, 2005)*

À respeito dos *ready-mades*, o artista escreve:

Em 1913 tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta a uma banqueta de cozinha e vê-la girar. Uns poucos meses depois, comprei uma reprodução barata de uma paisagem de uma noite de inverno, a qual chamei de "Farmácia" depois de adicionar dois pequenos pontos, um vermelho e um amarelo, no horizonte. Um ponto que desejo muito esclarecer é que a escolha destes "*ready-mades*" nunca foi ditada pelo deleite estético. Essa escolha era baseada numa reação de indiferença visual com, ao mesmo tempo, uma total ausência de bom ou mau gosto.⁵

Se os *ready-mades* de Duchamp implicavam uma certa indiferença visual, como coloca o próprio artista, com a arte pop de Andy Warhol, Rauschenberg e Jasper Johns, entre outros, o gesto duchampiano ganhou um outro sentido. É na capacidade de sedução das imagens cotidianas que estes artistas vão buscar inspiração para seus trabalhos. Assim, a apropriação de elementos do mundo comercial, histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema, tornou-se um procedimento usual.

É nessa época também, que o alemão Wolf Vostell e o sul-coreano Nam June Paik realizam as primeiras experiências de apropriação de imagens televisivas. Estas, inicialmente, consistiam em intervenções sobre o próprio aparelho de TV. Paik apresentou,

21 Disponível em: <<http://www.rizoma.net/duchamp>>. Tradução de Ricardo Rosas. Acesso em: março de 2007.



(figura 20) - Roda de bicicleta, Marcel Duchamp, 1913.



(figura 21) - Campbell's soup, Andy Warhol, 1962.

em 1963, na Galeria Parnass, em Wuppertal, Alemanha, a instalação *Exposition of Music – Electronic Television*, na qual era permitido que os visitantes interferissem nas imagens por intermédio de um pedal. Ao mesmo tempo, Vostell¹ inseriu o televisor ligado em suas *assemblages* e produziu trabalhos como *Television Décollage* (1963), no qual uma série de imagens oriundas da TV eram fragmentadas e remontadas permitindo novas possibilidades de aproximação com o espectador.

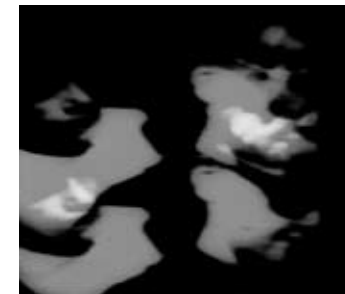
Nos anos 70, já existiam tantos artistas que se apropriavam de imagens televisivas e videográficas que foi necessário uma classificação para este tipo de criação – o “*scratch video*”. Segundo Machado, o “*scratch video*” seria o equivalente eletrônico da colagem ou da fotomontagem: imagens surrupiadas da televisão *broadcasting* são reeditadas e processadas em mesas de efeitos, em que sofrem toda sorte de distorções (1993, p. 154).

Para Bambozzi², as práticas de “*scratch video*” a partir do *zapping* e da repetição de imagens do universo televisivo (até então, destituídas de permanência), impregnaram o vídeo de uma conotação política e também possibilitaram a capacidade de eloquência diante de um público mais amplo. Também o tipo de *loop* utilizado pelos “*scratch-videos*” tornaram-se amplamente identificados como uma forma de crítica da própria cultura das mídias. A repetição evidencia o ridículo e a hipocrisia. Acentua o que se passa despercebido no fluxo das mídias ao redor da TV e da publicidade.

Exemplos desta prática podem ser vistos no trabalho do artista catalão Antoni Muntadas. *Cross-cultural Television*, de 1987, por exemplo, utiliza imagens “pirateadas”

22 Paik e Vostell estavam sintonizados com as idéias do Fluxus (um grupo de artistas de várias nacionalidades, encabeçados por George Maciunas, que colaboravam entre si na Europa, Estados Unidos e Japão) e engajados, entre outras coisas, na aproximação entre a arte e a vida.

23 Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1680,1.shl>>. Acesso em: março de 2007.



(figura 22 e 23) – frames do vídeo Sun in you head, da série Television Décollage, Wolf Vostell, 1963.

de telejornais de todo o mundo que são editadas, remixadas e repetidas segundo suas semelhanças estruturais. Elas demonstram que, malgrado as variações locais, ditadas por especificidades culturais ou lingüísticas e por diferenças de suporte econômico, a linguagem telejornalística é quase universal.

Atualmente, o custo acessível de equipamentos (câmeras digitais, *webcams*, máquinas fotográficas) e as novas tecnologias de comunicação³ multiplicaram as possibilidades de utilização e apropriação de qualquer tipo de imagem, inclusive audiovisuais – basta um *click* para seu acesso.

Dessa maneira, nunca foi tão fácil e sedutor o apossamento de imagens como tem sido atualmente. Também o processo de *collage*⁴ foi expandido pelas possibilidades da tecnologia – através de *softwares* cada dia mais específicos e especializados, tem-se a viabilidade de produção de praticamente qualquer tipo de fusão e mistura entre imagens. O artista e *videomaker* Kiko Goiffman (1998) aponta, nesse viés, a abundância, na atualidade, das colagens-eletrônicas-urgentes.

O vídeo, por ter se tornado um suporte acessível e apto à experimentação, coloca-se como um meio apropriado para esses cruzamentos. Pois a imagem videográfica caracteriza-se pela sua capacidade de metamorfose. Nela, podemos intervir, subverter, tornar transparente, entre uma série de outros recursos que se potencializaram através dos processos digitais.

Ernie Tee aponta a água como a melhor metáfora para o vídeo, considerando que, tanto um quanto o outro, “diluem” a representação (já não se observou a estreita semelhança entre o aparelho receptor de TV e o aquário?). A imagem do vídeo, afirma,

é a tal ponto manipulada que as figuras reais e as formas reais não conseguem nunca manifestar-se completamente. O que o vídeo oferece ao seu espectador não são formas e

24 *Principalmente a Internet.*

25 *Segundo Fuão (1992), a retórica da collage compõe atualmente diversas estratégias de composição. Entre estas, encontra-se a decollage, a acumulação, os objets-trouvés e os ready-mades. Portando, o procedimento de collage é uma retórica de todas essas imagens técnicas, reveladas numa atitude poética e criadora, frente à crise da imagem. Nesse momento, a collage passa a ser também uma poética, que tem na imagem técnica, seu objeto de conhecimento.*

figuras concretas e definitivas, mas algo próximo disso, formas que desafiam a concretização, ocupadas constantemente em escapar de sua própria expressão (TEE, 1987 apud MACHADO 1993, p. 49).

Segundo Raymond Bellour (1997, p. 14), a força do vídeo foi e, sempre será, a de ter operado passagens, sendo o mesmo, antes de mais nada, um atravessador – é conhecida a importância do vídeo como intercessor entre cinema, televisão e arte⁵. Também esse suporte teceu ligamentos que remodelaram a paisagem da arte, abrindo portas plásticas e imaginárias que fascinaram os artistas das décadas de 60 e 70 e ainda têm forte presença na atualidade.

A minha intenção em utilizar o suporte videográfico se deu devido a sua capacidade de metamorfose e também como possibilidade de utilizar este suporte para a apropriação e reciclagem de imagens audiovisuais. Meu processo parte de um armazenamento digital de distintas imagens audiovisuais que são capturadas tanto de *sites*⁶ abertos, como da televisão. Partindo de meu arquivo particular, no qual seleciono uma enorme quantidade de imagens e sons, começo a produzir deslocamentos – possíveis e, por vezes, “absurdos” – *imagens de imagens*.

O meu “ato de escolha”, diferentemente do de Duchamp, não está ligado a uma certa indiferença visual, mas sim, como na *Pop Art*, à sedução intrínseca que está presente nas imagens e nos sons que seleciono. Muitas vezes esta sedução parece paradoxal – na escolha

26 Diversos artistas exploram estas intersecções, entre estes, aponto Jean Luc-Godard, como referência ao meu processo. O trabalho *Histoire(s) du cinema*, por exemplo, é um vídeo que reconstrói uma “possível história do cinema” feito para ser apresentado como uma série na televisão francesa, e que hoje faz parte do acervo permanente do Musée National d’Art Moderne do Centre George Pompidou.

27 Existem diversos sites que disponibilizam gratuitamente imagens audiovisuais – o Internet Archive e o Ourmedia são dois exemplos.



(figura 24) - Frame do vídeo *Historie(s) du Cinéma - Parte 1*, Jean-Luc Godard.

de cenas e áudios de violência e pornografia, por exemplo. Por que essas imagens seduzem o nosso olhar?⁷

Segundo Hara (1994, p.12), as apropriações no campo da arte fazem referência ao universo de artistas e espectadores. Falam do que pode ser banal, da perda e da reconquista de sentido, daquilo que foi esquecido, e também, de símbolos que ganharam importância excessiva devido à exposição contínua na mídia.

Assim, ao utilizar imagens *ready-mades*, minha intenção é apontar criticamente outras possibilidades para estas, através de cortes, montagens e interferências – reutilizá-las sob uma outra perspectiva, sob novos referenciais. Busca-se, desta forma, ganhar uma nova dimensão crítica e subversiva que potencializa a desorientação e que questiona, nesse movimento de subversão, o sentido e a sedução que tornam estas imagens tão visíveis.

2.2 Tele (inversões)

Tomando a dianteira na hierarquia das mídias, por ser o meio de comunicação mais rápido e tecnologicamente apto a transmitir imagens instantâneas através dos sinais de satélites, a televisão impõe suas próprias perversões aos outros meios de comunicação com o seu fascínio pela imagem e com a idéia básica de que só o visível merece informação; e o que não é visível e não tem imagem, não é televisível, portanto, não existe midiaticamente.

Não há dúvida de que, atualmente, a televisão penetre em todas as esferas da vida social e política. Aquilo que não passa pelas mídias eletrônicas, torna-se estranho à sensibilidade do homem contemporâneo. Fala-se da desertificação do real em consequência da presença, cada vez mais marcante, das imagens audiovisuais na paisagem atual. Como já foi discutido anteriormente, sabe-se que a imagem eletrônica, ao mesmo tempo em que amplia sensibilidades, coloca novos problemas de representação.

Nesse viés, quando se fala de televisão, coloca Machado (2001), deve-se saber exatamente o que cada um está entendendo por este termo, ou seja, o que o analista efetivamente viu na televisão, que conjunto de experiências audiovisuais ele conhece, qual a sua "cultura" televisual.

²⁸ *Pensadores como Virilio e Baudrillard apontam a sedução produzida pelo espetáculo das imagens de violência e pornografia, como uma dimensão referencial sobrecarregada. Essa dimensão, aliada à informação em fluxo contínuo, reordena discursos imagéticos que produzem o extraordinário, o sensacional, conquistando a empatia dos espectadores. É conhecido o fato de que as seções policiais são as mais lidas na maior parte dos jornais.*

Machado sustenta, no seu mais recente trabalho: *A Televisão Levada a Sério*, que ao longo dos seus mais de 50 anos de história, a televisão também se mostrou como um sistema expressivo, amplo e denso, para dar forma a trabalhos complexos, e também abriu espaço para a intervenção de muitos artistas, como: Nam June Paik, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha e David Lynch.

Se – como coloca Machado (1988) – a imagem eletrônica da TV tornou-se algo tão familiar que sua abundância redundante conduz à apatia do olhar, percebe-se, no contra-fluxo, o trabalho de diversos artistas que já utilizaram e utilizam tanto o espaço televisivo quanto as imagens veiculadas por estas mídias de maneira crítica. Assim, pergunta-se, como estabelecer novas formas de relação com essas imagens? Como utilizar essas imagens e apontar outras de forma crítica? Como potencializar a desorientação?

No vídeo *Modi TV n. 2* (2004, 37"), apropriou-me de imagens de um telejornal sobre a guerra no Iraque com a sobreposição do áudio de um canal de televisão evangélico. Ao deslocar o sentido comum desta imagem e áudio, o trabalho brinca com a linguagem típica do telejornalismo. Esta, que é sempre carregada de "verdade", adquire um novo significado – lúdico e, por vezes, absurdo. Outra questão pertinente à este trabalho é a época em que foi realizado – os Estados Unidos estavam começando a invasão no Iraque. Bastava ligarmos a televisão para assistir virtualmente a implosão desta guerra que se alastra até os dias atuais⁸.

Perversion for Profit (2004, 35") utiliza a mesma lógica de inversão. Através da sobreposição de um vídeo⁹ institucional do governo americano sobre a indústria da

29 Baudrillard (1993, p. 148) exemplifica o seu entendimento do que é virtual a partir do que a televisão editou com relação ao massacre da Romênia (1989) e da Primeira Guerra do Golfo (1990). Em ambos os episódios, do seu ponto de vista, o virtual (a imagem) tornou-se a referência mais importante de informação e representação, gerando a "compulsão de aniquilar o objeto real, o acontecimento real, pelo próprio conhecimento adquirido sobre ele".

30 Vídeo de domínio público retirado do Internet Archive <www.archive.org>.



(figura 25) - frames do vídeo *Modi Tv n.2*, Romy Pocztaruk, 2004.

pornografia com o áudio de um noticiário sobre a Guerra no Iraque, ironizam-se os "artifícios" políticos perversos utilizados pelos meios de comunicação.



(figura 26) - frames do vídeo *Perversion for profit*, Romy Pocztaruk, 2004.

Já o vídeo, *Terapia do Amor* (2004, 23"), através da mesma lógica dos comerciais televisivos – que transmitem mensagens rápidas em um curto espaço de tempo – brinca com alguns "tabus" religiosos e políticos de nossa sociedade. Imagens do regime nazista e cenas de violência explícita são sobrepostas ao áudio de um canal evangélico que anuncia seus "produtos".



(figura 27) - frame do vídeo
Terapia do amor, Romy Pocztaruk,
2004.

As *Boys* (2004, 54'') tem uma conotação política menos explícita, é uma mistura entre um vídeo sobre educação sexual para adolescentes¹⁰ sobreposto com diversos áudios de programas de moda e anúncios publicitários.



(figura 28) - frame do vídeo *Um corpo que cai*, Romy Pocztaruk, 2006.

No vídeo *Um Corpo que Cai* (2006, 1'35''), utilizei um pequeno fragmento de um comercial televisivo (durante 1 segundo), no qual é veiculada a imagem da queda de um homem. Manipulando esta imagem com recursos digitais, o resultado plástico deste trabalho é uma pequena vinheta que brinca com possibilidades temporais desta queda. Quanto tempo leva a queda de um corpo?¹¹

Autobiografia (2005, 4'04'') também é uma colagem potencializada através da utilização de efeitos digitais entre diversos fragmentos audiovisuais. Utilizei fragmentos de um telejornal e do filme *Gummo*, do diretor Harmony Korine, integrante do movimento "Dogma 95" – conhecido por seus filmes com pouca ou nenhuma narrativa e, repleto de elementos metafóricos e simbólicos. A proposta desta colagem é aproximar-se de um efeito de *zapping*¹²,

31 Vídeo de domínio público retirado do Internet Archive <www.archive.org>.

32 Na edição deste trabalho foram utilizados recursos de *mirror* e *speed*. O áudio também é um fragmento apropriado e remixado do compositor Vicent Gallo.

33 Segundo Machado (2002), *zapping* é uma mania do telespectador de mudar de canal a qualquer pretexto.

da mesma forma que nos vídeos *Modi TV* (2004, 1'05'') e *Imagem Cega* (2006, 1'53'')¹, *Modi cinema n.2* (2004, 1'30'') de modo que o observador busque uma narrativa que é inexistente-desorientada.



(figura 29) - frames do vídeo *Autobiografia*, Romy Pocztauk, 2004.

No vídeo *99* (2006, 1' 25''), utilizei diversos fragmentos televisivos e cinematográficos, que foram descaracterizados através de sobreposições digitais imprecisas e que constroem uma narrativa absurda. Interferências na imagem televisiva supõem a chegada de "alienígenas" que estão prontos para dominar o nosso planeta.

No fluxo de reconstrução de sentidos, através de fragmentos audiovisuais, presentes nos trabalhos mencionados acima, minha intenção é potencializar a desorientação com sobreposições e deslocamentos imprecisos. Ao articular significados convencionais – discursos e imagens políticas, religiosas, publicitárias – pretendo apontar de forma lúdica e crítica outras possibilidades para as mesmas, incitando, dessa forma, o espectador a um olhar atento e questionador – qual é o sentido dessas imagens?

34 *Aqui me refiro ao vídeo e não aos cartazes.*

2.3 Open Source¹

Na arte contemporânea, passando pelas fotomontagens de Max Ernst² às reciclagens da vídeo-arte, há uma forte vertente que tem se construído a partir da reutilização de imagens que circulam através da mídia.

Segundo Machado, as imagens e os sons da cultura de massa invadem nossas casas sem que seja preciso ir em busca delas. Foi inevitável, portanto, continua o autor, que as telecomunicações reacendessem nos consumidores de produtos culturais, o desejo de apropriação das mensagens que se acumulam no ar, para reutilizá-las numa outra perspectiva e recolocá-las sob novos referenciais. Essas práticas têm ganhado cada vez mais força principalmente a partir do advento e da popularização da Internet. Pois, atualmente, é através da rede, que as nossas relações com as imagens tornam-se cada vez mais estreitas. É possível encontrar imagens de todo tipo, de forma gratuita na Internet e, posteriormente, gravá-las e multiplicá-las através de *softwares* ou *sites* especializados.

Também as imagens digitalizadas podem ser distribuídas com pouco esforço para milhões de computadores ao redor do mundo e se tornarem acessíveis a milhões de pessoas, sendo que qualquer uma delas pode se apropriar da imagem e, submetê-la à manipulação até não ser mais reconhecida.

Partindo desta discussão, todos os vídeos aqui mencionados estão disponíveis em *sites* abertos,

³⁵ Chama-se *open source* (código aberto) um tipo de software cujo código fonte é visível publicamente. Na Wikipédia encontra-se a seguinte discussão à respeito do termo: os adeptos ao sistema Open Source sustentam que o mesmo é uma alternativa ao modelo de negócio para a indústria de software. Esta alternativa não gira em torno de regras econômicas ortodoxas. Questiona os princípios, inclusive dos modelos econômicos vigentes aplicados à esfera virtual. Além de questionar esses princípios econômicos o modelo colaborativo de produção intelectual oferece um novo paradigma para o direito autoral. Disponível em: <http://www.wikipedia.org/wiki/opensource>. Acesso em: março de 2007.

³⁶ Max Ernst se apropriava de fotonovelas em folhetins para criar suas próprias novelas com colagens, o trabalho "La Femme de 100 têtes" (1920), é um exemplo.



(figura 30) - fotomontagem "La femme de 100 têtes", Max Ernst, 1920

como o *Internet Archive* (www.archive.org)¹, www.video.google.com² e *OurMedia* (www.ourmedia.org)³. Escolhi veicular meus trabalhos neste *sites* porque os mesmos oferecem hospedagem gratuita para qualquer tipo de conteúdo independente. A única condição é que não sejam utilizados materiais de outros artistas sem a devida permissão. Também é requerida a licença *Creative Commons*⁴ (<http://www.creativecommons.org>), que oferece uma alternativa flexível para as licenças de *copyright*. Através dessas licenças, não é mais preciso escolher entre o restritivo *copyright* – que torna os produtos culturais cada vez mais elitizados – e a colocação da obra em domínio público (que, na prática, significa abdicar de seus direitos). Com os modelos de licença da *Creative Commons* é possível que as obras tenham sua cópia permitida e que trabalhos derivados de um original sejam autorizados, desde que mantenham o mesmo tipo de licenciamento.

Esse tipo de licenciamento é uma alternativa flexível que se adapta a velocidade em que as imagens são produzidas, transmitidas, apropriadas e recicladas na atualidade. Mas, ao que parece essa discussão ainda é incipiente no nosso país. Segundo a legislação vigente de direitos autorais no Brasil, o direito de reproduzir uma obra, ou parte dela, é exclusivo de seu titular. No entanto, os termos dessa legislação são tão abrangentes quanto imprecisos. Não se dirigem a um ou outro caso específico, mas a um todo denominado “obra intelectual” e, ao que tudo indica, meus vídeos se inserem nesta categoria.

A decisão de intervir na Internet explora mais uma das dimensões possíveis de questionamento, que surgiram à partir da realização do trabalho *Museu invisível* à respeito do lugar das minhas práticas artísticas. Também articula novas dinâmicas em que os fluxos de sentido não são controlados – dinâmicas estas, que têm origem na capacidade de difusão democrática característica da Internet. Estas cartografias abriram caminhos para

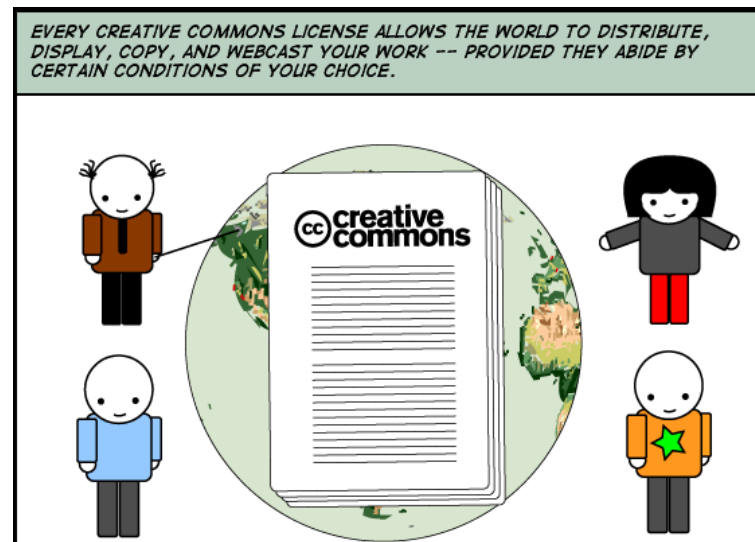
37 *O Internet Archive é uma biblioteca digital de sites da Internet e outros produtos culturais.*

38 *Arquivo digital de vídeo do Google, nele pode-se encontrar uma diversidade de materiais videográficos de diversas origens.*

39 *Ourmedia é uma comunidade global que possibilita hospedagem grátis para diversos tipos de mídia.*

40 *Toda a minha produção audiovisual esta disponível para download sob este tipo de licenciamento, inclusive trabalhos que não foram realizados com materiais veiculados na Internet.*

o desenvolvimento deste projeto que ainda pretende aglutinar outras formas de autonomia artística. Também como continuidade para estes questionamentos prevejo a realização de *site* próprio que hospede e disponibilize todos os trabalhos aqui mencionados entre outros que encontram-se em desenvolvimento.



(figura 31) - Manual ilustrado creative commons. Disponível em www.creativecommons.org. Acesso em: março 2007.

2.4 Diálogos

Procurando diálogos possíveis com minha produção videográfica, encontrei, na rede, uma diversidade de produções artísticas e criativas que vem trabalhando de maneira crítica através da apropriação de fragmentos audiovisuais. Estes trabalhos vêm questionando, conseqüentemente, as noções de autoria e propriedade intelectual destas imagens. Partindo desta discussão, o coletivo *Critical Art-Ensemble* (2001, p. 85) observa:

Vivemos na era do recombiante: corpos recombianes, gênero recombiante, textos recombianes, cultura recombiante. Dessa forma, numa cultura recombiante, o plágio é produtivo, aceitável e até mesmo inevitável. Numa sociedade dominada por uma explosão de "conhecimentos", explorar as possibilidades de significado naquilo que já existe é mais premente do que acrescentar informações redundantes.

Uma característica pertinente a essas práticas, além da apropriação, também tem sido a capacidade de adaptação à fluidez e ao nomadismo do sistema que lhe dá origem. Pois as mesmas, para produzirem diferenças, devem se movimentar no tanque de poder líquido, como afirmam os integrantes do coletivo *Critical Art-Ensemble* (2001). É nessa fronteira recombiante que se situa minha produção audiovisual e, também, os trabalhos de grupos de videastas brasileiros, como *A Revolução Não Será Televisionada*, *Bijari* (www.bijari.com), *Contratv* (www.contratv.net), *Re:Combo*, e *Brócolis* (www.brocolis.org) – para citar alguns exemplos.

Os trabalhos audiovisuais realizados pelo coletivo, *A Revolução Não Será Televisionada* (ver em DVD anexo), formado em São Paulo, em 2002, foram apresentados sob o formato de um antiprograma de TV, cujo objetivo foi intervir na mídia televisiva utilizando conteúdos artísticos e imagens jornalísticas, aglutinados em episódios de 25 minutos. Além das imagens, o projeto também reúne música e elementos de linguagem, como legendas e narrações em *off*. Os episódios produzidos estão disponíveis na Internet e também estiveram no ar, na TV a cabo, por 3 meses.

Segundo os integrantes do grupo, em entrevista realizada para o *site* Rizoma (www.rizoma.net),

criações importantes são realizadas no formato de videoclipe mas o que decide a veiculação é um misto de potencial mercadológico e adequação a uma imagem "jovem" roqueira idiota. A *Revolução* funciona no movimento oposto: o conteúdo e a proposta singular são a força motriz para gerar uma nova visualidade. E certamente isso quebra com a lógica televisiva. A subversão está nesta liberdade de expressão extrema e diversa num meio de comunicação de massa. É a coordenação de uma intervenção – ou melhor, interferência – na mídia.¹

Este também é dos pontos-chave dos coletivos *Re:Combo*, *Bijari*, *Contra-tv*, *Brócolis* e do *Adbusters Media Foundation*. Os mesmos vêm desenvolvendo projetos artísticos, criativos e também políticos de forma colaborativa, que movimentam-se no *tanque de poder líquido* e, dessa forma, operam um discurso essencialmente crítico sobre os processos midiáticos².

Basta olharmos *sites* como o do Corocoletivo³ (www.corocoletivo.org), para nos darmos conta, de que é através da rede, que trocam-se idéias, táticas, histórias e conquistas, manifestações são combinadas e o novo espírito de resistência é propagado de forma mais rápida e significativa do que em outros momentos da história.

41 Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=121&tsecas=camera>>. Acesso em: março de 2007.

42 Mais informações sobre estes coletivos podem ser encontradas nos anexos desta pesquisa.

43 CORO é uma iniciativa de artistas, que a princípio buscou unir outros artistas que também trabalham coletivamente no Brasil. Teve origem em São Paulo pelo Horizonte Nômade. Começou a se articular em meados de 2003, a partir do levantamento de coletivos brasileiros e iniciativas autônomas, realizado por Flavia Vivacqua, desde 2000. Essa articulação deu-se basicamente pela Internet circulando um questionário sobre as ações de cada coletivo, os detalhes sobre como se organizam e produzem seus trabalhos e como pensam a coletividade. A proposta do CORO foi se espalhando e agregando adeptos e colaboradores, através de pessoas/coletivos que, como um impulso na grande rede, informaram outras pessoas/coletivos, acessando outros agrupamentos e meios difusores que já existiam, como o *Mídia Tática*, *Canal Contemporâneo*, *Linha Imaginária*, *Rejeitados*, *PIA*, etc. Hoje, a maior parte desses agrupamentos integra o CORO.

E não poderia ser diferente. Pois, como coloca Machado:

Uma coisa é pensar a arte como prática secular, dos clássicos renascentistas até os modernos, o artista como aquele que se apropria de uma tecnologia destinada à produção de mídia e que não foi concebida para a produção de arte [...]. Outra coisa diferente disso, é a gente olhar para a mídia, tal como ela está construída, e entendê-la como expressão da cultura do nosso tempo, como forma de produção de arte.

Neste sentido, percebe-se que a natureza da resistência tem mudado. Não se trata de fazer uma crítica à sociedade midiática fora da rede, mas de, ao contrário, estar dentro dela para criticá-la, afirma Arantes (2006). Criar adaptações aos movimentos e fluxos presentes na contemporaneidade também pode ser uma forma de resistir aos mesmos.

Dessa forma, o mídia-artista seria, então, aquele que, ao agir conscientemente *com* o seu meio e *sobre* o seu meio, constrói obras que refletem questões em discussão no cenário cultural, político, social e artístico nacional e internacional. O lugar que ele ocupa, determina o ângulo a partir do qual ele vê o mundo, e esta posição, marca todo o seu discurso. O resultado plástico que obtém, está impregnado de cor local ou de uma *diferença*, garantia da unicidade do lugar frente a uma tendência homogeneizadora da ordem econômica e política vigente.

3. Cartografias deslocadas

3.1 Deslocamentos possíveis

3.2 Imagem cega

3.3 Palavras deslocadas

3.4 Resíduos visuais

3.5 Vende-se artista

3.1 Deslocamentos possíveis

Desde 2004, tenho realizado ações no espaço urbano, principalmente em locais que têm um significado simbólico e icônico dentro da sociedade de consumo. Estas ações visam estabelecer um diálogo com as situações urbanas normalmente presas em redes de significados que se cristalizam na mecânica diária dos acontecimentos da cidade, de onde, deslocadas por um pequeno gesto, podem adquirir novos significados.

O trabalho *As Inserções em Circuitos Ideológicos*, do artista brasileiro Cildo Meireles, aparece nesse contexto como referência para meu processo. Nesta série, Cildo parte do princípio da existência de determinados mecanismos de circulação na sociedade e atua sobre eles. A respeito deste trabalho, o artista escreve:

As "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram com dois projetos: o projeto Coca-Cola e o projeto Cédula. O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos): 2) esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação: 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagram. Do meu ponto de vista, o importante no projeto foi a introdução do conceito de circuito, isolando-o e fixando-o. E esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (media). Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a idéia inicial era a constatação de circuito (natural), que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da "inserção" nesse circuito seria sempre o de contra-informação (MEIRELES, 1981).

Gilles Deleuze (1992) também afirma que uma das estratégias para se resistir às novas formas de manipulação da sociedade capitalista é operar no sentido da contra-informação. Uma informação, diz o filósofo,



(figura 32) - Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula - Quem matou Herzog?, Cildo Meireles, 1970.

é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgam que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. [...] em países sob ditadura cerrada, em condições particularmente duras e cruéis, existe a contra-informação [...] a contra-informação só se torna eficaz quando ela é – e ela o é por natureza – ou se torna um ato de resistência¹.

Penso, então, os trabalhos reunidos neste capítulo² como processos de contra-informação na medida em que, possibilitando deslocar os sentidos comuns de comunicação, também operam contra um circuito estabelecido desorientando expectativas impostas. Os mesmos, ao produzirem rupturas e estranhamentos, abrem novas possibilidades em meio às imagens e paisagens comuns em nosso cotidiano.

Vejo também essas práticas como possibilidades de autonomia artística, pois possibilitam uma tomada de consciência sobre o desejo e a responsabilidade de fornecer novos modelos de significação produzidos ativamente; demonstram uma vontade e uma necessidade de inserção na vida cotidiana através de singularidades que produzam transformações nas cartografias vigentes.

Outra questão evidente nestes trabalhos refere-se a uma discussão recorrente, tanto no contexto atual, quanto em meu processo plástico: a relação codificada presente na atualidade entre as palavras e as imagens. Tanto o texto distinto da imagem, quanto o texto de fato incorporado fisicamente na imagem, são estratégias muito comuns utilizadas pelas mídias. Nesse sentido, a capacidade de subverter essas relações é uma característica pertinente – histórica e atual – às diversas práticas artísticas e criativas.

Uma parcela considerável da obra do pintor francês Magritte, dialoga com essas questões. Na pintura *Ceci n'est pas une pipe*, na qual o desenho de um cachimbo aparece juntamente com a inscrição de que "isto não é um cachimbo", já coloca, em 1929, novas possibilidades de relações entre palavra e imagem. Segundo as palavras do

44 Para Deleuze (2001), a obra de arte é, em si mesma, aquilo que resiste: "A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência".

45 A minha produção audiovisual, discutida no capítulo anterior, também se insere nesta mesma lógica.

artista, às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição³. (Magritte apud Foucault, 2002)

Na contemporaneidade, uma série de artistas vem trabalhando com essas intersecções e subvertendo os sentidos comuns de ambos; principalmente através de estratégias típicas utilizadas pelos meios de comunicação.

Barbara Kruger, por exemplo, há mais de duas décadas, vem utilizando a linguagem dos veículos da mídia com um estilo característico de assinatura: fotos em branco e preto e aforismos em fontes específicas. Ao imitar o vocabulário da propaganda e subvertê-lo, a artista focaliza temas de relevância social como a violência, a saúde pública e a discriminação. Utilizando uma combinação forte entre texto e imagem, a artista intervém na paisagem urbana, através de imagens apropriadas por ela que, combinadas a *slogans* e frases de efeito, ganham ainda mais força.

A teórica Linda Hutcheon (1999, p. 45), ao referir-se ao trabalho da artista Bárbara Kruger, levanta estas questões:

O confronto de Bárbara Kruger do visual com o verbal nos seus trabalhos devolve para a arte o que muitos viram como sendo eclipsado com o formalismo fotográfico moderno: sua materialidade, seu status de um signo significante, e mesmo sua inevitável, usualmente escamoteada, política. Uma foto fragmentada de uma mulher (mais parecendo uma modelo) olha o espectador, no meio de uma série de pontos brancos, igualmente lembrando comprimidos, contas de uma jóia, ou mesmo luzes de estúdio. Superpostas nessas imagens

46 Segundo Foucault (2002) a pintura *Isto não é um cachimbo* foi a incisão do discurso na forma das coisas, seu poder ambíguo de negação.



(figura 33) - Ceci n'est pas une pipe, René Magritte, 1929.



(figura 34) - S/título, Barbara Kruger, 1987. Coleção Mary Bonne Gallety, NY. Fotografia com aplicação de serigrafia.

fragmentadas (repetidas) – com suas múltiplas possibilidades de leitura – estão as palavras: “Nós somos a sua evidência circunstancial”. Essa é a evidência, material, como também circunstancial, deliberadamente fragmentada, nunca inteira. As contradições da ideologia são literalmente materializadas.

Texto e imagem são dois elementos que determinam muito do trabalho da artista Astrid Klein, no qual o texto surge como um comentário em oposição à imagem que está em relação direta com o texto. A artista retrabalha imagens existentes na mídia, dialogando com o peso da cultura visual. Também Jenny Holzer com os seus truísmos coloca em cena, em trabalhos como *Protect me from what I want* (Proteja-me daquilo que eu quero) o peso do consumo excessivo da nossa sociedade.

Utilizando-se da palavra, o catalão Antoni Muntadas, no trabalho *This is not an advertisement* (Isto não é um anúncio), também chama atenção para ícones da sociedade de consumo. Esta foi uma intervenção realizada nos anos 80 em um telão publicitário na Times Square, em Nova York.

Entre 2003 e 2004, o coletivo PORO espalhou pela cidade de Belo Horizonte adesivos fluorescentes em paisagens urbanas abandonadas, descoloridas. Bem no centro dos adesivos aparecem as palavras COR e IMAGEM. Na deriva pelo abandono de inúmeros espaços cegos da cidade, o grupo apropria-se do ordinário, transformando-o.

Estes são apenas alguns exemplos de trabalhos e ações que deslocam de maneira subversiva as intersecções entre as palavras e as imagens na contemporaneidade. Demonstram-se, dessa maneira, múltiplas possibilidades de produzir novas significações para as mesmas através de práticas que desviam o ritmo controlado, ordenado e informado do cotidiano.



(figura 35) - Protect me from what I want, Survival Series (1983-1985, Jenny Holzer, NY).



(figura 36) -Registros intervenção IMAGEM-COR, coletivo Poro, 2003, Belo Horizonte.

3.2 Imagem cega

Nas cidades contemporâneas, a palavra geralmente aparece como potencialidade de orientação. Indica, através das placas de sinalização, nos *shoppings* ou nas ruas, um caminho a seguir, uma direção ou uma possibilidade de consumo. Juntamente com as palavras, as imagens se proliferam infinitamente e, como coloca Virilio (1993), escapam-nos, em sua profusão e velocidade.

Temos, então, cada vez menos possibilidade de olhar – pois, se a avalanche midiática que nos atravessa cotidianamente “colore” a nossa vida, supõe-se que a mesma também anestesia o nosso olhar.

Pensando nessa discussão, realizei em 2005 a intervenção *Imagem Cega*. Esta consistiu na colagem de 100 cartazes “lambe-lambe”, típico suporte de veiculação de mensagens utilizado pela publicidade com a inscrição: Olhe com atenção – A imagem cega.

A escolha desse suporte foi estratégica neste trabalho, pois estes cartazes são de fácil produção em grande escala podendo ser disseminados pela cidade em praticamente qualquer espaço, tornando a informação acessível à maioria dos passantes. Parto, então, da possibilidade de subverter os meios a partir das suas próprias estratégias para encontrar possibilidades de desorientação.

Se a imagem cega ou se a imagem é cega, fica a dúvida como questão – **OLHE COM ATENÇÃO.**



(figura 37-38) -Registros intervenção IMAGEM CEGA, Romy Pocztaruk, 2005, Porto Alegre.

3.3 Palavras deslocadas

Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de alguma coisa – sabe-se lá o quê – tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela. Outros símbolos advertem aquilo que é proibido em algum lugar [...] e aquilo que é permitido [...]. O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso [...] não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes (CALVINO, 1990, p. 17).

Imagem Cega foi um desdobramento da intervenção *Palavras Deslocadas*, realizada em 2004, também na cidade de Porto Alegre. Esta intervenção consistiu na colagem de palavras referentes ao universo da arte, tais como: museu, lugar, espaço e arte, em locais que têm um significado simbólico e icônico dentro da sociedade de consumo como *shoppings* e supermercados.⁴

Pode-se dizer que, uma característica marcante das últimas décadas, tem sido a acelerada transferência de atividades normalmente realizadas em espaços abertos da cidade para o interior dos edifícios: das praças para os shoppings ou espaços similares.

Esses lugares desempenham um papel fundamental para a cultura do consumo,

47 *Essa ação também foi registrada em vídeo - ver em DVD anexo.*



(figura 39-40- 41) -Registros intervenção Palavras deslocadas, Romy Pocztaruk, 2004, Porto Alegre.

são como coloca Augé, não-lugares nos quais se pratica uma liberdade de trânsito sem referenciais identitários. Segundo Augé (2003): "se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar". Um "não-lugar", portanto, caracteriza-se pela superabundância e o excesso – espaços relacionados com o transporte rápido, o consumo e o ócio.

São não-lugares: os aeroportos, supermercados, rodovias, *shopping centers*, entre outros. A decisão de intervir nesses lugares, repletos de mensagens de orientação, através do deslocamento de palavras relacionadas ao universo da arte – que no dado contexto estavam completamente desorientadas – partiu da possibilidade de explorar o *vazio dos processos de significação* e também encontrar espaços para um olhar ativo – questionador.

Quem terá visto essa intervenção quase silenciosa?

Como possibilidade de reconstruir um pouco desta experiência e abrir caminhos para outras discussões, essa ação foi registrada em vídeo e disponibilizada na Internet em *sites* abertos. (Ver link nos anexos).



(figura 42- 43) -Registros intervenção Palavras deslocadas, Romy Poczaruk, 2004, Porto Alegre.

3.4 Resíduos visuais

Se a publicidade polui a cidade contemporânea, seus dejetos são a poluição da poluição. São os resíduos das imagens-paisagens que formam o imaginário da cidade contemporânea. São as sobras, os lixos da poluição. Dessa forma, produzem a invisibilidade. Não queremos olhar para o que não informa nada, para o que é resto, para o invisível, por mais que o visível seja o retrato do que não queremos ver.

Em busca da invisibilidade das imagens-paisagens, tão comuns do cotidiano, realizei, em meados de 2006, uma série de fotografias de resíduos publicitários. Também comecei a interferir nestas imagens através de textos (alguns apropriados e resignificados a partir de comerciais publicitários) que dialogam com as mesmas através da contraposição, possibilitando desta maneira uma nova abordagem crítica para as imagens.

Essa série de fotografias será apresentada em uma galeria de arte na cidade de Novo Hamburgo, em junho de 2007. O deslocamento dessas imagens de paisagens "invisíveis" para a visibilidade inerente de uma galeria de arte – espaço institucionalizado onde é "esperado" que a arte "aconteça" – evidencia a potencialidade das questões que já venho discutindo no âmbito desta pesquisa.

Dada a impossibilidade em precipitar a realização deste trabalho – que ainda é invisível – pergunto: O que torna essas imagens visíveis? De que forma produzir deslocamentos entre a visibilidade e a invisibilidade das paisagens artísticas e urbanas atuais? De que forma, então, pensar estes questionamentos no contexto desta pesquisa?





(figura 44-45-46-47) -Fotografias (digitais) da série Resíduos Visuais, Romy Pocztaruk, 2006.

3.5 Vende-se artista

Era uma terça-feira. Eu já estava com a minha placa de venda. A ação tinha um trajeto: do Teatro Municipal até a 25 de março. O céu estava encoberto e eu já sentia o cheiro da chuva. O centro de São Paulo é o verdadeiro retrato do caos, e molhado poderia ser pior ainda. Comecei o trajeto, uma série de outros artistas e pessoas interessadas me acompanhavam. Cada um com uma proposta de trabalho, de olhar. Ao longo da caminhada, paramos em uma espécie de praça, e me posicionei com a minha placa de venda perto de um senhor. Ele deveria ter uns 50 anos, mas pelo desgaste do tempo e do trabalho mais parecia 70. Ele também segurava uma placa: VENDE-SE OURO. Fiquei ali, ao lado dele por uns 10 minutos. Intrigado com a situação ele me perguntou: o que exatamente estás vendendo? Falei que estava realizando uma ação, com um coletivo de artistas. Expliquei então como surgiu a idéia de realizar o trabalho. Ele continuou intrigado. Me falou que ficava naquela mesma posição com aquela mesma placa em torno de 8 horas por dia e por este trabalho ganhava 15 reais. Fiquei sem palavras. Ele sorriu e me perguntou se alguém poderia tirar uma foto nossa pois ele gostaria de ter uma lembrança daquele momento. Aos poucos comecei a sentir os pingos da chuva que se anunciava sob a minha cabeça.

Em dezembro de 2006, como já mencionei anteriormente, fui à cidade de São Paulo participar do EIA – Experiência Imersiva Ambiental. A proposta deste coletivo formado por um grupo de artistas e estudantes paulistas é realizar ações artísticas e criativas em espaços públicos.

Durante os dias da experiência, os participantes formam um só grupo que age na cidade com a intenção de viabilizar os projetos propostos e também explorar a cidade, não de forma unilateral, mas sim, como uma troca, uma pesquisa. Esta, não está preocupada apenas com as respostas, mas sim, com a instalação de sociabilidades possíveis através das ações. O grupo nasceu em 2004, ano em que também foi realizada a primeira experiência imersiva que recebeu e realizou cerca de 50 projetos artísticos e criativos em São Paulo.

A minha proposta de ação foi simples e silenciosa – percorrer o centro da cidade de São Paulo com uma placa inscrita: VENDE-SE ARTISTA. O que me instigou à realização desta ação foi a suposta contradição da proposta – num mundo onde tudo é “vendável”, por que eu não poderia me colocar à venda? Não o meu corpo, mas o meu posicionamento como artista. Quem compraria uma artista? Qual a função do artista na sociedade em que vivemos, submersa em meio à lógica do consumo? Eu poderia também ser consumida?

E se alguém desejasse efetivamente “me comprar”? Como seria o diálogo? Que tipo de questionamentos seriam ou não levantados a partir da minha ação? Meu posicionamento se tornaria visível?

Foi interessante que, no percurso da ação, surgiram poucos, mas significativos questionamentos. Quiseram efetivamente me comprar: quanto custa? – perguntou uma vendedora na Av. 25 de março, principal lugar de comércio do centro de São Paulo. Como assim não tem preço? E por que está à venda? O que está à venda? Esses pequenos questionamentos suscitaram diálogos, que atravessaram a minha ação produzindo interlocuções e diferenças.

Ao realizar esta ação, na qual o ponto de partida foi estar corporalmente no espaço físico como experiência completa, experimentei uma nova possibilidade de deslocamento que foi produzida através da inserção de um elemento estranho (no caso eu mesma e a minha placa de venda) em relação ao espaço urbano – que é freqüentemente subestimado como monótono, insignificante, banal e caracterizado por gestos repetitivos de recomeçar, retomar e reproduzir atividades.



(figura 48 -49) - Registros da ação Vende-se artista, Romy Pocztaruk, 2006, São Paulo.

4. Cartografias de sentidos

4.1 Crie um sentido

4.2 Breviário de sentidos

4.3 Desorientações - ou em qual/que sentido?

4.4 Livro de sentidos: entre outras possibilidades

4.5 Sentidos sentidos

4.1 Crie um sentido

Eu sempre sonhei com labirintos. Na adolescência esses labirintos eram uma cidade. Eu sempre chegava em um lugar que tinha uma espécie de brasão de cobre inscrito com a cabeça de um leão e imediatamente acordava. Talvez fosse o símbolo daquela cidade imaginária. Talvez fosse a minha orientação, daí eu acordava. Ou, quem sabe, talvez fosse o que eu estava procurando: o leão, daí eu acordava. Mas antes de acordar, eu me perdia. A idéia do labirinto me causava um certo estranhamento porque eu nunca sabia se iria, ou não, encontrar o tal leão. Um dia esses sonhos pararam. Tive outros, tenho outros. Mas o labirinto ficou. E eu ainda continuo procurando um sentido.

Procurando sentidos, realizei em 2004, o trabalho *Crie um sentido*. Ele consistiu em pequenas interferências dentro do meu cotidiano e da minha própria casa, em que a frase "crie um sentido para as suas ações" foi deslocada, através de adesivos, para lugares que remetem a ações diárias – como o espelho do banheiro, a geladeira, a pia da cozinha, etc.

Geralmente atribuímos existência aos lugares e às coisas, mas, na realidade, sem nós e sem nossas ações eles não existiriam. Somente ao se tornarem subjetivos, os lugares e as ações sobre estes recebem um significado, um sentido. Mas na exigência da objetividade e na rapidez do cotidiano acabamos por abstrair os espaços, lugares, ações, destituindo os sentidos.

Na tentativa de refletir sobre as minhas próprias ações e o sentido aparentemente instantâneo destas na minha casa, os adesivos possibilitaram uma experiência particular. Na busca de sentidos, me vi totalmente desorientada. Teria sido este, o sentido de criar um sentido?



(figura 50 - 51) -Fotografias (digitais) da série Crie um sentido, Romy Pocztaruk, 2004.

Se a arte é uma operação de sentidos, concomitantemente, também é uma maneira de desorientar os sentidos, de evidenciar ausências, vazios de sentidos. De repente, como coloca Clarice Lispector, em uma passagem do livro *Um sopro de vida*,

as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é (1999, p. 13).

4.2 Breviário de sentidos

Deleuze em, a *Lógica do sentido*, nos traz a idéia de que o sentido nunca é apenas um dos termos de uma dualidade que opõe as coisas, as proposições, designações ou expressões. É a fronteira, o corte, a diferença entre os dois, pois dispõe de uma impenetrabilidade que lhe é própria e na qual se reflete, sendo exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas.

O sentido é como a esfera em que estou instalado para operar as designações possíveis e mesmo para pensar suas condições [...]. Por outras palavras: nunca digo o sentido daquilo que digo. Mas, em compensação, posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de uma outra proposição, da qual, por sua vez não digo o sentido (DELEUZE, 1998, p. 32).

Deleuze (1998, p.79) encontrou em Lewis Carrol esse universo desorientador de sentidos, o autor parte de uma análise da obra *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, onde pelo caminho do não-sentido (não-senso/non-sense) – construído através de jogos de linguagem e paradoxos semânticos – pode-se chegar a uma lógica do sentido.

"Em que sentido, em que sentido?", perguntava Alice. Essa pergunta não tem resposta nem sentido porque é próprio do sentido não ter direção, orientação, não ter bom sentido, mas sempre as duas ao mesmo tempo, em um passado-futuro infinitamente subdividido e alongado.

Segundo Deleuze (1998, p.74-80), ao mesmo tempo que nunca digo o sentido daquilo que digo, paradoxalmente, posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de uma outra proposição, da qual, por sua vez, não digo o sentido. Sentido e não-sentido, passam a ser, duas noções atravessadas, pois o não-sentido é, ao mesmo tempo, o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido.

Freud foi um dos primeiros a mostrar que os mecanismos do sentido passam pelo não-sentido. Em seu ensaio *Das Unheimlich*¹ ("A Inquietante Estranheza"), Freud procurou demonstrar que o fenômeno da *unheimlich* está nas coisas familiares, mas que de repente, mostram-se desfamiliares, perturbadoramente estranhas. Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha*, explica que Freud propunha ainda um último paradigma para explicar a inquietante estranheza²: a desorientação, experiência na qual não sabemos mais quais são os sentidos. Propriamente falando, o estranhamento inquietante seria sempre algo em que, por assim dizer, nos vemos totalmente desorientados.

Círculo de sentidos: o sentido que supõe o não-sentido. O sentido que desorienta e reconstrói sentidos. Qual é mesmo o sentido? Criar sentidos é uma operação que faz sentido? Como pensar o sentido que cria sentidos ou o sentido que desfaz sentidos e que desorienta: o não-sentido. Como, então, pensar no sentido das minhas proposições artísticas? Em qual sentido? Em que sentido?

48 A teoria freudiana sobre a *unheimlich* (o estranho) tinha suas bases na literatura fantástica em voga no final do século XIX e início do XX. E, se utilizou precisamente do conto de E.T.A. Hoffmann, *O homem de areia*; e o conseqüente drama da perda dos olhos para ilustrar a *unheimlich*.

49 Segundo Huberman (1998, p.231), a *Inquietante Estranheza* está situada à parte porque define um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha.

4.3 Desorientações - ou em que/qual sentido?

A aparente desorientação, que se dá pelo excesso, e para a qual caminha a sociedade, é um falso desejo controlador: bancos de dados, indústrias da segurança, câmeras de vigilância, etc. Também temos, cada vez mais, radares que nos controlam e mapas que criam a ilusão de localização. Orientar, nesse sentido, é organizar, dar um sentido às coisas. Desorientar-se, dessa forma, associa-se a uma indisposição espacial, uma desorganização e também a um deslize do espaço-tempo.

Como desdobramento do trabalho *Crie um sentido*, em meados de novembro de 2006 realizei a ação *Qual é o sentido? (2006)*. Esta, consistiu em uma intervenção com placas direcionais nas ruas de Porto Alegre. Nesta ação, a intenção foi produzir jogos de sentido com as típicas placas de orientação de trânsito – que sempre têm um sentido. Por alguns instantes, no tempo da ação que foi realizada em diversos pontos da cidade, coloquei-me na posição de interruptora. Interruptora de sentidos? Em qual sentido? Em que sentido?



(figura 52) -Registros intervenção Qual é o sentido?, Romy Pocztaruk, 2006, Porto Alegre.

Na procura de um diálogo com esta ação, vejo em algumas proposições da artista Raquel Stolf, possibilidades. No trabalho *Campo Cego* (2000-2001), por exemplo, a artista articula através da instalação de flechas/setas adesivas brancas e/ou pretas em diversos lugares da sua própria casa possibilidades de interrupção de sentidos. A respeito do trabalho, a artista comenta:

Durante aproximadamente quatro meses, insisto em trabalhar tentando interromper sentidos, tentando não apontar para quaisquer objetos ou partes específicas do espaço. Entretanto, diante da dificuldade e impossibilidade de tal tarefa, desisto do trabalho por um espaço de tempo [...] contudo antes de desistir totalmente do trabalho, surge a idéia de colar setas/sentidos auto-adesivas brancas, num canto vazio de meu apartamento, e posteriormente sobre vidros das janelas de minha sala-escritório (STOLF, 2002, p. 189).

Para a artista, *Campo Cego* articulou uma *queda de sentidos* em sua produção, na medida em que, as setas apontavam para todos – e nenhum – sentidos, constituindo assim uma proposição móvel que se expande e também dilata – sentidos?

Também na série de fotografias intitulada *Esquecimentos* (1998), a artista brinca com as possibilidades de transcórrer entre sentidos e não-sentidos. Nesta série, a fotografia de uma mesma paisagem repetida apresenta flechas que apontam, em cada fotografia, para um lugar diferente. Conectado a este trabalho estão os *Livros sem Sentido* (2000-2001). Quatro exemplares de pequenos livros quadrados que foram projetados de maneira a ser um o contrário do outro. Estes apresentam, em cada página, setas impressas que apontam para todas as direções, ao mesmo tempo. Segundo a artista (2002, p.150), o trabalho *Livro sem sentido*, acontece através de uma multiplicação de alvos, de uma



(figura 53) - Campo cego, Raquel Stolf, 2000/2001



(figura 54) - Livros sem sentido, Raquel Stolf, 2000/2001

aceleração e desaceleração de vazios (...) tudo passa, corre, esparramando sentido e não-sentidos, dispersando potências mudas, intensidades silenciosas.

Interromper sentidos para criar outros sentidos, pensar então o sentido como operação – relação – corte – diferença – jogo. Interrupções de sentidos criam um sentido? Em que sentido? Em qual sentido? Criar sentido é uma operação que faz sentido - *Qual é o sentido?*



(figura 55-56) - Registro ação Qual é o sentido?, Romy Pocztaruk, 2006, Porto Alegre.

4.4 Livro de sentidos: entre outras possibilidades

Através destas interlocuções/possibilidades de pensar – reconstruir – fragmentar e deslocar sentidos, produzi no começo de 2007, meu mais recente trabalho, último a ser apresentado nesta pesquisa. É um livro de artista o qual chamei *Livro de sentidos – entre outras possibilidades*.

Montar este livro foi uma tentativa de materializar alguns dos muitos questionamentos (de) sentidos e não-sentidos, que surgiram no percurso desta pesquisa. Diante da impossibilidade de encontrar respostas para estas perguntas, resolvi disseminá-las na forma de um pequeno livro impresso em tipografia com tiragem de 100 exemplares.

A produção deste livro foi praticamente manual, marcando um processo de contra-fluxo na minha produção. Ao contrário dos trabalhos em vídeo, cartazes, lambe-lambe e fotografias, escolhi utilizar a tipografia para a realização deste trabalho por ser uma técnica de reprodução manual e lenta – obsoleta na atualidade.

Levei praticamente dois meses para realizar sua produção. Tanto o processo, marcado pelas constantes visitas e diálogos com o tipógrafo, como o resultado final do livro, causaram-me uma certa desorientação – eu me senti operando em um outro tempo igualmente lento e desconhecido para mim.

Com os livros já impressos, verifiquei que os mesmos não continham data e tampouco a minha assinatura como eu havia sugerido ao levar o boneco para o tipógrafo. Houve nisso algum sentido?

Sem referências autorais e temporais, o *Livro de sentidos* ganhou diversas possibilidades. Pois os mesmos poderiam ter sido produzidos em qualquer espaço-tempo, por qualquer pessoa. São somente minhas e do tempo presente essas perguntas? Não sei. Mas estas ecoavam em mim e agora reverberam em outras pessoas. E quem sabe, produzam algum sentido.

4.5 Sentidos sentidos

Se o cinema desaparecesse, coloca Jean-Luc Godard¹, eu me resignaria e passaria à televisão. E se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Antes de referir-se a qualquer forma, o cineasta enfatiza a intenção. Esta como uma necessidade anterior ao objeto, que é, indubitavelmente, uma consequência. Marcel Duchamp, no texto *O ato criativo (1986)*, aponta que o resultado deste conflito – entre a intenção e a realização – é uma falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção. A esta diferença/lacuna/vazio, o artista chama de coeficiente artístico.

Muitas vezes, é somente através desta diferença, deste intervalo de sentidos e não-sentidos, que se produzem e, concomitantemente, interrompem-se, que o trabalho artístico pode se desenvolver. E, talvez, seja esta diferença/lacuna/vazio que instiga o leitor/espectador a participar ativamente destes – construindo-os ou interrompendo-os. Como coloca Duchamp, “o ato criador não é executado pelo artista sozinho, o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior decifrando-o e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta a sua contribuição ao ato criador”.

É nesse sentido que Lygia Clark (1968) nos traz a idéia do artista como um propositor. Somos o molde, diz a artista; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Somos propositores: enterramos a “obra de arte” como tal e solicitamos a vocês que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.

Deixo aqui, entre outras possibilidades, as proposições que constituem o *Livro de sentidos*, como um molde que ainda espera o sopro. As mesmas foram reproduzidas, tal como constam no livro, mas sem as flechas direcionais². Estas ficam a cargo dos diálogos – os sentidos sentidos.

50 *Revista contracampo- Jean Luc-Godard e Fritz Lang. Disponível em: <http://www.geocities.com/contracampo/con-veajlgsd.html>. Acesso: março de 2007.*

51 *No trabalho constam algumas flechas direcionais que orientam/desorientam sentidos.*

Livro de sentidos: entre outras possibilidades

Por que atribuímos direções aos sentidos se não sabemos qual a direção que tem o sentido?

Qual é o sentido da direção?

Da orientação. Da palavra. Do sentido. Da ausência.

Sentido.

Em que sentido?

Criar sentido não é uma operação sem sentido?

A reorientação dos sentidos.

Cria um sentido?

Em qual sentido?

Sentido.

Qual o sentido da falta de sentido?

Crie um sentido para o sentido.

Sentido para o sentido.

Considerações finais

É o mal-estar da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma teórico-verbal, mas também plástica, musical, cinematográfica, etc., ou simplesmente existencial. Seja qual for o canal de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossas vidas nos força a fazê-lo para dar conta daquilo que está pedindo passagem em nosso dia a dia.(...)

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade. (Rolnik, 2006, p.2)

A produção artística, hoje, é resultado de um universo no qual verifica-se a pluralidade das fronteiras e a impossibilidade de demarcações precisas entre os diversos campos de conhecimentos e linguagens. Atualmente, os artistas e o sistema das artes se redefinem permanentemente. Também não é difícil perceber que não existe mais uma linguagem única que é compreendida como arte contemporânea.

Em meio a esta discussão, tão presente nos debates culturais atuais, não pretendo através deste trabalho estabelecer fronteiras e tampouco limites – esta tarefa “talvez” caiba aos críticos – mas, sim, abrir *possíveis*. Estes ganham vida através de práticas artísticas e criativas como formas de singularização e engajamento social. Assim, pensar os porquês da arte e as possibilidades de direção através destas práticas, é uma forma de se experimentar os espaços cotidianos e o próprio trabalho, questionando a relação com o mundo para habitá-lo da maneira como imaginamos habitar o espaço de nossa subjetividade.

Partindo deste contexto, apontam-se estas práticas como um espaço aberto para questionamentos acerca da cultura contemporânea, pois as mesmas indicam a possibilidade de ruptura através de experimentações nos processos comunicativos criando diálogos inusitados com nossa contemporaneidade. Portanto, a resistência ganha

vida não apenas como um comportamento de contraposição, negação ou destruição. Mas, sim, como re-existência – uma interface comum entre os fluxos que aproximam a arte e a vida.

Procurando estes fluxos, percebi, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, que o trabalho *Museu invisível* tornou-se um operador conceitual que perpassa toda minha produção, uma vez que este trabalho, inseriu um elemento dissonante em um universo de persistentes paradigmas, sobretudo, o da legitimação da obra de arte por vias institucionais. Dessa forma, a possibilidade de investigar as relações tênues entre a visibilidade/invisibilidade dos processos de legitimação da arte, tornou-se uma presença constante nas minhas reflexões e na minha produção.

Buscando espaços de ruptura, encontrei no ciberespaço, nos espaços urbanos e na presente pesquisa, possibilidades de autonomia. Pois a instabilidade do lugar da arte é como a instabilidade do lugar da existência: dimensão infinita que exige a autonomia do investigador para encontrar um lugar de identidade.

....

A importância do pensamento de Suely Rolnik, Gilles Deleuze e Félix Guattari, foi fundamental para percorrer este caminho e estabelecer as cartografias que são propostas no espaço deste trabalho, já que, encontrei nestes autores, possibilidades e motivações para produzir diferenças em meio à tendência homogeneizadora que atravessa as subjetividades e as paisagens contemporâneas. Além destes, as leituras de Jean Baudrillard, Walter Benjamin e Jesus-Martin Barbeiro foram fundamentais para um melhor entendimento a respeito das transformações das experiências na contemporaneidade e formaram o substrato juntamente com o pensamento de Guy Debord e Fredric Jameson para a contextualização destas discussões no âmbito das transformações culturais impulsionadas pelo sistema capitalista.

Também no diálogo com trabalhos de artistas como Cildo Meireles, Barbara Kruger, Antoni Muntadas, entre outros que são citados aqui, vi rotas possíveis para a construção das cartografias de minhas ações/proposições e práticas. Principalmente, porque encontrei nestes, como também, nas produções coletivas da Internacional Situacionista e dos *culture jammers*, rupturas/desvios/deslocamentos que evidenciam a sinuosidade dos "limites" do campo da arte.

Procurar a visibilidade/invisibilidade por entre estes limites me levou a participar ativamente dos mesmos. Ao me colocar como uma artista "a venda" na Avenida 25 de Março – principal rua de comércio do centro da maior

cidade do Brasil – compartilhei um espaço de troca e também de questionamento em meio ao fluxo do cotidiano a respeito do papel da arte e do artista na sociedade. Quais as fronteiras entre “ser” e “tornar-se” visível? Quando e onde a “arte” acontece? Como o artista pode se tornar um agente destas questões?

Penso que tirar essas perguntas do âmbito institucional – que captura qualquer tipo de “desvio”, inclusive este trabalho – é começar a pensar o artista como cartógrafo – um agente que por estar imerso nos fluxos do tempo presente, pode canalizar estas intensidades para a produção de diferenças – interrupções – deslocamentos – recriação – interlocução de sentidos.

Portanto, para o estabelecimento das cartografias aqui propostas não foram empregadas distinções de categorias formais. Não interessa se as práticas aqui apontadas são “institucionalizadas” ou não, como artísticas; prevalecem as conexões possíveis que apontam estas como focos de resistência às formas de controle cada vez mais presentes na atualidade.

Dessa forma, alguns resultados que depreendo deste trabalho partem de múltiplas experiências vivenciadas e também de iniciativas que apontam uma vontade de inserção na vida e transformações nos universos vigentes. Em vista a estes questionamentos, penso ter encontrado – ao finalizar este processo – um ponto de partida. Uma etapa que acaba: uma porta que se fecha. Mas também uma porta que se abre. E que possibilita múltiplas entradas.

REFÊRENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**, 2. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDREOTTI, Libero. Introdução: a política urbana da internacional situacionista. In: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. **Situacionistas, arte política e urbanismo**. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona / Actar, 1996, p. 21.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. São Paulo: Papyrus, 2003.

ARANTES, Priscila. **Poéticas da resistência**. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2395,1.shl>> Acesso em jan. 2006.

ASSIS, Érico Gonçalves de. **Táticas lúdico-midiáticas no ativismo político contemporâneo**. São Leopoldo: 2006. Dissertação de mestrado – UNISINOS, 2006.

_____. **Os manuais da mídia no ativismo político contemporâneo**. Disponível em: <<http://www.pontomidia.com.br/erico/rodape>> Acesso em: 15 abr. 2006.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **Televisão/revolução: o caso Romênia**. In: PARENTE, A (org.). **Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

_____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. **A sociedade de consumo**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

- BLANCO, Maria Dolores Jiménez. Los museos de arte contemporâneos. In: SERRALLER, Francisco Calvo (org.). **Los espectáculos del arte**. Barcelona: Tuquets, 1993.
- BASBAUM, Ricardo (org). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Ambiciosos, 2001.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de suas reproduções técnicas**. São Paulo: Abril, 1975.
- _____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1993, v. 1.
- BERGER, René. Tornar-se sobrevivente do futuro? In: DOMINGUES, Diana (org.) **Arte e vida no século XXI**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1989.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BULHÕES, Maria Amélia . Los Megaeventos. Bienal de artes Visuales del Mercosul. In: **Teoria Del Arte**, Santiago, v. 1, n. 4, p. 11-23, 2001.
- BUREN, Daniel. **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. 2. ed., São Paulo: USP, 1998.
- CLARK, Lygia, Nos somos os propositores. In: **Lygia Clark**. Rio de Janeiro, Funarte, 1986. Texto original: 1968
- CRITICAL ART ENSEMBLE. **Distúrbio eletrônico**. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2001.

DANTO, Arthur C. **After the end of Art**. Princeton: Princeton University Press, 1995.

DEBORD, GUY-ERNEST. Teoria da deriva. **Óculum**. São Paulo, n. 4, FAUPUCCAMP, 1993.

_____. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

_____. **Methods of détournement**. Disponível em: <<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/3>> Acesso em dez. 2006.

_____. **Perspectives for conscious alterations in everyday life**. Disponível em: <<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/89>> Acesso em dez. 2006.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. O ato de criação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de jun. 1999, Caderno Mais!

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, G.; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

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

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. In **A nova arte**, de Gregory Battock. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIME, Sandy (org.). Tradução Silvia Bassani Ramos. **Thinking about exhibitions**. London:

Routledge, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**. São Paulo: Annablume-FAPESP-SESC, 1997.

FREUD, Sigmund. **L'inquiétante étrangeté**. Paris: Imago, 1919, t. V.

FUÃO, Fernando Freitas. **Arquitetura como collage**. Barcelona: 1992. Tese de doutorado. Escola Técnica Superior d'Arquitetura de Barcelona – Barcelona, 2002.

GOIFFMAN, Kiko. **Valetes em slow motion**. São Paulo: UNICAMP, 1998.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1990.

GUATTARI, Felix. **Revoluções moleculares**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

HABERMAS, Jurgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 2003.

HARA, Hélio. A arte da apropriação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 de jul. 1994, p.12.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**; São Paulo, Loyola, 1993.

HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da estética da mercadoria**. São Paulo: UNESP, 1995.

HANHARDT, John (org). **The worlds of Nam June Paik**. New York: Guggenheim Museum, 2000.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista – teoria e prática da revolução**. São Paulo: Conrad, 2002.

IWANCOW, Ana. Cotidiano e consumo. In: REYES, Paulo (org). **O campo das mídias**. São Leopoldo: UNISINOS, 2001.

JAMESON, Fredric: **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, Ática, 1997.

_____. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. São Paulo: Vozes, 2001.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis: Vozes, 1999.

KLEIN, Naomi. **No logo: taking aim at the brand bullies**. New York: Picador, 2000.

KRAUS E., Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LASN, Kalle. **Culture Jam: how to reverse America's suicidal consumer binge – and why we must**. New York: Harper Collins, 2000.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?**. São Paulo: Editora 34, 1998.

LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. **Collage: textos sobre a re-utilização dos resíduos impressos do registro fotográfico**. São Paulo: Parma, 1984.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Máquina e imaginário**. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. **Televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2001.

_____. Arte e mídia: aproximações e distinções. **Galáxia**: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura. São Paulo, EDUC, 2002, n.4.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa; RESENDE, Beatriz (org.). **Artelatina**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

MELLO, Chistine. Riscos do tempo presente. **Cadernos Videobrasil**, São Paulo, v. 1, 2005.

MOVIMENTOS IMPROVÁVEIS. O efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

NOVAES, Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005.

PARENTE, André (org). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, 2004.

RAMOS, Alexandre Dias. **Arte e mídia: aberturas contemporâneas**. Porto Alegre: Zouk, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. Toxicômanos de identidade. subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**. Saberes

Nômades. Campinas: Papyrus, 1997, p.19-24.

_____. **Geopolítica da cafetinagem**. Brasil contemporâneo. Crônicas de um país incógnito. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2006.

ROSAS, Ricardo. **Assalto à mídia**. Disponível em: <<http://www.baderna.org/MTBrasil/textos/assalto.asp>> Acesso em: 25 de mar. 2006.

RUSH, Michael. **Video-art**. London: Thames & Hudson, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SILVA, Gladis Neves. **Arquitetura e Collage: um catálogo de obras relevantes do século XX**. Porto Alegre: 2005. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – 2005.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Espaços em branco: entre o vazio de sentido, o sentido de vazio e outros brancos**. Porto Alegre: 2002. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – 2002.

TEE, Ernie. The Irreality of Dance. In: HUFFMAN, Kathy Rae; MIGNOT, Dorine (org.). **Arts for television**. Houston: Contemporary Arts Museum, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. Glasgow: Routledge Classics, 1979.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. **A bomba informática**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

PRINCIPAIS WEBSITES

Adbusters Media Foundation> <http://www.adbusters.org/>

Another Poster for Peace> <http://www.anotherposterforpeace.org/>

Banksy> <http://www.banksy.co.uk/>

Billboard Liberation Front> <http://www.billboardliberation.com/>

Billionaires for Bush> <http://billionairesforbush.com/>

Biotic Baking Brigade> <http://bioticbakingbrigade.org/>

Bush Game> <http://www.emogame.com/bushgame.html>

Cactus Network> <http://www.cactusnetwork.org.uk/>

Critical Art Ensemble><http://www.critical-art.net/>

Dissent><http://www.dissent.org.uk/>

Indymedia> <http://www.indymedia.org/>

Mídia independente><http://www.midiaindependente.org/>

Mídia Tática><http://www.midiatatica.org/>

Rizoma> <http://www.rizoma.net/>

Suely Rolnik> <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/>

RTMark> <http://www.rtmark.com/>

Ruckus Society> <http://www.ruckus.org?>

Subvertise><http://www.subvertise.org/>

Internet Archive> <http://www.archive.org/>

Ourmedia> <http://www.ourmedia.org>

Video Google> <http://www.video.google.com>

Corocoletivo: www.corocoletivo.org

Desligue a tv: <http://www.desligueatv.org>

Grupo Poro: <http://www.grupoporo.org>