

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

FABIANA AMÉLIO FALEIROS

**EU AINDA ESTOU VIVO:
MODOS DE EXISTIR E NOVAS TECNOLOGIAS DE COMUNICAÇÃO**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2007

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

FABIANA AMÉLIO FALEIROS

**EU AINDA ESTOU VIVO:
MODOS DE EXISTIR E NOVAS TECNOLOGIAS DE COMUNICAÇÃO**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Professora Doutora Giselle Beiguelman.

SÃO PAULO
2007

BANCA EXAMINADORA

São Paulo, ___ de _____ de 2007.

Agradecimentos

Mãe, Pai e Gaga; pelo amor de sempre.

Cidoca, Ana, Inês e Rebecca; com suas “casas” generosas.

Vizi; pelo poema em geral.

Pati; pela amizade e pelas leituras atenciosas.

Dione; que me inspira.

Rafa; pelo pensamento.

Damian; pelo carinho e cuidado com as pausas, velocidades e o teatro da vergonha.

Marcelo; pelas leituras, indicações de textos e os projetos irrealizáveis.

Tetê; por compartilhar momentos da tese.

Pati Mourão; que me instiga.

Giselle Beiguelman; pela paciência e atenção na orientação e pelo incentivo do pensamento crítico/criativo.

Resumo

Palavras-chave: subjetividade contemporânea, novas tecnologias, On Kawara, Dominique Gonzalez-Foerster.

Esta pesquisa discute as formas pelas quais as tecnologias de comunicação criam modos de vida implicando em formas de subjetividade. Na primeira parte do trabalho, discutimos as noções de subjetividade e seus vínculos com tecnologias de visualização, a luz de conceitos e estudos de Michel Foucault e da sociedade do espetáculo de Guy Debord. Na segunda parte, a partir do conceito de Estética Relacional de Nicolas Bourriaud, em diálogo com a obra de Dominique Gonzalez-Foerster, buscamos mostrar a forma como esta artista singulariza a relação com os espaços compartilhados através de seu projeto em vídeo e película *Parc Central*. Na terceira parte do trabalho dialogamos com On Kawara, com foco na obra *I am still alive* - série de telegramas feita a partir de 1969. Assim, buscou-se compreender como esses dois artistas, cada um a sua maneira, articulam processos de subjetivação singularizadores a partir da fala em primeira pessoa. Na quarta parte pretendeu-se criar tensões entre essa frase de On Kawara no contexto de conexão permanente do sujeito na contemporaneidade através de uma "ação" da autora na cidade de São Paulo, que incluiu cartazes com a frase "Eu ainda estou vivo" e a distribuição de um vídeo via correio eletrônico. Confrontando esta "ação" com os autores e artistas estudados, as conclusões indicam que é através de intervenções nos modos de vida homogeneizantes criados pelas novas tecnologias de comunicação que se pode criar espaços de singularização da subjetividade contemporânea.

Abstract

Key words: contemporary subjectivity, new technologies, On Kawara, Dominique Gonzalez-Foerster

This study discusses the ways in which the technologies of communication create ways of life resulting in forms of subjectivity. In the first part of the work, we discuss the concepts of subjectivity and its links with the viewing technology, in light of concepts and studies of Michel Foucault and society of the spectacle of Guy Debord. In the second part, from the concept of Relational Aesthetics of Nicolas Bourriaud, in dialogue with the work of Dominique Gonzalez-Foerster, seeking to show how this artist create the singularization of the relationship with the spaces shared through your project in video and film Parc Central. In the third part of the work, dialoguing with On Kawara, with focus on the work I am still alive - series of telegrams made from 1969. Thus, it is sought to understand how these two artists, each one in their own way, are interrelated the singularization of subjectivation processes from speaking in first person. In the fourth part we intended to create tensions between that sentence of On Kawara in the context of permanent connection of the subject in the contemporary through an "action" of the author in the city of Sao Paulo, which included posters with the phrase "I am still alive" and distribution of a video by e-mail. Confronting this "action" with the authors and artists studied, the conclusions indicates that it is through interventions in the ways of life homogenous created by the new technologies of communication that we can create spaces for singularization of contemporary subjectivity.

Sumário

Introdução.....	9
Subjetividade contemporânea.....	13
Subjetividade e novas tecnologias.....	15
O espetáculo do comum.....	24
<i>A tamagotchização</i> de si mesmo.....	26
<i>Parc Central</i>	31
A arte é um estado de encontro.....	34
Modelos tecnológicos	37
Dominique Gonzalez-Foerster.....	39
Um Plano.....	41
E o que há para ser visto?.....	44
Uma fuga.....	51
<i>I Am still alive</i>	54
On Kawara.....	55
Eu estou pintando esta pintura.....	63
<i>I Am still alive</i>	67
Eu ainda estou vivo.....	72
Qual é a pergunta?.....	83
Conclusão.....	86

Índice de imagens.....90

Bibliografia.....91

Introdução

O cenário contemporâneo é fortemente marcado por uma ênfase na *veracidade*. Contexto que tem nas novas tecnologias de comunicação a demanda tirânica pela exposição de intimidade, em que aparecer é quase sinônimo de *ser*. Sintomas desta situação podem ser claramente percebidos nos programas televisivos que adotam cada vez mais o formato de *reality shows* e nos dispositivos de visibilidade engendrados pela Internet, tais como *blogs*, *fotologs* e, mais recentemente, pelas câmeras de celular.

É a espetacularização do comum, do banal, reflexo do atual estágio da produção de uma ilusão de democracia, o participacionismo que tem nas formas de interatividade, na “revolução informática” da sociedade em rede a entrada de *qualquer um* na cena midiática. Modos de se relacionar que cessam cada vez mais o estar só, a chance para a solidão povoada, espaço fundamental de invenção de si.

São estas questões que estarão presentes no primeiro capítulo desta pesquisa, articuladas com o que Michel Foucault chamou de tecnologias do eu, bem com o pensamento de Guy Debord acerca da Sociedade do Espetáculo.

O percurso que pretendi criar neste texto foi o de conduzir a uma reflexão sobre formas ressingularizadoras desta subjetividade que é interpelada pelo fluxo constante, sem tempo para se compor, inventar-se, uma eterna busca pelo reconhecimento de si através do outro e pela adequação em formas de vida vazias disseminadas pelo capitalismo contemporâneo. Ou melhor, foi com os artistas com os quais dialogo aqui que contornei este caminho. A saber: a francesa Dominique Gonzalez-Foerster e o japonês On Kawara.

Esta escolha se justifica: esta artista tem uma extraordinária capacidade de produzir atmosferas de sensações, climas criados a partir de situações cotidianas que ocupam o espaço dividido, como ela diz. São instalações, ambientes, vídeos e filmes que têm o espaço urbano como palco, onde ela é uma estrangeira e faz com que o público também o seja. Considerada como um dos grandes nomes da arte contemporânea, ao lado de artistas como Pierre Huyghe e Philippe Parreno, que através do vídeo fazem diferentes comentários sobre a sociedade contemporânea, a artista tem um *Plano*: o da fuga. *Plan for Escape* (Plano de Fuga), como é o nome do seu projeto apresentado na *Documenta 11* de Kassel (2002). Através deste *Plano* - usando esta palavra para abranger toda a sua obra - ela cria paisagens intensas, sensoriais, potentes. Capazes de fazer um comentário crítico sobre as formas contemporâneas do estar junto, contexto da saturação de imagens banais feitas por *qualquer um*.

No segundo capítulo, o recorte que fiz no *Plano* de Dominique foi o de enquadrar o *Parc Central*, uma série de vídeos e filmes apresentada na 27ª Bienal de São Paulo (2006), no qual ela trabalha com a potência do banal. Concentraremos nosso olhar nestas imagens para pensar, afinal, o que há para ser visto? Outras imagens que não as da banalidade despotencializada. É a partir de sensações evasivas, atmosferas, que a artista vai produzir essa potência. Um encontro entre ética e estética. Aliás, “a arte é um estado de encontro”¹, como diz o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud, que também estará presente para trazer o contexto da arte contemporânea em que a artista atua: o da Estética Relacional. Segundo Bourriaud, desde o início dos anos 90 os artistas vêm trabalhando cada vez mais questões voltadas para a intersubjetividade sem se restringir ao campo específico da arte, como é para Dominique, “mostrar seqüências de reminiscências, caminhar e esquadrihar os espaços foi minha saída das ‘salas’ de exposições confinadas em quadros”.² Sem a pretensão de enquadrar a artista nesta tendência, a intenção é de relacionar o contexto da falência dos espaços compartilhados, com os quais ela

¹ Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hilgado, 2006, p. 17.

² Lagnado, Lisette. *O plano de fuga de Gonzalez-Foerster*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1400,1.shl> .Acesso em: 24 mar. de 2007, p. 3.

trabalha, com o jogo da arte contemporânea que responde cada vez mais a noções interativas, relacionais e sociais.

No terceiro capítulo, menos do que criar comparações entre Dominique e On Kawara, figura legendária da arte contemporânea, pretendi compreender como em seus trabalhos se articula uma produção de subjetividade a partir da referência ao *si*, na fala de ambos que acontece em primeira pessoa, cada um a sua maneira, mas não para com isso falar de um estado particular, íntimo. Dominique é quem vai dizer que tem se interessado cada vez menos pela questão da biografia em sua obra. Fortemente influenciada pela literatura, ou em suas palavras pela “evasão da leitura”³, como a obra *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, cujo personagem “é um fugitivo que precisa de coragem para deixar-se surpreender”.⁴ Assim, a palavra “identidade” não faz parte do vocabulário da artista, tampouco podemos encontrar essa referência em On Kawara. O deslocamento é uma questão fundamental para compreender as obras de ambos. Deslocamento que são tanto os físicos, das viagens constantes pelo mundo, quanto o de ser estrangeiro em si mesmo. Com isso, eles conseguem fazer comentários sobre modos de vida que são ao mesmo tempo de cada um e de todos, relacionados a determinados contextos sociais e históricos. Mais do que isso, esses artistas criam relações que realizam a fusão entre a arte e a vida.

O pensamento do fora, com a referência de Michel Foucault, estará presente quando trago a cena estes dois artistas. Aliás, foi Dominique quem suscitou este conceito através do *Parc Central*. Também On Kawara ao dizer que a arte está “para além da linguagem”.

No final deste capítulo, chegaremos ao trabalho *I am still alive* (1970) de Kawara. Essa frase foi datilografada por ele em um telegrama e enviada a alguns amigos e conhecidos. Traz uma questão chave para toda a obra do artista: a sobrevivência. No contexto do fim da Segunda Guerra, ele produziu quadros que mostram o ambiente de destruição e insegurança em decorrência das bombas de Hiroshina e Nakasaki. Mas o seu caminho foi de se afastar da arte como

³ Idem, p. 3.

⁴ Idem.

representação e colocá-la no plano da experiência humana. Pode-se dizer que On Kawara produziu um estilo de vida anônimo, ironicamente, pois nos seus trabalhos existem frases como: *I went, I met, I got up*. Veremos como ele faz de toda a sua vida uma obra de arte, o signo do verdadeiro artista. Uma sobrevivência alegre.

No capítulo quarto e último capítulo, trago a frase *I am still alive* para o contexto contemporâneo, de excesso de exposição de si e de comunicação, excesso que tem colonizado cada vez mais o espaço para ser estrangeiro em si mesmo. Utilizei essa frase de On Kawara para fazer o que chamei de uma ação, uma intervenção na cidade de São Paulo. Com isso, pretendi amarrar os pontos diante do percurso trilhado nos capítulos anteriores.

Capítulo 1 – Subjetividade contemporânea

Em 1970, o artista conceitual japonês On Kawara começou a enviar uma série de telegramas para seus amigos e conhecidos, dentre os quais um em que informava “estar vivo”. “*I am still alive*” (eu ainda estou vivo) era a frase que constava nos telegramas. Esse meio de comunicação escolhido pelo artista era portador de notícias urgentes, como aviso de falecimento. Kawara deslocava, portanto, um dado banal (estar vivo) para o suporte de mensagens importantes (telegrama). A intenção do artista não era produzir uma instância autobiográfica. Antes era a de incorporar a arte nas suas ações cotidianas, como veremos mais adiante.

Como a mensagem demorava o “tempo de um telegrama” para chegar, nas mãos do destinatário, era lida: “Eu ainda estava vivo.”

Hoje, com as formas de comunicação criadas pela Internet, assistimos a uma crescente transformação nas formas de consumo e produção de informação, que começaram no início dos anos 70 com o desenvolvimento dos microcomputadores e o surgimento dos computadores pessoais. No fim dos anos 80 e início dos anos 90 a Internet se desenvolve e os computadores pessoais se transformam em “computadores coletivos”. Com isso surge uma digitalização cada vez maior do cotidiano, uma infinidade de criação de redes colaborativas que fizeram crer em uma democratização digital.

Nesse início do século XXI entramos na era dos computadores coletivos móveis. É a comunicação ubíqua sem fio, que nos coloca num estado de conexão permanente.⁵ Se com os computadores coletivos nos deslocávamos até eles para nos conectarmos, agora é a rede que se transformou num “ambiente” generalizado de conexão.

Com a popularização dos telefones celulares conectados à Internet, a disponibilidade para o outro é permanente. Mas vamos com calma. Essas novas tecnologias surgem numa velocidade cada vez maior e criam modos de vida, modos de pensar, modos de ser, que tendem a reproduzir formas de vida espetacularizadas. O que nos interessa aqui, num primeiro momento, é perceber como as novas

⁵ Lemos, André. *Cibercultura e mobilidade: a era da conexão*. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cibermob.pdf>. Acesso em: 03 nov. de 2006.

tecnologias afetam a subjetividade contemporânea e modificam as relações humanas através da presença de pessoas “comuns” no espaço midiático. É por meio de dispositivos tecnológicos tais como *webcams*, *blogs*, *fotologs* ainda da fase dos computadores coletivos, onde assistimos a uma produção de si que parece ter como questão chave a visibilidade. Visibilidade que tende a expor a vida comum, nos seus aspectos mais banais. Ênfase numa suposta “vida real”, tão presente nos *reality shows* e na propaganda.

Subjetividade contemporânea e novas tecnologias

E o que há para ser visto hoje, no cenário contemporâneo, que tem como lema compartilhar experiências nas quais as novas tecnologias de comunicação passam a se constituir como novos dispositivos de ser visível? Ou a pergunta seria: o que há para não ser visto diante da crescente demanda pela exposição de intimidade e banalidade?

Mas, para começar, falar das novas tecnologias sozinhas, sem pensar o contexto do sistema capitalista global vigente, não explica nada. Como analisou Deleuze, é um capitalismo essencialmente dispersivo, no qual o mercado opera por controle e não mais por disciplina. Um controle que é contínuo e ilimitado, desprovido da figura estável do Estado. A fábrica perde lugar para a empresa e o marketing se torna o instrumento de controle social.⁶

Sabe-se que essa lógica de entrada na máquina não é uma novidade.⁷ Em *Vigiar e Punir*, Foucault⁸ pensou a subjetividade moderna atrelada à máquina de visibilidade análoga ao modelo arquitetônico do *panóptico*⁹, que representa o olho

⁶ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

⁷ Idem, p. 223. “É fácil correspondem a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhe darem nascimento e de utilizá-las.”

⁸ Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1983.

⁹ Idem, p. 165-166. O *panóptico* é um prisão modelar criada por Jeremy Bentham na qual os prisioneiros ocupavam celas individuais organizadas em círculo ao redor de uma torre central: “O princípio é conhecido: na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção, elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre, e outra que dá para o exterior, permitindo que a luz atravessasse a

do poder e garante o pertencimento às instituições disciplinares. Aqui o paradigma é: quem está sendo observado não sabe que o é. Assim, o próprio detento, através do efeito de visibilidade desse dispositivo arquitetônico, torna-se portador de uma relação de poder e desempenha simultaneamente dois papéis: o de vigiado e vigia. Os efeitos de luz e contraluz do *panóptico* escondem o vigia dos vigiados, ao mesmo tempo em que torna os vigiados visíveis. Por isso, os detentos nunca saberiam de fato se estavam sendo observados ou não.

Foucault não se interessava pelas prisões e por outros meios de confinamento enquanto tais. Eles são, “antes de tudo, lugares de visibilidade dispersos numa forma de exterioridade, remetendo a uma função extrínseca, a de isolar, de enquadrar (...)”.¹⁰ O dispositivo *panóptico*, tal como analisado por Foucault, impõe uma conduta qualquer a uma multiplicidade qualquer, reduzida a um espaço restrito. Conduta que é a de se autovigiar e autopunir.

Mas a subjetividade contemporânea não faz mais parte dos sistemas disciplinares fechados. Não passamos mais de um meio de confinamento a outro. Da família para a escola, e para a fábrica e para o hospital. A crise das instituições que se inicia depois da Segunda Guerra Mundial começa a dar lugar para a sociedade de controle. Nela os indivíduos não estão mais vinculados a uma assinatura que os posiciona numa massa. Agora somos reconhecidos por cifras, as senhas que podem tanto permitir quanto rejeitar acesso a informação. Como escreveu Deleuze, somos *individuais*, lógica que não corresponde mais à situação massa-indivíduo das sociedades disciplinares.

A máquina que corresponde à sociedade contemporânea é o computador e nós somos os dados. Cifras, códigos e senhas invisíveis que circulam através da lógica numérica. Um corpo maleável e fluido, controlado fora das instituições, em espaço aberto. Se os meios de confinamento disciplinares são moldes, os controles são modulações, “como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de

cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central e, em cada cela, trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar.”

¹⁰ Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.43.

um ponto a outro”.¹¹ Somos uma espécie de “banco de dados ambulantes”¹² com a tecnologia de sistemas de buscas informatizados e chips eletrônicos subcutâneos.

Deleuze usa a metáfora de uma estrada para falar sobre como opera o controle contemporâneo:

Com uma estrada não se enclausuram pessoas, mas, ao fazer estradas, multiplicam-se os meios de controle. Não digo que esse seja o único objetivo das estradas, mas as pessoas podem trafegar até o infinito e ‘livremente’, sem a mínima clausura, e serem perfeitamente controladas.¹³

O que são as novas tecnologias de comunicação que não estradas, as infovias por onde circulam nossos dados, sujeitos à vigilância? E é esse mesmo corpo maleável e fluido, controlado e vigiado de forma invisível, que se torna visível, “livremente”, utilizando as mesmas novas tecnologias. Uma série de dispositivos tecnológicos como *webcams*, *blogs* e *fotologs*, *You Tube* (a lista é gigantesca) está disponível na Internet para dar visibilidade a qualquer um (poucos) que tenha acesso a eles.

A tônica predominante nestes dispositivos utilizados por pessoas “comuns” é uma produção de si que gira em torno da vida íntima, de um cotidiano banal que é constantemente fotografado, publicado e, portanto, compartilhado. Assim, a produção de subjetividade está cada vez mais exteriorizada, buscando um olhar que traga sentido e existência.

Essa existência assistida quebra com os parâmetros modernos que separam a esfera pública da privada. Penso na leitura que Barthes, em 1984, no seu livro *A Câmara Clara* faz sobre a uma fotografia de Alexander Gardner de 1865, na qual aparece o assassino do secretário de Estado Americano Lewis Payne, realizada em

¹¹ Idem, p. 221.

¹² Beiguelman, Giselle. *Link-se*. São Paulo: Peirópolis, 2005, p. 126. A autora utiliza o termo para falar sobre os sistemas de identificação por rádio-frequência.

¹³ Deleuze, Gilles. “O ato de criação”. Conferência de Deleuze para estudantes de cinema, em 1987. Disponível em http://www.dialogica.com.ar/tropicos/2007/02/o_ato_da_criacao.html#more. Acesso em 04 set. 2006.

sua cela enquanto ele esperava o enforcamento. Nela Barthes se detém no “isso foi”, o *punctum*¹⁴ de intensidade temporal: ele vai morrer. “Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi.”¹⁵

Com a abundante produção fotográfica digital atual, esse “isso será” e “isso foi” perde lugar para “isso está sendo”, ao mesmo tempo em que parece já ter ocorrido. Uma aniquilação temporal da imagem. A popularização dos dispositivos de visibilidade comuns à Internet faz com que, muito mais do que um “isto está sendo”, caiba um “eu estou sendo”. Como se a existência dependesse de ser visível para o outro.

O espaço de visibilidade que é elaborado pelos próprios indivíduos num contexto de individualização do existir em todas as esferas da sociedade. Essa exposição voluntária ao olhar do outro desloca a lógica da subjetividade moderna. Na modernidade o íntimo se expõe ainda no âmbito do privado, o lugar do segredo, do recolhimento, o que estabelece a fronteira clara entre o público e o privado.

A produção da arte contemporânea é um espaço em que surgem interessantes comentários sobre o jogo de se tornar visível no contexto de excesso de exposição do íntimo na atualidade. Esse jogo é explorado com humor pela artista suíço-americana Elodie Pong no seu projeto *Secrets for Sale*¹⁶ - desdobrado em forma de *blog* em 2006 onde estão disponíveis alguns vídeos do *Secrets for Sale*. Em uma instalação feita com câmeras de vigilância, os participantes são pagos para contar segredos ao sistema ADN/ARN, siglas de “*any deal now*” (faço qualquer acordo agora) e “*any reality now*” (qualquer realidade agora).

O candidato que se dispõe a participar do projeto repete o seguinte texto olhando para a câmera: “Eu sou um candidato do sistema ADN/ARN. Por esta declaração, cedo meus direitos de imagem como compreendidos na jurisprudência e

¹⁴ Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984, p.48. Termo criado por Barthes para designar o que, numa foto, o punge, fere e mortifica. Em latim a palavra significa ferida, picada, marca. As fotos que são inerentes ao seu olhar, ele chama de *studium*, o que está relacionado ao afeto médio, apenas um interesse geral, que tem a ver com a história de determinada fotografia. Jamais se aproxima do gozo ou da dor.

¹⁵ Idem, p.142.

¹⁶ www.elodiepong.com.br *Secrets for Sale* é uma instalação interativa filmada com oito câmeras de vigilância. O projeto teve início em 2001 em Lausanne no *Centre d'Arts Scéniques Contemporain Arsenic*. Em 2003 foi apresentado no *Centre Culturel Suisse* em Paris. Ao todo, 600 pessoas participaram do projeto.

na lei. Eu autorizo todos os registros de imagens e sons para a reprodução sem restrições.”¹⁷ Se o candidato opta por ser anônimo, escolhe uma das máscara disponibilizadas pela artista. São máscaras infantis de animais ou as mais comuns, pretas, que tampam somente o contorno dos olhos.



Fig. 1 - Cenas de vídeos do projeto *Secrets Blog*, de Elodie Pong

As falas dos participantes giram em torno de acontecimentos banais e confissões. Por exemplo, alguém que já teve uma relação incestuosa com uma irmã, ou coisas bem simples, como tara por chocolate. Assim, Elodie consegue dar visibilidade para a dimensão pública do segredo e a forma exacerbada como as pessoas “anônimas” se expõem cada vez mais através das novas tecnologias.

Mas para além de problematizar esse deslocamento do lugar do segredo para a esfera pública, do lugar do anonimato, oferecendo máscaras a serem vestidas, numa espécie de vestimenta de um outro, lembrando a famosa frase de Rimbaud: “Eu é um outro”, Elodie ironicamente propõe uma negociação com os participantes. Negociação esta que pede a revelação de uma “verdade sobre si” em troca de dinheiro. O texto a ser repetido pelas participantes coloca a relação com a lei e com as imagens, já que tudo que pode ser gravado pode ser controlado.

¹⁷ www.elodiepong.net (s.p) “I am a ADN/ARN candidate. “By this declaration, I surrender all image rights as understood in jurisprudence and the law. I authorize all recorded images and sounds to be used without restriction.”

Também é uma negociação a forma como em cada época o sujeito atua sobre si mesmo e produz assim subjetividade, o que Foucault¹⁸ chamou de “tecnologias do eu”. Uma subjetividade atrelada às relações de poder e saber de cada época, bem como as tecnologias de produção e aos sistemas de signos. Essa relação consigo mesmo é inerente a jogos de verdade que transformam o sujeito com a finalidade de alcançar estados de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade. Essas técnicas usadas para entender a si mesmo sozinho ou com a ajuda de outros são “ações” sobre o corpo e a alma, pensamentos e condutas. No cristianismo, a revelação do eu, a dramatização pública da penitência, ou a verbalização e a renúncia de si estão correlacionadas. Provar o sofrimento, reconhecer-se como pecador diante de outros em forma de ritual são questões centrais da penitência até o século XVI. Um paradoxo de apagar o pecado através da revelação de si mesmo. Um tipo de governo dos homens em que não se exige a simples obediência, mas manifestar aquilo que se é.¹⁹

Hoje o lugar do segredo e da “verdade sobre si” está disponível publicamente. E o que fazer de si mesmo neste contexto de demanda por reconhecimento através da visibilidade? Trago a pergunta de Foucault para o contexto atual. “Que trabalho operar sobre si? “Como ‘se governar’, exercendo ações onde se é o objetivo dessas ações, o domínio em que elas se aplicam, o instrumento ao qual podem recorrer e o sujeito que age?”²⁰

A negociação contemporânea pela qual passa a subjetividade parece ser a de estabelecer uma relação de reconhecimento através do olhar do outro, o que estabelece uma subjetividade exteriorizada construída através da projeção, sobrepondo-se a subjetividade conferida pela interiorização. Viveríamos uma Sociedade do Ego, onde uma produção de subjetividade capitalista fundada na falta é construída para o outro, para ser visível? Ego alimentando pelas identidades celebrizadas produzidas incansavelmente pela mídia de massa? Esta é uma questão, mas certamente o cenário é de crise de subjetividade.

¹⁸ Foucault, Michel. *Tecnologias del yo*. Barcelona: Paídos Ibérica, 1990.

¹⁹ Foucault, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

²⁰ Idem, p.109-110.

Além do deslocamento da intimidade que se torna pública em relação à subjetividade moderna, existe um outro deslocamento no que se refere aos parâmetros de identidade que não são mais estáveis. Agora a produção de subjetividade encontra, com a globalização e as novas tecnologias de exposição, uma multiplicidade de identificações. Temos, por um lado, uma demanda de identificação com várias subjetividades heterogêneas e maleáveis; e, por outro, a permanência numa identidade padronizada que é formada pela mídia. Como diz a psicanalista Suely Rolnik²¹, a mesma globalização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades produz *kits* de perfis-padrão consumíveis de acordo com a lógica do mercado.

Mesmo, porém, com a predominância dessas identidades homogeneizantes, existe um espaço de criação que é heterogêneo. A própria subjetividade “não é fabricada apenas através das fases psicogenéticas da psicanálise ou dos ‘matemas do Inconsciente’, mas também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, lingüísticas, que não podem ser qualificadas de humanas”.²² Em outras palavras, a subjetividade se compõe em diferentes graus com essas partes não-humanas que são cada vez mais engendradas pelas novas tecnologias.

É fácil observar a massificação nas interfaces idênticas desses espaços virtuais, sejam os *blogs*, *Myspace*, o *You Tube* e, no Brasil, o popular site de relacionamento *Orkut*. O “usuário” não precisa ter nenhum conhecimento de programação computacional para criar uma conta e publicar conteúdo. É claro que esses serviços oferecem a possibilidade de personalizar a interface, mas dentro de possibilidades já existentes. É irônico aqui esse “personalizar com limite”. Mesmo personalizando, sempre terá alguém igual a mim. É a segurança de ser único e ao mesmo tempo diferente. Uma identidade que opera dentro de padrões. Como diz uma das teses de Debord: “Cada produto particular que deve representar a esperança de um atalho fulgurante para aceder, enfim, à terra prometida do

²¹ Rolnik, Suely. “Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização.” In *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*, org. Daniel Lins. Campinas: Papirus, 1997, p. 19-24.

²² Guattari, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 20.

consumo total é, por sua vez, apresentado cerimoniosamente como a singularidade decisiva.”²³

Mas é através destas interfaces que as pessoas comuns alcançam a tão desejada visibilidade, relacionando-se com o olhar do outro, e a partir dele, existindo, sendo incansavelmente bisbilhotadas. Como escreveu Foucault em “A vida dos homens infames”, uma espécie de antologia da existência de vidas singulares, “àqueles milhões de existências que estão destinadas a não deixar rasto, que, nas suas infelicidades, nas suas paixões, naqueles amores e naqueles ódios, houvesse algo de cinzento e de ordinário aos olhos daquilo que habitualmente temos por digno de ser relatado”.²⁴ Vidas que foram vigiadas e perseguidas pelo poder, o mesmo poder que suscitou as palavras que delas restaram, as quais Foucault teve acesso. E é em algumas páginas depois que ele vai dizer: “O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra a sua energia, encontra-se efectivamente onde elas se confrontam com o poder, se batem com ele, tentando utilizar-lhes a força ou escapar-lhes às armadilhas.”²⁵

E contra o que as vidas atuais estariam se chocando, já que vimos com Deleuze que o controle contemporâneo opera de forma invisível, por modulação? As infovias de comunicação têm uma via de mão dupla: controla ao mesmo tempo em que dá acesso. E é pela via do acesso que se cria uma infinidade de redes colaborativas.

Essas redes se fundam no princípio de a Internet ser descentralizada, já que dilacera os pólos de emissão e recepção de conteúdo. Porém, em detrimento das esperanças democráticas que faziam parte das visões utópicas em relação à Internet em meados dos anos 90, e que de certa forma existem até hoje, o que tem ocorrido é uma crescente apropriação desses espaços de produção de si pelo mercado. Tomadas a partir de uma oposição aos meios de comunicação de massa, essas visões tinham como princípio a idéia de que Internet era descentralizada, algo

²³ Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 1967 Disponível em: http://br.geocities.com/mcrost12/a_sociedade_do_espetaculo_1.htm Acesso em: 08 de Ago. de 2006, p. 69.

²⁴ Foucault, Michel., “A vida dos homens infames”. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/veja, 2002, p. 97.

²⁵ Idem, p. 99.

inédito até então: o modelo caduco da comunicação um-muitos fora substituído por “muitos para muitos”.²⁶

Como é próprio do controle que opera por modulação se apropriar de todas as formas de invenção e criatividade, os *blogs*, que começaram a se popularizar como uma forma de escrita contemporânea a partir do final dos anos 90, dando dimensões públicas para discursos pessoais, atualizando conhecidas práticas como os diários pessoais²⁷, hoje ocupam espaço também na produção de literatura, no jornalismo e na propaganda. Essa apropriação de uma linguagem que surge como um espaço para a produção de si é utilizada em todas as esferas da produção textual e imagética. É na estética *blog* onde os veículos de comunicação de massa e a propaganda têm investido ultimamente na produção de conteúdo para que tudo pareça “real”. Como se um jornalista colocasse um ponto de vista particular, sem estar vinculado à ideologia de seu jornal.

Um bom exemplo é a empresa *Blog Hunters*²⁸, que comercializa conteúdos publicitários disfarçados em *blogs* de pessoas “comuns”. “A *Blog Hunters* elegeu alguns dos maiores e mais influentes blogueiros do país e deu a eles o status de verdadeiros veículos de comunicação.”²⁹ Com essa estratégia, a *Blog Hunters* promete dar audiência aos blogueiros. Neste sentido, a lógica do mais visto, do mais popular, elementos da mais tradicional cultura de massa ganha força na cultura contemporânea. No caminho inverso, campanhas publicitárias se valem da estética dos *blogs* para não parecer propaganda. O trivial, o fora de campo, o “comum” torna-se espetáculo.

Os quinze minutos de fama, intuição de Andy Warhol no contexto da *pop art*, representa bem essa ascensão das pessoas comuns cada vez mais dentro da mídia.

²⁶ Vaz, Paulo. *As esperanças democráticas e a evolução da Internet*. Disponível em: www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/24/Paulo_Vaz.pdf. Acesso em: 20 out. de 2006.

²⁷ Lemos, André., *A arte da vida: diários pessoais e webcams na internet*. Disponível em: <http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2002/T3G4.PDF>. Acesso em 10 jun. de 2005.

²⁸ A *Blog Hunters* tem como parceiros a Editora Abril, a Fox Filmes e Antártica.

²⁹ www.bloghunters.com.br

O espetáculo do comum

Esse “qualquer um” que se torna espetáculo é visível na escolha da personalidade do ano de 2006 que a revista americana *Time* elegeu. “Você”, produtor de conteúdo. A revista costuma apontar pessoas importantes que influenciaram a economia, a política e a cultura no mundo e que por isso foram notícia durante o ano. Mas num reflexo da cultura de produção de si através das novas tecnologias, temos esse “você” referindo-se a qualquer um que produz e publica conteúdo. Um reflexo da lógica multimodal da publicação *online* em que qualquer um pode emitir dados, criar e publicar. A capa é ilustrada com um computador cuja tela é um espelho.

Esses espectadores/produtores de conteúdo tomam o espaço de visibilidade, seja na televisão embalados em “*reality shows*” - numa participação mais moderada, já que os concorrentes passam por um processo de seleção para participarem dos programas -, seja através dos dispositivos de visibilidade disponíveis na Internet. Para John Hartley³⁰, esses espaços de entretenimento forjam a inserção dos espectadores em “comunidades imaginárias”, parte do que ele denomina “democratenimento”, ou seja, no espaço midiático atual, o consumo, as indústrias do entretenimento, a realidade virtual, convivem com a formação da vontade democrática, o drama e a educação pública. O indivíduo exerce sua cidadania como faziam os gregos na pólis, “*onde democracia, drama e didática eram uma coisa só, praticada no mesmo local e pelas mesmas pessoas, cuja assembleia face a face constituía a pólis e cuja ação coletiva de ouvir oradores, atores e líderes constituía a audiência*”.³¹

O “democratenimento” que converte o consumidor em produtor de conteúdo, faz com que uma suposta liberdade seja exercida pelas pessoas. Uma liberdade de escolha e uma “inclusão” que tem os meios de comunicação como peça-chave.

³⁰ Entrevista à Hambúrguer, E. “A comunidade Imaginária”, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 31mar. 2002. Caderno *Mais*, p. 10.

³¹ Idem, p.10.

Em *A Sociedade do Espetáculo* - livro escrito em 1967 no contexto das manifestações estudantis de maio de 1968 como uma espécie de manual para o movimento situacionista³² -, Guy Debord pensa o espetáculo sem o restringir a forma como os meios de comunicação veiculam as imagens. Para ele, as relações sociais são mediadas por imagens, e não mais somente pelas coisas, como supunha o fetichismo da mercadoria de Marx. O consumidor torna-se um consumidor de ilusões. A mercadoria é esta ilusão efetivamente real, e o espetáculo, a sua manifestação mais geral. Seria a forma como a ordem presente fala sobre si mesma, e através de uma suposta objetividade mascara as relações entre os homens e entre as classes. “A cisão generalizada do espetáculo é inseparável do Estado moderno, isto é, da forma geral da cisão na sociedade, produto da divisão do trabalho social e órgão da dominação de classe.”³³

Debord fala de um sujeito que contempla as imagens dominantes nas quais se reconhece, vivendo menos e ignorando sua própria existência e desejo. O espetáculo está em toda parte, e daí essa ausência de si mesmo.

As teses que compõem o livro de Debord são pautadas por essa dissociação entre a vida e as imagens que são produzidas através dos meios de comunicação:

As imagens que se desligaram de cada aspecto da vida fundem-se num curso comum, onde a unidade desta vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente desdobra-se na sua própria unidade geral enquanto pseudomundo à parte, objeto de exclusiva contemplação. A especialização das imagens do mundo encontra-se realizada no mundo da imagem autonomizada, onde o mentiroso mentiu a si próprio. O

³² A intenção de Debord ao criar o movimento situacionista era de colocar um fim na história da arte. Ele propunha realizar a arte vivendo-a diretamente na vida cotidiana. Intenção impossível de ser realizada sem sair da sociedade capitalista. Atualmente, Debord está na moda e diversas práticas artísticas atuais se valem da herança situacionista. Mas quem fará a proposta autêntica de Debord? Essa é a pergunta de Anselm Jappe, filósofo e ensaísta alemão. Jappe, Anselm, “Quem fará?”. In *Comunismo da forma: som, imagem e política da arte*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 21-23.

³³ Debord, Guy. *Op cit.*

espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.³⁴

Mas como fica o espetáculo pensando as relações atuais mediadas por imagens onde o foco está na pessoa comum? Agora quem consome essas imagens é o mesmo que as produz. As pessoas consomem-se a si mesmas. Não falamos mais de uma condição passiva de recepção. Falamos de um certo participacionismo, como nos *reality shows*, e nos dispositivos de visibilidade próprios da Internet. Esse participacionismo não deixa de ser isento das formas de vida vazia criadas pela cultura de massa.

É como o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud³⁵ analisa: vivemos a sociedade dos figurantes, “a ilusão de uma democracia interativa”.³⁶ Portanto, as pessoas estão cada vez mais supostamente “fazendo parte” do espetáculo compartilhado. Por isso a televisão tem perdido lugar para o videogame.

A tamagotchização de si mesmo

O ápice da sociedade dos figurantes pode ser percebido no mais recente e utilizado espaço virtual criado para a interação. Cito este espaço virtual, chamado *Second Life*, pois ele possibilita a construção de um mundo em 3D tal qual a sociedade, com a construção de casas, relacionamentos e lojas. Ele cria modos de interação que mimetizam a forma como nos relacionamos no “mundo real”. Criado em 2003, refina a fórmula das plataformas *online* e redes sociais denominadas MUVES (*Multi User Virtual Environments*), existentes há mais de uma década na Internet³⁷ onde a interação é a questão chave.

O *Second Life* parece mostrar a forma vazia que se operam nas relações virtuais. A mesma forma vazia da qual Debord fala que é composto o espetáculo, mas agora “incluindo” as pessoas que se relacionam dentro dele. Este estado de

³⁴ Idem, p.1.

³⁵ Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*. Córdoba: Adriana Hilgaro Ed., 2006.

³⁶ Idem, p.28, (s.p) “la ilusión de una democracia interactiva”.

³⁷ Como o game *The Sims*, que surgiu no ano 2000.

vida mediada pelo mundo virtual é reflexo de um mundo contemporâneo em que os espaços físicos e as formas de consumo se encontram “sem”³⁸, desprovidas de substância. Do ponto de vista do consumo, temos alimentos “zero” sem caloria, em que o gosto é artificial. Até mesmo a água está artificializada em um “refrigerante” chamado H_2O_2 . A felicidade também pode ser “comprada” e consumida de forma artificial, com drogas como o *Prozac*.

Através da criação de avatares, no *Second Life*, as pessoas parecem se comportar como *tamagotchis*³⁹ de si mesmas. A graça desse brinquedo virtual é tratá-lo como se ele fosse um animal de estimação “real”. No *Tamagotchi Town*⁴⁰, site que representa a cidade dos *Tamagotchis*, os bichinhos podem interagir com outros de sua espécie e inclusive ter filhos.

Faço essa analogia com o *Tamagotchi*, pois no *Second Life* cuida-se de si mesmo, dessa *persona* virtual. Como vimos, faz parte do cuidado de si contemporâneo essa produção de subjetividade de acordo com padrões, os *kits* de padrão identitários, como denominou Suely Rolnik. Por isso os avatares são construídos de acordo com um ideal de beleza, as mulheres de cintura fina *a la* boneca *Barbie* e os homens musculosos.

Mas a *tamagotchização* não é restrita ao *Second Life*. Esta plataforma é apenas um sintoma da reflexão que aqui proponho. E também não é restrita aos ideais de corpos perfeitos. É toda uma vida na “bolha virtual”, privilégio dos poucos que têm acesso à tecnologia.

É irônico o nome dado a essa plataforma de interação, “*Second Life*”. Com toda a potencialidade de criação de mundos virtuais, qual o sentido de ter uma “Segunda Vida” na realidade virtual? Seria essa “Segunda Vida” uma vida sem vida? Uma vida em que fazemos as mesmas coisas que fazemos na vida comum?

³⁸ Parto da reflexão de Zizek, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003, sobre a realidade virtual generalizar o processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância. “(...) assim como o café descafeinado tem o aroma e o gosto do café sem o ser”, p. 25.

³⁹ Os famosos “bichinhos virtuais”. O *Tamagotchi* foi criado em 1996 pela empresa japonesa Bandai, terceira maior produtora de brinquedos do mundo. A versão mais atual foi criada em 2005 e vem com conexão com o computador.

⁴⁰ <http://www.tamatown.com>

Etimologicamente, a palavra virtual denomina o que é potencialmente presente. Em termos rigorosamente filosóficos, real e virtual não são opostos. O virtual se atualiza, mas sem necessariamente ter passado pela concretização efetiva ou formal. O virtual se opõe ao atual. Contrário ao possível, estático e já constituído, “o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização”.⁴¹ A atualização é criação, um devir, uma transformação de forças que nutre de volta o virtual.

E não é então justamente a capacidade de invenção, a força criativa, a virtualidade, que tem sido apropriada por essas formas de vida vazia?

Para o filósofo esloveno Slavoj Žižek, a realidade virtual leva ao extremo essa vida desprovida de substância. É um dos mais fortes reflexos do que ele chama de “Paixão pelo Real”. Segundo ele, o século XX viveu uma verdadeira paixão pelo real. Isso tem uma explicação histórica: ao contrário dos ideais utópicos e científicos do século XIX, do planejamento para o futuro, o século XX buscou a coisa em si, “a realização direta da esperada Nova Ordem”.⁴² Esse “real” de que fala o filósofo, cuja referência é lacaniana, não se reduz ao fato de a virtualização (no sentido da realidade virtual) da vida cotidiana, a experiência de estarmos cada vez mais num mundo construído artificialmente, gerar a necessidade urgente de retornar ao real. O real ao qual Žižek se refere é “exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal) e portanto somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico”.⁴³

A análise de Žižek é marcada por uma crítica contra a ideologia da “livre escolha”, própria ao multiculturalismo liberal. Ele vai dizer que: “(...) a verdade definitiva do universo desespiritualizado e utilitarista do capitalismo é a

⁴¹ Levy, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 18.

⁴² Žižek, Slavoj. *Op. cit.*, p. 19.

⁴³ Idem, p.33.

desmaterialização da ‘vida real’ em si, que se converte em um espetáculo espectral”.⁴⁴

Neste sentido, Zizek está analisando o ataque terrorista às Torres Gêmeas no 11 de setembro, dizendo que o objetivo dos terroristas foi mais o efeito espetacular midiático do que a explosão física das torres, e o toma como o último grito espetacular da guerra do século XX.

Agora, no século XXI, nos aproximamos de uma guerra “imaterial” com disseminação de vírus e venenos, ataques invisíveis que “podem estar em qualquer lugar ou em lugar algum”.⁴⁵ Uma guerra sem baixas. Nenhuma explosão é visível no mundo material, mas a vida pode se desintegrar. Ninguém declara o que fez. Aí nos tornamos dependentes da mídia oficial para saber o que está acontecendo, já que nada se vê ou se ouve.

Ao mesmo tempo em que existe essa urgência pelo real e a demanda pela “verdade sobre si”, numa cultura que incita a participação, a falar em nome próprio, mas a partir de lugares padronizados, o lugar do segredo permanece em relação ao controle permanente que opera de forma invisível.

Mas o que há na “realidade real” a ser sentido para queremos escapar dela? Talvez, o excesso de espetáculo seja o que nos leva a queremos as “coisas reais”.

Um acontecimento midiático recente foi a reivindicação dos espectadores/produtores de conteúdo do site *You Tube* a respeito de uma série de vídeos feitos por uma suposta garota de 16 anos que falava sobre sua vida particular. Com apelido *Lonelygir 15*⁴⁶, Jessica Rose, uma atriz de 19 anos da Nova Zelândia, falava de sua vida íntima. O vídeo ficou no *ranking* dos mais assistidos da semana, até alguém descobrir que era tudo mentira. Os espectadores se sentiram enganados. Eles queriam a verdade. Que verdade? O que incomodou foi o fato de a garota ser uma atriz.

O cenário contemporâneo parece ser este: de excesso de visibilidade e de necessidade da “verdade sobre si”. Mas o que fazer com ele?

⁴⁴ Idem, p.28.

⁴⁵ Idem, p.53.

⁴⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=dZN-Wye4rDE>

Existem formas de negociar com essa realidade. É preciso criar um desvio da fala, ter um certo desprezo pela forma como os meios de comunicação sobrecodificam a linguagem.

Termino então este capítulo com uma fala de Deleuze: “Criar sempre foi uma coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle”.⁴⁷

⁴⁷ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 217.

Capítulo 2 – *Parc Central*

Os modos de vida produzidos pelo capitalismo contemporâneo, que se apropria das formas de invenção e de criatividade, têm nas novas tecnologias o sintoma mais visível: uma maneira de estar junto que coloca a subjetividade a serviço da lógica da sociedade dos figurantes.

Compartilhar outras relações neste espaço comum, o que não se restringe a novas tecnologias, requer pensar a arte de forma transdisciplinar, sem a isolar num campo restrito, questão que as práticas artísticas já enfrentam desde as vanguardas do início do século XX. A arte contemporânea segue cada vez mais esta trilha, de dissolução das fronteiras entre arte e vida.

Neste capítulo, partindo do conceito de Estética Relacional do curador e crítico francês Nicolas Bourriaud, pretendo apontar para a tendência na arte contemporânea de atuar nos modos das relações sociais vigentes. Para isso trarei à cena a artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster. Seus trabalhos giram em torno da pesquisa sobre formas de ressingularizar a relação com os espaços urbanos, o “espaço dividido”, como ela diz. É nestes espaços que a artista cria “atmosferas de sensações”, capazes de fazer um comentário poético e político dos espaços compartilhados. O foco principal será no trabalho *Parc Central*, no qual a artista se vale do que chamei de potência do banal através da criação dessas atmosferas de sensações.

Antes de começar, proponho um olhar sobre o contexto em que Bourriaud pensa a Estética Relacional.

As práticas artísticas e culturais, desde o início da década de 90, vêm privilegiando os aspectos imateriais do trabalho de arte, levando em consideração as respostas artísticas às transformações sociais e econômicas das últimas duas décadas por conta do aceleramento da economia global. Atualmente esse discurso já é legitimado no circuito das instituições culturais de vanguarda em todo o mundo. Os aspectos comuns desta tendência são: a ênfase na relação entre artista e público, o uso de métodos não tradicionais de arte como resistência política e o engajamento imediato do artista com uma audiência determinada.

Essas características apontam tanto para a temporalidade do trabalho artístico, distanciando-se da noção de objeto de arte autônomo, quanto para a participação do espectador.

As noções de participação, interatividade e conexão ganham contornos consideráveis na arte em decorrência do desenvolvimento acelerado das novas tecnologias. Mas essas questões já estavam presentes desde as vanguardas do início do século XX: as performances experimentais dos dadaístas, que buscam romper com a relação contemplativa e passiva do público em relação à obra de arte; o espaço aberto por Marcel Duchamp com o abandono do que chamou de arte retiniana para uma arte baseada na “lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial”.⁴⁸ Também nos anos 60 e 70 foi uma questão central com os *happenings* do grupo Fluxus, a arte ambiental de Hélio Oiticica e os objetos relacionais de Lygia Clark.

Esse grande interesse da crítica e do circuito teórico da arte contemporânea internacional pela questão da participação do espectador e o contexto em que o artista está envolvido foi mapeado pela crítica de arte Kiki Mazzuchelli⁴⁹. Em um pequeno artigo, ela apresenta alguns dos principais autores que elaboraram termos para tentar definir essa tendência: *Arte Situada* (Claire Doherty), *Ready-Mades Recíprocos* (Stephen Wright), *Paradigma do Laboratório* (Hans Ulrich Obrist) e a *Estética Relacional* (Nicolas Bourriaud).

Resumidamente, o problema relevante levantado por Kiki é o contexto, tão caro para todos esses autores: em que medida é possível utilizar essas ferramentas conceituais em países periféricos - que normalmente se limitam a reproduzir discursos do eixo Europa-Estados Unidos - sem simplesmente aplicar um novo estilo internacional de discurso crítico e práticas artísticas?⁵⁰ E em que medida essas idéias não estariam replicando noções que já circulam no contexto da arte desde as vanguardas do início do século XX?

⁴⁸ Santaella, Lucia. *Por que as Comunicações e as Artes Estão Convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005, p. 22.

⁴⁹ Mazzuchelli, Kiki. “Arte como projeto”. In *Revista cultura e pensamento*, n. 2, set.-out., Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2007.

⁵⁰ É por isso que não constam nos livros de Bourriaud os relevantes projetos de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Mas a intenção aqui não é trazer a polêmica⁵¹, e sim pensar modos de inserção da arte nas relações sociais, para com isso criar outros tipos de relações. Interessa-me, no conceito de Estética Relacional⁵² de Nicolas Bourriaud, a arte como uma ferramenta para reprogramar o mundo.⁵³ A partir do cotidiano, produzir versões diferentes das formas sociais existentes, reorganizar o cenário de que dispomos, desprogramar para reprogramar. Enfim, fazer outros usos possíveis da configuração social contemporânea.

A arte é um estado de encontro

A arte sempre foi criação de relações, entre tradição e ruptura, cores e formas, realidades e pessoas. É sobre essa última dupla que se debruça a Estética Relacional. A arte contemporânea “modela mais do que representa, em vez de inspirar-se na trama social se insere nela”.⁵⁴ Esse é o ponto de partida de Bourriaud para fazer uma abordagem crítica do cenário da arte contemporânea a partir dos anos 90 e a forma como a sensibilidade artística compartilha essa idéia, o que ele chama de Estética Relacional.

Os artistas desta geração partem de um ponto de vista triplo, que inclui estética, história e o entorno social no qual estão envolvidos. Mais do que um campo autônomo e privado, a Estética Relacional propõe a atuação artística na esfera das interações humanas que tende a mercantilizar as formas de vida. Essa noção é a de interstício⁵⁵, “um espaço para as relações humanas que sugere possibilidades de intercâmbio distintas das vigentes neste sistema, integrando de

⁵¹ Uma das críticas a Bourriaud foi publicada na revista *Art Fórum*, em 2001, feita pela crítica Clarice Bishop.

⁵² Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hilgado, 2006. A obra original *Esthétique Relationnelle* foi editada na França em 1998, pela editora *Les Presses du Réel*. O autor foi co-diretor do *Palais de Tokyo*, Paris. Fundou as revistas *Document sur L'art e Perpendiculaire*. Atualmente é curador da *Tate Triennial* em Londres.

⁵³ Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Córdoba: Adriana Hilgado Ed., 2007, p. 92. No capítulo 4 desenvolvo mais a noção de reprogramar.

⁵⁴ Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hilgado, 2006, p. 17, (s.p) “modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella”.

⁵⁵ Idem, p. 15. A referência de Bourriaud de interstício vem de Karl Marx. Os interstícios eram comunidades de intercâmbio que escapavam ao quadro econômico capitalista. Faço a ressalva de que a abordagem de Bourriaud não é “social” ou “sociológica”. Ele diz que não tem influência de Pierre Bourdieu, e sim parte de postulados marxistas e também dialoga com Louis Althusser.

maneira mais ou menos harmoniosa e aberta no sistema global”.⁵⁶ Assim, criam-se espaços livres, durações diferentes das impostas pelas “zonas de comunicação” comuns.

Mas como pensar essas produções artísticas que se utilizam de processos não vinculados aos *standards* tradicionais sem se esconder por detrás da história da arte dos anos sessenta? O autor cita exemplos de obras de artistas com os quais tem convivido: Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Félix González-Torres, Liam Gillick, Philippe Parreno, Vanessa Beecroft, Dominique Gonzalez-Foerster, e muitos outros. Estes trabalhos não são performances, esculturas nem instalações, mas têm um ponto comum, apesar de tratarem de temas distintos: dizem respeito a noções interativas, sociais e relacionais.

Relações humanas cuja troca acontece no espaço e no tempo, através de objetos e contatos. Os objetos produzidos pelos artistas fazem parte de sua linguagem.⁵⁷ O gesto não está separado das formas produzidas e o processo do trabalho não é privilegiado em relação a sua forma material.

O que se adquiriria, por exemplo, comprando uma obra como a do artista argentino Rirkrit Tiravanija, na qual o interlocutor é trazido para dentro do processo de produção do trabalho através de chamadas telefônicas, anúncios ou encontros inesperados, se não uma relação “com o mundo concentrada através de um objeto, que determina por si mesmo as relações que se produzem como consequência desse contato, a relação em direção à outra relação?”⁵⁸

O desafio é lidar estrategicamente com essa produção que navega por diversos campos da arte. É uma terceira possibilidade que o autor propõe, em vez da separação radical das atividades artísticas ou o coquetel pós-moderno no qual tudo estaria confundido com tudo: criar relações produtivas e fecundas. “Motores

⁵⁶ Idem, p. 16, (s.p) “*un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrando de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global*”.

⁵⁷ Bourriaud, Nicolas. *Op.cit.* Isso não significa um regresso à arte conceitual. Esses projetos não celebram a imaterialidade. Tampouco privilegiam as performances ou conceito; não existe a primazia do processo de trabalho sobre seus modos de materialização.

⁵⁸ Idem, p. 58, (s.p) “*con el mundo concentrada a través de un objeto, que determina por si mismo las relaciones que se producen como consecuencia de esse contacto, la relación hacia otra relación?*”

interdisciplinares”,⁵⁹ como diz Bourriaud, entrelaçando vários campos da arte que intervêm nos modelos sociais vigentes.

A questão já não é desprezar os limites da arte, problema central para as vanguardas dos anos 60 e 70, e sim colocar à prova os limites de resistência da arte dentro de um campo social global.

Mas diferentemente do que Debord propunha (“realizar a arte” concretamente na vida cotidiana, o que era o projeto da Internacional Situacionista, e de outras vanguardas), as práticas artísticas atuais são um terreno rico em experimentações sociais, que pretendem realizar “microutopias” do cotidiano. Essas vanguardas se opunham às forças autoritárias ou utilitaristas que formatavam as relações humanas, inscrevendo-se na linha do projeto moderno de modificar as condições de vida individual e social.

O combate pela modernidade se leva adiante nos mesmo termos que ontem, salvo que a vanguarda já não vai abrindo caminhos, a tropa se deteve temerosa, ao redor de um acampamento de certezas. A arte tinha que preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje modela universos possíveis.⁶⁰

Para Bourriaud, é através da forma que os artistas atuam politicamente. “A política não está nas intenções, está no ato de produção (...) é na própria produção que há realmente um conteúdo político.”⁶¹

Forma que se constitui de encontros, jogos, colaborações entre pessoas...

⁵⁹ Oliva, Fernando; Rezende, Marcelo (org). “O importante é o pensamento”. In *Comunismo da forma*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 13-20 (entrevista a Nicolas Bourriaud).

⁶⁰ Idem, p. 11, (s.p) “*El combate por la modernidad se lleva adelante en los mismos términos que ayer, salvo que la vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se há detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles.*”

⁶¹ Oliva, Fernando; Rezende, Marcelo (org). “O importante é o pensamento”. In *Comunismo da forma*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 13-20, (entrevista a Nicolas Bourriaud).

Modelos tecnológicos

A interatividade que se acentua com as tecnologias digitais coloca o estatuto da imagem em outro patamar. É uma imagem comportamental. Com o paradigma pós-fotográfico⁶², as imagens técnicas não dependem mais da incidência da luz sobre um objeto existente captado e fixado por máquinas fotográficas analógicas, cinema ou vídeo (fotográfico). São a transcodificação de códigos de programação computacional em pixels⁶³. Neste sentido, o caminho que a imagem técnica vem traçando é o de quebrar a dicotomia sujeito/objeto. A imagem digital passa a simular a interação. Sua especificidade é “a possibilidade de ser maleável, transformando-se em imagem-interface”.⁶⁴ Uma imagem comportamental que responde a ações humanas, um sistema vivo.⁶⁵

Mas “os principais efeitos da revolução informática são visíveis hoje em obras de artistas que não utilizam o computador”.⁶⁶ Ao fazer essa afirmação, Bourriaud quer dizer que a tecnologia interessa ao artista na medida em que pode trabalhar com seus efeitos possíveis, mas não é obrigado a se apropriar da técnica como instrumento ideológico. É o que ele chama de deslocamento: a arte só é crítica em relação à técnica quando pode desprezar suas prerrogativas.

A interatividade da Estética Relacional propõe atuar nas relações, algo que está para além da técnica. Não se trata de descrever as condições de produção de que dispomos, e sim colocar em jogo seus gestos, atuar nas relações sociais implicadas pelos avanços tecnológicos.

O filósofo Jacques Rancière⁶⁷, ao pensar a relação arte/técnica, fala da herança do modernismo de vincular a diferença das artes à diferença de suas

⁶² Santaella, Lucia. *Op. cit.*

⁶³ Machado, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

⁶⁴ Beiguelman, Giselle. *Link-se*. São Paulo: Peirópolis, 2005.

⁶⁵ Sobre o assunto ver Weibel, Peter. “La imagen inteligente: ¿neurocinema o cinema cuántico?” In *Seminário Arte Algorítmico*, 2004, parte 5. Disponível em: <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/transferir/referencias/doc2/view?searchterm=a%20imagem%20inteligente>. Acesso em: 25 nov. de 2006.

⁶⁶ Bourriaud, Nicolas. *Op. cit.*, p. 82, (s.p) “*los principales efectos de la revolución informática son visibles hoy en obras de artistas que no utilizan la computadora.*”

⁶⁷ Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental (org.); Editora 34, 2005.

condições técnicas ou de seu suporte ou *medium* específico. Como se existissem relações inseparáveis entre a ordem social e a ordem estética.

A exemplo da fotografia, que modificou a relação dos artistas com os modelos de representação e com o mundo. Através da mediação ótico-química da fotografia, a palavra “re-presentar” é tomada ao pé da letra. Segundo Walter Benjamin, “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”.⁶⁸ Assim, a representação realista progressivamente se torna obsoleta, já que os novos ângulos de visão são legitimados, como nos enquadramentos de Degas – e a restituição do real pelo impacto da luz – se funda a prática pictórica dos impressionistas.

Mas a tecnologia e as práticas artísticas nem sempre caminham juntas, e hoje podemos ser mais cautelosos com a natureza dessas relações:

(...) somente um etnocentrismo inverossímil é capaz de esconder que os avanços tecnológicos estão distantes de serem universais e que o sul do planeta, ‘em vias de desenvolvimento’ não vive a mesma realidade que o Vale do Silício quanto a ferramentas técnicas, mesmo que ambos façam parte de um mesmo universo cada vez mais próximo.⁶⁹

Hoje, com a rapidez dos intercâmbios, as inovações tecnológicas podem surgir simultaneamente ou em alternância, provocando reações diferentes nos artistas. O mais interessante é pensar como a tecnologia modifica as relações intersubjetivas.

Mas não se trata de ser exaustivamente progressista ou pessimista em relação às transformações tecnológicas nem de opor a máquina à subjetividade. As máquinas “não são nada mais do que formas hiperdesenvolvidas e hiperconectadas

⁶⁸ Benjamin, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 94.

⁶⁹ Bourriaud, Nicolas. Op. cit., p.79. (s.p) “(...) sólo un etnocentrismo inverosímil es capaz de esconder que los adelantos tecnológicos distan mucho de ser universales y que el sur del planeta, ‘envías de desarrollo’, no vive la misma realidad que el Silicon Valley en cuanto a herramientas técnicas, aunque ambos formem parte de un universo cada vez más estrecho.”

de certos aspectos da subjetividade”.⁷⁰ Operam no núcleo da subjetividade humana, nas sensibilidades, na memória, nos afetos.

Dominique Gonzalez-Foerster

É a potência desses afetos que a francesa Dominique Gonzalez-Foerster⁷¹, um dos mais importantes nomes da arte contemporânea, vai levar ao extremo com suas instalações e ambientes. Seus primeiros trabalhos feitos no início dos anos 90 giravam em torno dos laços que relacionam experiências vividas com as imagens, espaços e objetos. Segunda ela, a tecnologização dos interiores transforma a relação com os sons e com as imagens. O indivíduo acaba se convertendo em uma ilha de edição, habitante de uma zona de automontagem que não é outra coisa a não ser a sua própria existência. Mas não interessa a Dominique mostrar o indivíduo contemporâneo enfrentando as suas obsessões íntimas, e sim as complexas estruturas do “cinema mental”, como ela define⁷², com o qual a subjetividade se produz.

Chamados *Chambres* (quartos), esses interiores audiovisuais são “atmosferas”, climas de sensações. Como reflete o crítico e curador Daniel Birnbaum, a palavra que melhor define o trabalho de Dominique é atmosfera. “A partir desse carregado momento atmosférico surge sua arte; trabalho após trabalho, Gonzalez-Foerster procura capturar essas sensações únicas e tão evasivas que lhe

⁷⁰ Guattari, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 177.

⁷¹ Dominique, nascida em 1965, estudou na École du Magasin - Centre National d'Art Contemporain, na cidade de Grenoble, instituição extremamente influenciada pela passagem do cineasta Jean-Luc Godard, que viveu lá no início da década 70 e propôs, com a criação do Sonimage (uma sociedade de produção), “usar o cinema para criar uma TV que ainda não existe; e usar a TV para recuperar um cinema que não existe mais”.

⁷² Bourriaud, Nicolas. Op. cit.

faltam nomes, mas que são distintas o suficiente para serem lembradas durante a vida inteira”.⁷³

Com este ato de domesticar as máquinas tecnológicas, ela cria uma outra relação com a técnica pulverizando-as na vida cotidiana. Monta espaços domésticos, onde propõe criar pontos de confronto entre cenários sociais e desejos íntimos, entre as imagens que se recebe e as que se produz. Nestes espaços, a artista propunha a participação dos visitantes que eram convidados a desenhar o “mapa” da casa onde viveram quando crianças, ou que lhe dessem objetos e recordações. Os dormitórios, carregados de uma atmosfera afetiva através de objetos e cores, dão corpo para uma memória emocional e estética, ambientes que lembram a arte minimalista.

Mas os trabalhos que vão dar projeção à artista são fruto de sua investigação acerca dos espaços criados pela arquitetura em cenários urbanos, jardins, parques, construções modernas emblemáticas e a tropicalidade. Mais do que isso, ela cria formas de ressingularizar a subjetividade nestes espaços.

Dominique vai então começar a explorar suas atmosferas de sensações fora da “casa”. Casa que pode ser tanto metáfora de espaço íntimo quanto do próprio espaço expositivo restrito aos museus. Seus filmes, instalações e ambientes ocupam o espaço urbano, o “espaço dividido”, como ela diz. Geram situações públicas para audiências.

Arquibancada, público, palco... São suas referências constantes. Em 2007, ela utilizou uma área de passagem – os degraus da escada do térreo até o primeiro andar do Museu de Arte Moderna de Paris – para transformar um não-lugar em “arquibancada” de onde se assistia a uma projeção.⁷⁴ A intenção era deslocar o espaço de fruição tradicional da sala de cinema. Um mobiliário foi desenvolvido

⁷³ Essas sensações únicas e evasivas ficarão mais claras na parte em que falarei do *Parc Central* de Dominique. Birnbaum, Daniel. *Running on empty: Daniel Birnbaum on the art of Dominique Gonzalez-Foerster*. Artigo originalmente publicado na revista *ArtForum*, nov., 2003. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_42/ai_110913975. Acesso em: 10 dez 2006. “*Out of this charged atmospheric moment came her art; in work after work, Gonzalez-Foerster targets those exquisite sensations that are so evasive they lack names but are distinct enough to be remembered by lifetime*”, p. 1.

⁷⁴ Lagnado, Lisette. “Crelazer, ontem e hoje”. In *Caderno Sesc VídeoBrasil*, v. 3, n. 3, São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Vídeo Brasil, 2007, p. 50-59.

para potencializar tal fruição. *Solarium* é o nome deste ambiente que transpõe o espaço expositivo para o “mundo”.

Por conta da idéia de deslocar metaforicamente esses “ambientes” para o mundo, um para além do espaço expositivo, a crítica e curadora Lisette Lagnado estabeleceu possíveis linhas de convergência entre os projetos de Dominique, em especial o *Cosmodrome*⁷⁵, ao *Cosmococa* de Hélio Oiticica, onde a imaginação é o veículo, a nave”.⁷⁶

Um plano

Uma palavra que não uso é ‘identidade’, pois ela me remete a uma clausura. É antes a possibilidade de um *repayement* (reterritorialização) do que de *dépayement* (desterramento) que o trabalho comunica. A escolha das cidades se faz por intuição. Não tenho a impressão de vir de algum lugar em particular. Ocorre-me, certas noites, antes de adormecer, de pensar nas pessoas e isso se estende até o planeta Marte.⁷⁷ Gostaria de viver o suficiente até ultrapassar a idéia do limite de um corpo, do corpo-limite, pois, para mim, os deslocamentos são constituintes, poder fazer deslocamentos contínuos no espaço e no tempo, como o esquizofrênico que se sente outro. Nossa condição se faz antes pelo dentro ou pelo fora?⁷⁸

Como se vê, Dominique é uma artista de deslocamentos. Deslocamento do corpo no espaço e no tempo, deslocamento de lugar, deslocamento de identidade. A maioria de seus trabalhos parte da sua sensibilidade de “turista consciente”,⁷⁹ de ser

⁷⁵ *Cosmodrome* faz parte do último projeto de Dominique, chamado *Expodrome*, no Museu D’Art Moderne de la Ville de Paris. Nele, a artista parte de uma reflexão sobre a condição da percepção imposta pelo espaço expositivo.

⁷⁶ *Idem*, p. 56.

⁷⁷ A artista tem um projeto chamado “Quelle Architecture Pour Mars?” (qual a arquitetura para marte?), Le Consortium, Dijon, 2001.

⁷⁸ Lagnado, Lisette. *O plano de fuga de Gonzalez-Foerster*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1400.1.shl>. Acesso em: 24 mar. de 2007.

⁷⁹ Essa noção foi bastante explorada por ela no trabalho *Exoturisme* (Centro Georges Pompidou, Paris, 2002), vencedor do prêmio Marcel Duchamp.

a maior parte do tempo estrangeira nos lugares onde está. Com disse Guattari, no contexto atual de falso nomadismo que nos deixa sempre no mesmo lugar, criado pela padronização dos espaços, contexto das viagens imóveis, paisagens que já foram encontradas milhares de vezes nas telas televisivas e nas dos computadores, “a subjetividade se encontra ameaçada de paralisia”.⁸⁰

Mas Dominique permanece uma estrangeira onde quer que ela esteja.

Sobre seus filmes, diz que não gostaria que fossem vistos como filmes de artista, nem filmes sobre parques. Para ela o gênero não é o mais relevante: “Eu gosto da idéia de que você pode entrar no parque por acaso e encontrar esses elementos de forma misteriosa sem imediatamente pensar sobre arte”, ela diz.⁸¹ “Não está tudo totalmente codificado ou enquadrado. Você pode se mover por estas coisas a qualquer momento durante a noite ou o dia e ter uma experiência diferente. Não fica claro onde começa ou termina. Além desta árvore, depois desta sombra...?”⁸²

Nesta fala a artista se refere ao projeto *Plan for escape* (Parque - um plano de fuga), exibido na Documenta 11 de Kassel (2002), no jardim *Orangerie*. Com referências de países Asiáticos e da América, os elementos heterogêneos que compõem sua “intervenção” (é interessante pensar no quanto o *Plano* é uma intervenção, já que alguns de seus elementos se confundem com as características intrínsecas ao parque) são um orelhão trazido do Rio de Janeiro, um banco que não é um simples banco, o posto de luz de algum outro lugar, um roseira de Chandigarh, além de uma grande tela que exhibe imagens de parque de filmes como *La Notte* (A Noite), de Antonioni, e *L'Anné Dernière à Marienbad* (O ano passado em Marienbad), de Alan Resnais.

⁸⁰ Guattari, Felix. Op. cit., p. 169.

⁸¹ Birnbaum, Daniel. Op. cit. “*I like the idea that you can enter the park by chance and encounter these elements in a rather mysterious way without immediately thinking about art*”, p.1.

⁸² Idem, p. 1. (s.p) “*it's all not so clearly coded or framed. You can come across these things anytime during night or day and have a very different experience. It's not even clear where it all starts or stops. Beyond this tree, after this cloud...?*”



Fig. 2 - Ambiente de *A Plan for Escape* (2002) de Dominique Gonzalez-Foerster

Com essa operação delicada, Dominique provoca a sensação no observador de não experimentar o *Plano* como um trabalho de arte, ela suscita a dúvida onde começa o parque e onde termina o *Plano*.

Qual seria a fuga de Dominique? Ela parece já ter falado na citação acima. Acrescento também a fuga de não pensar a arte como um espaço restrito, fazendo funcionar o “motor interdisciplinar”, como diz Bourriaud. Menos do que trabalhar com um suporte técnico específico, ela se lança a trocas com campos como a arquitetura, a música, cinema, literatura.⁸³ Desprendida de técnicas, ela projeta essas “atmosfera de sensações” provenientes desta transposição entre lugares diversos. Ao entrar no parque de Dominique também nos tornamos estrangeiros ao sermos surpreendidos por não sabermos onde estamos entrando.

⁸³ Dominique já produziu trabalhos como a remodelação das lojas Balenciaga em Nova York, Paris e Hong Kong (2003-2004) e instalações com músicos como Satellite Blue Palace (2003).

E o que há para ser visto?

Em 2006, Dominique participou da 27.^a Bienal de São Paulo, cujo tema era “Como viver junto”, inspirado no seminário de Roland Barthes⁸⁴, sob curadoria de Lisette Lagnado, com o trabalho em vídeo e película *Parc Central* e a instalação ao redor das colunas da arquitetura de Oscar Niemeyer chamada *Playground Duplo (Pavilhão-Marquise)*.

Os vídeos e filmes que fazem parte de *Parc Central* têm como título o nome das cidades nas quais a artista esteve, como Rio de Janeiro, Kyoto, Taipei, Buenos Aires, Hong Kong, Paris e outras. Neles, ela inscreve uma narrativa pessoal em relação a esses espaços, quase sempre partindo de situações cotidianas e coletivas, que são melancólicas, intensas, sensoriais. *Parc Central* é composto de seis filmes (alguns feitos em película super-8 e outros em vídeo digital).

Ela começa assim, com essa frase, o vídeo que tem como paisagem a cidade de Hong Kong (2000). “Queria ficar para sempre em Hong Kong... e desaparecer aqui”, dizem as legendas. As imagens, quase sempre acompanhadas dessas legendas, tecem comentários sobre a relação entre a cidade, o filme, a escolha das câmeras e algo de subjetivo que a atrai e a leva a realizar os filmes. O lugar onde ela está, em Hong Kong, é o mesmo onde encontrou seu irmão há algum tempo. Ela fala dessa experiência, que é íntima, sobrepondo-a a imagens da cidade, que exibem a ocidentalização da China, com a nostalgia gerada pela utilização de uma câmera super-8. Um comentário sobre os espaços compartilhados, sobre a sociedade e a história. Na legenda: “Cidades numa língua estrangeira, cinema numa língua estrangeira.”

O que é central em todos eles é uma paisagem urbana ou natural, ambientes que de alguma forma exibem um vazio criado pelas construções arquitetônicas modernas. Vazio que é tanto do espaço físico quanto de um projeto moderno nunca realmente efetivado. Vazio que ela potencializa, trazendo sensações evasivas produzidas através das imagens e dos sons. Dominique coloca encantamento nas cenas mais banais.

⁸⁴ Barthes, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

São espaços que parecem palcos, tal como os bancos desocupados numa praça da cidade de Taipei, onde foram filmadas cenas de *Vive L'Amour*, do cineasta Tsai Ming-Liang.

No vídeo *Taipei* de Dominique estamos diante desses bancos do parque onde foi feita a última cena de *Vive L'Amour*, no qual uma garota chora por dez minutos. “Agora estou descobrindo para o que estes bancos estavam de frente” - o que o *Vive L'Amour* não mostra. E também não mostra o motivo que leva a garota a chorar. Dominique quer entrar em contato com sua memória sobre o filme, lembrando os romances de Marguerite Duras, como quem quer descobrir alguma coisa. Neste momento começa uma chuva muito forte. A partir dessa prisão no parque, em decorrência da chuva, Dominique continua o filme. Depois de assistirmos por quase três minutos à chuva caindo nos bancos, vêm as legendas, frases interpeladas constantemente pelas imagens:

Está chovendo cada vez mais forte. Eu vou para o teatro fugir da chuva... Não estou sozinha. Alguns adolescentes estão esperando... Está chovendo tão forte que é impossível ir embora agora... No filme de Tsai Ming-Liang também chovia... Isto é tropical. Agora um cachorro quer abrigo. Um cachorro que assiste à chuva. Agora dois cachorros... Isso está ficando um pouco como a Arca de Noé. Um casal e animais. Todos no palco... Um lençol de chuva inundou o caminho. Eu procuro pelo meu mapa de Taipei... Ali está ele inundado. Eu devo ter deixado cair... Agora tenho que esperar. Toda essa chuva e todas essas lágrimas. Lágrimas que me fazem querer fazer filmes... Eu tinha que ver o parque “real”, achar a cena do filme. Entender o que impulsiona alguém a viajar e fazer filmes. Parece que a chuva está parando. Passou-se aproximadamente uma hora. Agora posso ir embora... Pegar o mapa encharcado. Ficar mais dois dias em Taipei e então ir para Hong Kong fazer outro filme.⁸⁵

⁸⁵ Transcrição da legenda do DVD *Parc Central* (vídeo *Taipei*)



Fig. 3 - Cenas de *Taipei - Parc Central* (2006) de Dominique Gonzalez-Foerster

O que impulsiona alguém a viajar e fazer filmes? A artista cria essa atmosfera de sensações evasivas, a partir dos acontecimentos gerados pelas suas impressões, pela relação que ao mesmo tempo a abriga e a separa do espaço arquitetônico onde ela está imersa e é uma estrangeira, junto com a memória do filme que a levou a fazer esse filme. Como ela diz:

Não é o que está em volta que se constitui um dentro, mas o inverso também. A percepção deve ser explorada para não se estreitar na noção de corpo. O que importa é o que pode acontecer (potência de acontecimento) e não o que estava programado. Para isso já precisamos partir de uma renúncia.⁸⁶

Antes, quando ela se refere ao *Plano de Fuga*, perguntava-se “nossa condição se faz antes pelo dentro ou pelo fora?” Impossível seria não nos remetermos a Foucault, sobre o pensamento do exterior⁸⁷, o ser da linguagem, que aparece para si mesmo só com o desaparecimento do sujeito⁸⁸, fora de qualquer subjetividade. É deste pensamento que surgem os limites como vindos do exterior para fazer

⁸⁶ Fala da artista. Lagnado, Lisette. *Op. cit.*

⁸⁷ A noção de “fora” (que aqui tomo como exterior, tradução do livro que uso) foi criado por Maurice Blanchot para designar a prática estética e ética que a literatura moderna desenvolve.

⁸⁸ Sujeito para Foucault não é sinônimo de identidade ou de pessoa. Não tem caráter de interioridade ou unidade. Por isso falamos aqui em processos de subjetivação, que é a força de se auto-afetar. Falarei mais sobre isso no capítulo 4.

enunciar seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invisível ausência, e que ao mesmo tempo se mantém no limiar de qualquer positividade, não tanto para apreender seu fundamento ou justificativa, mas para encontrar o espaço em que se desdobra, o vazio que lhe serve de lugar, a distância na qual ele se constitui e onde se escondem suas certezas imediatas, assim que ali se lance o olhar (...) ⁸⁹

Dominique produz esse encontro com o acontecimento através da sua abertura para o fora, abertura que parte de uma renúncia. A monotonia da chuva e a movimentação da câmera, que se alterna entre o palco, as pessoas, os bancos, enfim, entre cenas monótonas, apenas os acontecimentos, que são banais. Ela faz um convite à pausa, colocando-nos na espera dela mesma, pela chuva passar, na espera de que algo extraordinário aconteça, o que ela não espera. Afinal, o encantamento, o extraordinário é o que ela consegue projetar com essas sensações produzidas pela potência do acontecimento. O fim deste filme é apenas ela contando onde será feito o próximo.

Em *White Sands*, a imagem-tempo é intensiva.



Fig. 4 – Cenas de *White Sands - Parc Central* (2006) de Dominique Gonzalez-Foerster

⁸⁹ Foucault, Michel. “O pensamento do exterior”. In *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2ª. ed., 2006, p. 222.

Em plano aberto, Dominique acompanha “a coreografia inconsciente das pessoas que atravessam a cidade”.⁹⁰ Neste caso, o lugar é aparentemente desértico. No início do vídeo a câmera, parada, acompanha poucas pessoas que entram e saem lentamente do quadro. Uma atmosfera melancólica vem um pouco depois, com a intensidade da trilha. Uma criança e um adulto correm atrás de um saco, o saco corre atrás deles. Enfim, é através de tempo, do som e da imagem que Dominique se apropria desse acontecimento, colocando melancolia na cena.

Como escreveu Deleuze, é próprio da constituição da imagem audiovisual produzir a disjunção entre imagem e do som, dissociação que cria uma relação desmedida com um “irracional” que liga um ao outro, mas sem formarem um todo. Uma resistência que vem do arruinamento do esquema sensorio motor, separando o visual e o sonoro, mas integrando-os numa relação que não é totalizável.⁹¹

É nessa dissociação, nessa resistência, que Dominique potencializa essas cenas aparentemente banais, cotidianas. A trajetória de começar com a trilha de uma forma, e mudar sutilmente o plano da câmera para depois trazer uma melancolia com a trilha que se intensifica, porque a melancolia não está lá. Ou está? O fato é que Dominique nos oferece essa sensação. Sensação cuja atração acontece a partir do vazio, de um deserto.

Maravilhosa simplicidade da abertura, a atração nada tem a oferecer a não ser o vazio que se abre infinitamente sob os passos daquele que é atraído, a indiferença que o recebe como se ele lá não estivesse, o mutismo excessivamente insistente para que se possa resistir a ele, excessivamente equívoco para que se possa decifrá-lo e lhe dar uma interpretação definitiva.⁹²

Esse comentário de Foucault, acerca do que é a atração para Blanchot, parece-me a renúncia da qual parte a artista. Ele vai escrever ainda sobre as imagens

⁹⁰ Rezende, Marcelo. *As coisas vistas todos os dias*. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001011.html>. Acesso em: 12 dez. de 2006.

⁹¹ Deleuze, Gilles. *A imagem - tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 303.

⁹² Foucault, Michel. Op. cit, p. 227.

de Blanchot: “Elas são precisas, e só têm figuras desenhadas na monotonia do cotidiano e do anônimo; e quando dão lugar ao encantamento, não é jamais por elas próprias, mas no vazio que as circunda, no espaço em que são colocadas sem raiz e sem fundações.”⁹³

Segundo Foucault, a atração é essencialmente negligente - o que poderíamos tomar como a renúncia a qual Dominique se refere -, como não o seria se deixa as coisas serem aquilo que elas são, “deixando o tempo passar e retornar, deixando os homens avançarem em sua direção -, já que ela é o exterior infinito, já que ele não é nada que não caia fora dela, já que ela desfaz na pura dispersão todas as figuras da interioridade?”⁹⁴

Em Brasília (1998), a arquitetura moderna de Niemeyer é a paisagem por onde as pessoas passam “cruzando o palco”, como dizem as legendas. O que parece um palco são os espaços vazios em meio a construções criados pela arquitetura de Niemeyer. E é a partir desta viagem da artista ao Brasil que ela se encanta pela tropicalidade, o que permanece em muitos dos seus trabalhos.

O que dispara o encantamento pela tropicalidade é, como ela comenta, “alguma coisa orgânica, intensa, sensorial, vegetal, pulsante, imatura, fora de controle”.⁹⁵ E é assim que Dominique lida com seus espaços fílmicos, deixando aparecer o que existe de selvagem e intenso nestas paisagens, impondo uma outra modernidade a essas cenas ao ressingularizá-las.

⁹³ Idem, p. 225.

⁹⁴ Idem, p. 229.

⁹⁵ Rezende, Marcelo. *Parque temático: entrevista a Dominique Gonzalez-Foerster*. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000952.html>. Acesso em: 12 dez. de 2006, p. 2.

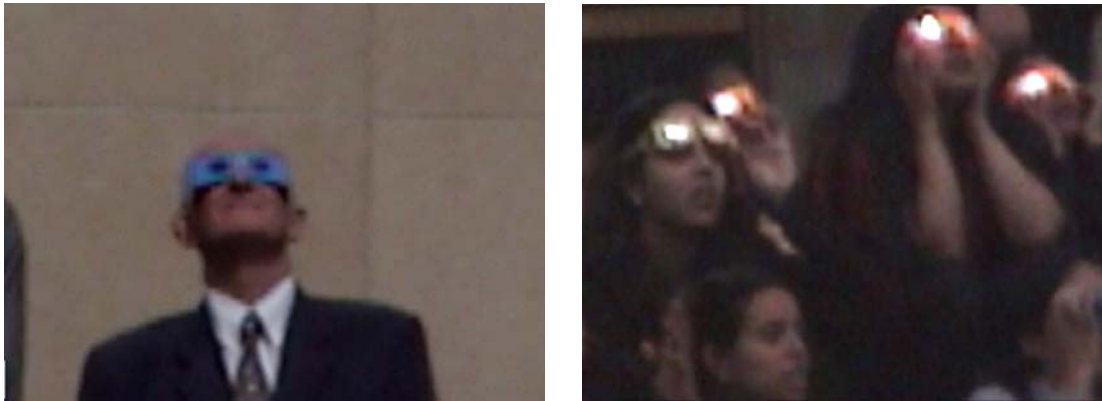


Fig. 5 – Cenas de *Paris - Parc Central* (2006) de Dominique Gonzalez-Foerster

Em Paris (1999), a cidade é um palco de centenas de pessoas que esperam para assistir a um eclipse com óculos de ver eclipse; no Rio de Janeiro, o som ambiente e a uma trilha “bossa nova” acompanham, da janela de um edifício, a movimentação das pessoas no calçadão de Copacabana, toda uma atmosfera Copacabana. Em Buenos Aires, a câmera (leve, de mão) segue milhares de papéis jogados ao vento por alguém de uma janela. Os papéis sobrevoam a cidade com a carga dramática de uma canção que diz: “*Mira me, mira me, quem soy? Estoy perdido.*”

Na proposta espacial para a Bienal, *Playground Duplo*, trata-se de prolongar essa identificação com momentos urbanos presentes nos filmes. Sem a câmera, ela pretende envolver todo o corpo do espectador, que se torna um narrador de uma situação:

(...) situações em espaços específicos (...) que poderiam ter essas qualidades dos espaços atravessados e filmados. O interesse principal da exposição é de ser um espaço ‘dividido’. Não é o livro, o filme ou o espetáculo a que assistimos sozinhos; estamos na exposição com o corpo em deslocamento, a voz, podemos andar rápido ou devagar, fazemos parte da imagem (da situação) para os outros visitantes. Conscientes ou não desta situação ela existe.⁹⁶

⁹⁶ Fala da artista. Idem, p. 3.



Fig. 6 – Vista da instalação *Playground* (*Pavilhão-Marquise*), de Dominique Gonzalez-Foerster, sob a Marquise do Ibirapuera

E o que há para ver em Dominique?

O que chama atenção em *Parc Central* e em *Playground Duplo* é a forma como a artista mostra estes “espaços divididos”, que têm como pano de fundo as cidades.

Olhar para estes filmes me faz repetir a pergunta que fiz no início do primeiro capítulo. O que há para ser visto no contexto de espetacularização da vida cotidiana? Ou o que há para não ser visto?

Uma fuga

A fuga de Dominique também é a fuga da imagem espetacularizada, que tende a despotencializar a vida ordinária, fazendo o mais comum, o mais banal se tornar espetáculo. Fuga que acontece a partir de uma renúncia, de uma atmosfera de sensações que é o próprio ato de criação. Em *A rampa*, Serge Daney afirmou: “A sobrevivência do cinema está hoje na capacidade do jogo que pode criar no interior de um sentimento geral de saturação em relação às imagens”.⁹⁷

⁹⁷ Daney, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosacnaif, 2007, p. 41.

O jogo de Dominique é, através das imagens, ou até mesmo sem elas (as técnicas), falar de um estado de “cinema mental” que constitui a subjetividade contemporânea, mas pela via da abertura potente ao acontecimento.

A renúncia do Dominique traz o encantamento para as cenas da monotonia do cotidiano.

Em Antonioni (um exemplo), no contexto do cinema neo-realista, há também a exploração dos “tempos mortos da banalidade cotidiana”⁹⁸ e dos espaços vazios que absorvem os personagens e suas ações, mas com isso o cineasta não está apenas fazendo um comentário sobre a incomunicabilidade, sobre o vazio. Ele vai dizer que nós estamos doentes de Eros, “mas isto porque o próprio Eros está, objetivamente, doente: o que se tornou o amor, para que um homem e uma mulher saiam dele tão desmunidos, lamentáveis e enfermos, e ajam e reajam tão mal, tanto no começo quanto no fim, numa sociedade corrompida?”.⁹⁹ No filme *La Notte* assistimos também a um comentário sobre a crise do papel do intelectual na sociedade burguesa.

As atmosferas de sensações de Dominique fazem um comentário crítico sobre o sentimento geral de falência dos espaços compartilhados. Um comentário que pode ser estendido sobre a sociedade dos figurantes, onde os meios de comunicação ocupam a esfera do espaço dividido, do espaço democrático, onde somos *tamagotchis* de nós mesmos, e a demanda pela participação é fundada em mostrar uma suposta “verdade sobre si”.

Como diz o filósofo italiano Giorgio Agamben, “as mídias dão-nos sempre o fato, o que foi, sem a sua possibilidade, sem a sua potência, dão-nos portanto um fato sobre o qual somos impotentes. As mídias adoram o cidadão indignado mas impotente. (...) É a má memória, a que produz o homem do ressentimento”.¹⁰⁰

Um estar junto que não é efetivamente compartilhado, dos estados de conexão permanente criados pelas novas tecnologias, uma tirania do estar juntos

⁹⁸ Deleuze, Gilles. Op. cit., p. 14.

⁹⁹ Idem, p. 15.

¹⁰⁰ Agamben, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 08 mar. de 2007.

que simula formas de relações sociais em espaços urbanos virtualizados, contexto da “paixão pelo real”, como nos disse Slavoj Žižek.

No espaço público que é de todos, Dominique coloca um estado emocional particular. Mas até que ponto a melancolia e essas sensações evasivas que a artista produz são sensações particulares? Ela está falando de um estado ao mesmo tempo subjetivo e coletivo. Nos seus vídeos, filmes e instalações existe um ato político de renúncia. A ética e estética formam um corpo único, “no qual a paisagem e a experiência do homem com ela é o que realiza a arte”, como ela diz.¹⁰¹

O curador Hans Ulrich Obrist costuma fazer uma mesma pergunta para os artistas que entrevista: Qual é o seu projeto irrealizável?

Dominique responde que existe algo com que sonha há alguns anos: uma piscina numa praia. E gostaria de fazer isso no Brasil, um tipo de “universidade tropical”, um lugar, uma piscina, com alguns guarda-sóis que criariam sombras”.¹⁰²

Este é um pedaço do mundo reprogramado de Dominique.

¹⁰¹ Rezende, Marcelo. Op. cit., p. 3.

¹⁰² Obrist, Hans Ulrich. *Plans to escape*. Disponível em: http://www.flashartonline.com/OnWeb/DOMINIQUE_GONZALEZ_FOERSTER.htm. Acesso em: 20 nov. de 2006.

Capítulo 3 - *I am still alive*

O que haveria de comum entre Dominique Gonzalez-Foerster e o artista conceitual On Kawara, nascido em 1933, no Japão, figura legendária da arte contemporânea?

O que enfatizarei neste capítulo é a capacidade extraordinária de On Kawara de também produzir a potência do banal. Como Dominique, Kawara produz uma fala que acontece em primeira pessoa (fala que conduz a um certo silêncio, através do qual a subjetividade pode se ressingularizar), bem como a questão do deslocamento. É um deslocamento provocado por viagens físicas, mas que levam a um deslocamento de si mesmo. Para isso traçarei um breve, mas muito breve percurso pela obra de Kawara, com a intenção de mostrar como ele vai cada vez mais se interessar pela arte como parte da experiência humana, não só como a sua representação. No final chegaremos a *I am still alive*.

On Kawara

I met, I went, I read, I am still alive. Essas frases de On Kawara, sempre em primeira pessoa, são títulos de trabalhos do artista que partem de situações cotidianas e subjetivas. É difícil chamar de “trabalhos” essas produções de Kawara, pois elas são feitas a partir de atividades diárias, uma espécie de documentação da própria vida. Pergunto-me o que fazia On Kawara além de fazer da sua vida uma obra de arte. Ele pescava, era um ótimo jogador de xadrez e GO e viajava, criando um estilo de vida de um cosmopolita que se desloca constantemente pelo mundo.

Essas séries que começaram a ser produzidas no início dos anos 60, tempo em que a *mail art* era também utilizada por artistas como o francês Christian Boltanski, que em 1970 enviou um carta com pedido de ajuda para alguns conhecidos, conteúdo vago para ser um carta comum, assim como o telegrama *I am still alive*. Kawara acordou, conheceu pessoas, leu livros e jornais. Através desses acontecimentos particulares e cotidianos, banais, ele faz uma inscrição subjetiva no espaço e no tempo. Ou seja, através das coisas feitas todos os dias, as coisas que todos nós costumamos fazer, por isso não tão particulares assim.

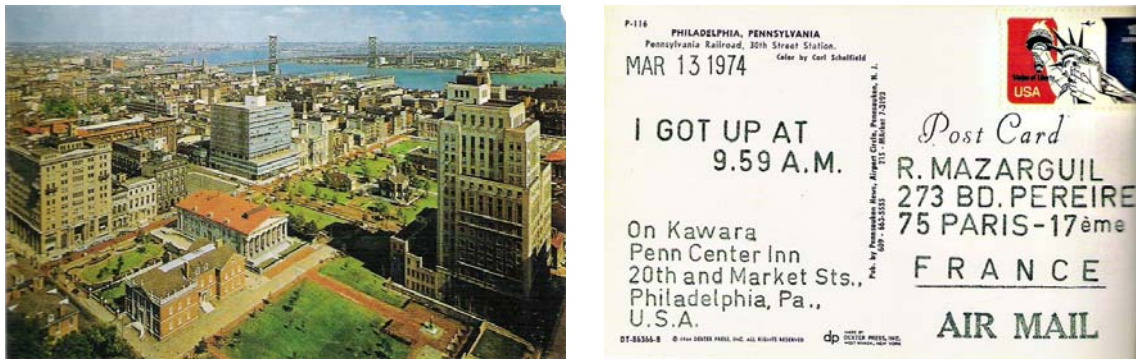


Fig. 7 – Cartão postal de On Kawara da série *I got up* (1968)

Na série *I got up* (1968), Kawara utiliza cartões-postais com imagens turísticas estereotipadas. Nestas imagens massivas ele imprime uma marca própria. No cartão, que era enviado para duas pessoas diferentes em um dia, ele não escrevia à mão, mas carimbava a hora exata em que acordou junto com o endereço de onde foi enviado e recebido. É irônico esse carimbo para falar de algo tão pessoal, assim como o é colocar a hora exata. Kawara parece perguntar, afinal quem se importa? Um gesto artístico num *ready made*, que consiste em tomar um produto industrial e torná-lo incomum pela via da subjetividade.

I met era uma lista de pessoas as quais o artista havia conhecido durante um dia, datilografada numa folha de papel, estampada com a data. Em *I went*, ele desenhava em um mapa fotocopiado da cidade onde estava, com uma caneta vermelha, pequenas jornadas que havia feito em um dia, também datado. Era como se o artista se observasse, um ser duplo.

Essas séries são fruto da experiência produzida pelos seus deslocamentos constantes pelo mundo que começam a partir de sua ida ao México¹⁰³ por volta de 1961, dando início a uma série de viagens, incluindo cidades como Nova York, onde o artista se estabeleceu por um longo período o que é visível também no *Date Painting*, como veremos mais adiante, onde a data era escrita na língua do país onde ele estava.

¹⁰³Watkins, Jonathan. “Where ‘I don’t know’ is the right answer”. In: *On Kawara*. Nova York: Phaidon, 2002. Por volta de 1961, Kawara realizou atividades artísticas no Departamento do Arte da Universidade do México.

Todas essas séries que mencionei foram feitas durante o processo de produção do *Date Painting*. É como se todo seu trabalho convergisse para a pergunta, afinal o que é um dia? O que dizemos e fazemos durante os dias? Um questionamento sobre a forma como o tempo é culturalmente percebido, como os saberes e os poderes nos interpelam.

On Kawara se movimenta como um turista. Mas não o turista que procura imagens fáceis, ou melhor, é a partir dessas imagens fáceis que ele vai produzir sua arte. Observa a vida cotidiana dessas cidades, menos do que a arte local ou as características culturais do país onde está. Prestava atenção na percepção do tempo. Enquanto no Japão esperavam-se 30 segundos por um trem, no México chegava-se a esperar um dia.

Essa movimentação entre tempos e espaços diferentes é o que marca o trabalho do artista. Tal como descreveu Barthes, no livro *Império dos sentidos*, no Japão as cidades não têm placas indicando os nomes das ruas. É uma cidade sem endereços, o que coloca a percepção num campo aberto:

Essa cidade só pode ser conhecida por uma atividade de tipo etnográfico: é preciso orientar-se nela, não pelo livro, pelo endereço, mas pela caminhada, pela visão, pelo hábito, pela experiência; toda descoberta é aí intensa e frágil, só poderia ser reencontrada pela lembrança do rasto que deixou em nós: visitar um lugar pela primeira vez é, assim, começar a escrever: como o endereço não está escrito, é preciso que ele funde sua própria escritura.¹⁰⁴

É assim que On se relaciona com os lugares, navegando pelos espaços, pelo tempo e pela linguagem, com essa herança do Japão, de não ter algo fixo pelo qual se orientar.

Foi em Nova York onde ele, um japonês agora na Europa no início dos anos 60, entra em contato com a vanguarda da época, principalmente a *pop art* e cinema.

¹⁰⁴ Barthes, Roland. *O império dos sentidos*. São Paulo: Martins Fontes: 2007, p. 51.

Tinha uma inclinação com artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, mas estava num processo de questionamento intenso a respeito de seus trabalhos.¹⁰⁵

A partir do contato com pinturas pré-históricas feitas em paredes de cavernas na cidade de Altamira na Espanha, realizadas sem concepções artísticas, que ele começa a “sentir a possibilidade de arte novamente”.¹⁰⁶ Menos do que uma preocupação com um estilo ou uma técnica, ele vai se afastando das definições convencionais de arte, movido pela constatação de que o ato artístico pode ser feito por qualquer um, em qualquer lugar. É neste ponto que Kawara começa a se voltar cada vez mais para suas ações cotidianas. Ambientes de enclausuramento presentes em seus primeiros trabalhos, produzidos nos anos 50, dão lugar para a idéia de arte como experiência, sem a imposição de um sistema de perspectiva.

Se tem uma palavra que eu usaria para falar da obra de On Kawara, seria esta: sobrevivência.

O contexto em que seus primeiros trabalhos foram feitos era de extrema miséria e caos em Tóquio no final da década de 40, sobretudo pelas duas bombas atômicas detonadas pelos norte-americanos, o que continuou na próxima década, ao mesmo tempo em que surgia uma atmosfera de liberdade, mobilidade social e democratização, o que foi abreviado pelo início da Guerra Fria.

Nesta época On Kawara, como membro do grupo *Avant-Garde Art Association* (Zen’ei Bijutsu-Kai)¹⁰⁷, alinhou-se com a oposição de esquerda que se manifestava contra o novo conservadorismo que surgia – como o tratado de segurança entre Estados Unidos e Japão. O forte debate dos anos 50 no Japão em torno da arte contemporânea era sobre a crescente troca cultural com os Estados Unidos e Europa. Alguns artistas como Yoshikuni Iida, Tatsuo Ikeda, Shigeo Ishi e também On Kawara reagiram contra a tendência do Realismo Social. Como atuantes de um outro grupo, *Discussion Group* (1955-56), desenvolveram um estilo mais surreal e elíptico que se referia constantemente a opressão e desconforto, mas sem serem didáticos. Eram imagens obscuras, dramáticas, mobilizadas pelo contexto da época.

¹⁰⁵ Watkins, Jonathan. Op. cit , p. 54.

¹⁰⁶ Idem, p. 54.

¹⁰⁷ Grupo criado em 1947 pelos artistas Iri Maruki e Kikuji Yamashita.

É o que vemos em *The Bathroom* (1954) e *Warehouse* (1952), pinturas feitas no período do fim da Guerra Fria que mostram corpos mutilados em ambientes ameaçadores de isolamento e confinamento.¹⁰⁸ Quando a guerra acabou no Japão com as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, Kawara estava com 30 anos.

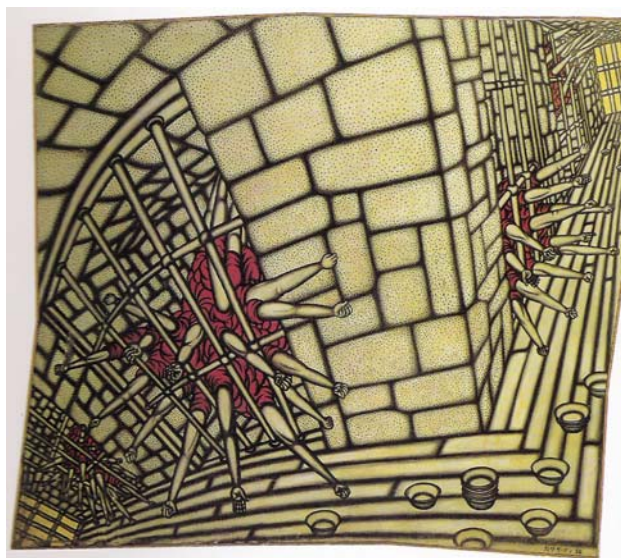


Fig. 8 – *Absentees* (1956), quadro a óleo de On Kawara

Em *Absentees* vemos figuras robóticas, enclausuradas em paisagens distorcidas, ambientes que parecem prisões, de cujas grades mãos humanas amontoadas tentam escapar. Braços fortes saindo de massas informes vermelhas que lembram partes internas do corpo, como intestinos.

As pinturas e desenhos feitos nos anos 50¹⁰⁹ têm esse mesmo clima de *Absentees*. Em *Butcher's Wife* (1952), por exemplo, a cena é uma mulher apática, vestida com um avental coberto de sangue, num ambiente que lembra uma cozinha,

¹⁰⁸ Segundo o crítico Jonathan Watkins, op. cit., Kawara teve influência da perspectiva existencialista de Sartre. Essa perspectiva influenciou toda uma geração da Segunda Guerra Mundial, coincidindo com a formação adolescente e jovem de Kawara.

¹⁰⁹ É constante a referência por parte de críticos da arte contemporânea mexicana no estilo das pinturas da década de 50, particularmente em relação ao *Black Soldier* (1955).

cujos utensílios são facas, correntes e um machado. Cabeças amputadas estão penduradas em correntes. A série de desenhos *The Bathroom* (1953-54) - vinte e oito desenhos - mostra corpos nus mutilados em contraste com a higiene de um banheiro. Mulheres grávidas, que sugerem um futuro, corpos que estão indiferentes à presença uns dos outros.

É na série de desenhos seguinte, intitulada *Events in a Warehouse* (1954), em que as figuras humanas saem de cena, tornando-as ainda mais obscuras. Apenas uma mulher aparece de costas, segurando uma lâmpada desconectada.

Vejo uma certa ambigüidade nestas pinturas e desenhos. As mãos fortes, as mulheres grávidas, em atmosferas de enclausuramento. Uma potência de vida num ambiente assustador, assim como era o Japão na época. E é fundamentalmente a devastação causada pelas bombas atômica que impulsiona o artista, como ele diz, numa das suas raras falas, feita um ano antes de *Absentees*: “Recentemente a noção de humanidade tem sido ameaçada por isso. Na vida diária eu sinto isso a todo o momento. As ansiedades políticas e econômicas dominam os indivíduos.”¹¹⁰

Como membro do *Discussion Group*, Kawara participa de debates, mas aos poucos foi se afastando de discussões públicas e da produção escrita, confortando-se com a convicção (que ele mantém até hoje) de que as palavras são essencialmente arbitrárias e que a arte existe “para além da linguagem”. Uma desproporção entre a expressão verbal e subjetividade, o que é uma marca de seus trabalhos.

É como ele se expressa em uma discussão sobre a obra *Absentees*: “Como eu tive a idéia para esse trabalho ou como eu decidi expressar essa idéia não é o assunto aqui. Eu vou mais me delimitar a descrever o procedimento técnico pelo qual criei esse trabalho, porque isso é tudo de que tenho certeza.”¹¹¹

Voltemos então ao ponto em que Kawara se desliga da forma como estava produzindo suas pinturas, quando começa a se distanciar da idéia de arte apenas como representação da experiência humana, mas também como parte de uma

¹¹⁰ Idem, p. 50, (s.p) “Recently the notion of humanity has been threatened by matter. In daily life I feel this every moment. Political and economic anxieties overwhelm individuals.”

¹¹¹ Idem, p. 49.

experiência, reforçando o papel central que tem o contexto em qualquer experiência artística¹¹², que é o que aqui nos interessa.

Um dos desenhos que marcam essa nova fase consistia em um retângulo onde está escrito em letras garrafais a palavra *EGG* (ovo), como algo novo que estava por vir. *EGG* faz parte da série 1964,¹¹³ 196 desenhos de formato retangular com inscrição de textos, feita antes do *Date Painting*.

É quando o uso da linguagem passa a ser central: *Nothing, Something, Everything* (1963) foi feito com a inscrição da palavra “*SOMETHING*” em letraset emoldurada pelo contorno de um retângulo preto, tão enfático e vago quanto *EGG*. Entre *nothing* (nada) e *everything* (tudo), existe *something* (alguma coisa), o gesto visível que alguém pode fazer. É uma crítica sobre a linguagem que utiliza a própria linguagem de forma breve e vazia, como os *haicais* japoneses.

A linguagem, este o reino dos códigos, é central também em trabalhos com códigos, *braille* e números, como *Painting of Code* (1965) e *Code* (1965). Este último, feito em seis folhas de papel, consiste numa organização horizontal de linhas da esquerda para a direita, como a escrita ocidental, com desenhos coloridos verticais cujas formas lembram a escrita japonesa. Esses “desenhos de frases” são pontuados com caneta esferográfica. Pontos de interrogação, vírgulas e aspas, que marcam a distância entre ele e o observador e entre signo verbal e representação visual, criando uma dissociação entre o ver e o falar. Desta forma, ele perturba o modelo da representação, da semelhança, afinal o que representa o quê, quando as palavras não dizem as coisas? Sobre Magritte, Foucault nos disse que a pintura *Isto não é um cachimbo* “redistribui no espaço o texto e a imagem; cada um retoma seu lugar”.¹¹⁴ Kawara sobrepõe uma imagem numa organização tradicional da escrita ocidental, colocando texto no lugar da imagem e a imagem no lugar do texto. O texto é “desenhado”, entrecortados pela pontuação. Signos visualizáveis, mas indecifráveis.

¹¹² Idem, p. 55.

¹¹³ Idem. Muitos dos desenhos de 1964 indicam o interesse do artista na possibilidade de criar ambientes esculturais, ou instalações. Nesse sentido, antecipam tendências que prevaleceram na arte subsequente e correspondem claramente a trabalhos de artistas como Eva Hesse, Lawrence Weiner.

¹¹⁴ Foucault, Michel. “Isto não é um cachimbo”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 252.

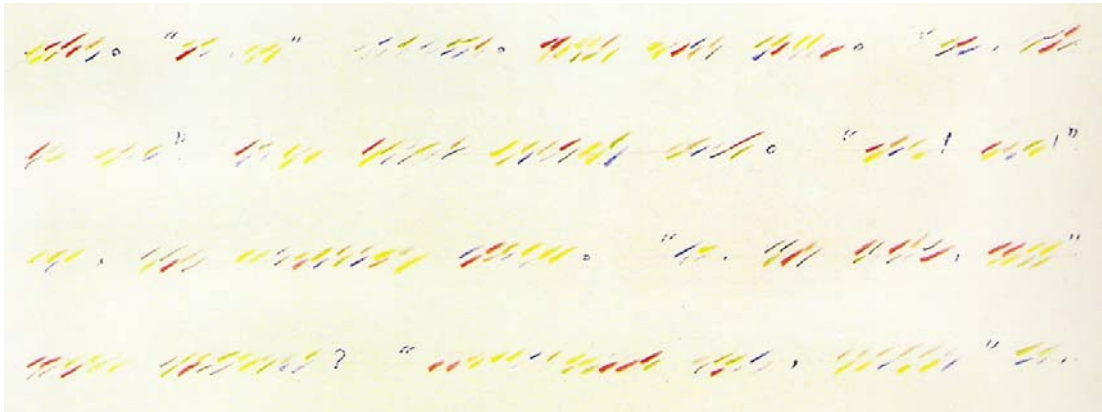


Fig. 9 – Detalhe de *Code* (1965) de On Kawara

Já que os enunciados jamais nos fazem ver alguma coisa, assim como as visibilidades jamais tornam algo legível. Nas palavras de Foucault, “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde essas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões de sintaxe definem”.¹¹⁵

Em 1965 Kawara pintou *Title*, três quadros a óleo vermelhos dispostos um ao lado do outro com o texto ‘ONE THING. 1965. VIET-NAM’, em branco. O primeiro é claramente um desenvolvimento de *Nothing, Something, Everything*. *Onething* é tempo e espaço - o ano em que foi feito coincide com o bombardeamento massivo americano no norte do Vietnam. Podemos supor em *Title* a memória viva dos efeitos de Hiroshima e Nagasaki e da presença americana no Japão, assim como o fato de que agora ele estava vivendo nos Estados Unidos.

1965 era a data de *Title*, mas Vietnam não era o lugar onde foi pintado. Vietnam era uma idéia do trabalho. Era o lugar onde ele não estava. A idéia de não-lugar é explorada em também em “*LAT.31° 25' N LONG. 8° 41'*”, localização que corresponde a parte do deserto do Sahara. Assim, On Kawara habita outras latitudes, estando em qualquer lugar que seja, ele habita o deserto.

¹¹⁵ Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes: 2005, p. 25.

Eu estou pintando esta pintura

A idéia de que a percepção do tempo é ‘relativa’, culturalmente determinada, influenciou fortemente Kawara, que durante 10 anos produziu o *Date Painting*, iniciado em 1966. A série, que foi chamada em conjunto de *Today*, fazia de toda sua rotina um ato artístico.

Em *Subtitles* (1966), uma espécie de diário que faz parte do *Date Painting*, lemos anotações das coisas que aconteceram durante o dia, como alguém que visitou o seu estúdio, junto com textos de jornais, geralmente manchetes.

A primeira frase deste diário era “*Jag vet inte*”, porque ele estava em Sweden, na Suíça. Significa simplesmente “Eu não sei”.

No dia 20 de março de 1966 lemos: “*Taeko kissed me. I asked her ‘are you alright?’*” (Taeko me beijou. Eu perguntei a ela ‘está tudo bem?’). Quatro dias depois: “*501 Viet Cong killed in the past 24 hours, Allied officials reports today*”. (501 Vietcongues foram assassinados nas últimas 24 horas, Oficiais aliados noticiaram hoje.” Em 18 de janeiro de 1966 : “*I am painting this painting*” (Eu estou pintando esta pintura). Em 20 de janeiro de 1966: “*I have decided to be alone*” (Eu decidi ficar sozinho).

Neste diário ele registra dados históricos sobre a Guerra Fria, conflitos no Oriente Médio e entre a Índia e o Paquistão, dados íntimos e corriqueiros e anotações sobre o próprio processo do *Date*. É essa sobreposição de subjetividade, fatos históricos que marca o *Date*.

Nele, Kawara simplesmente pintava a data na qual a pintura havia sido feita num fundo monocromático com tinta geralmente preta e letras com tipografia básica sem serifa na cor branca, centralizada no quadro retangular. Quando o artista não terminava a pintura até a meia-noite, o quadro era destruído. Esse processo de pintura era meticuloso. Quatro camadas de tinta cuidadosamente aplicadas ao fundo, contornos do texto cuidadosamente desenhados. Às vezes os quadros eram associados a páginas de jornal do mesmo dia. O texto era escrito na língua do local onde a pintura foi realizada, com exceção do Japão e Hong Kong, feitas em esperanto.



Fig. 10 – Da série *Date Painting* - 20 MARS 1984 (1984) de On Kawara

Um dia particular, recortes de notícias do jornal. Produtos culturais que contrastam com quadro pintado meticulosamente à mão, separados um do outro com o espaço delimitado pelo quadro e pela caixa onde era colocado o recorte do jornal. Kawara parece assim abrir um espaço para a subjetividade. Um respiro. Uma separação que implica uma relação. Quero dizer, criar uma outra relação com todos esses elementos que ele coloca em jogo no *Date*. Uma relação singular. Tudo isso em um dia. Sobrevivência e existência (as notícias se referiam a dados da guerra e também a outros fatos históricos importantes, como a chegada do homem à lua) em um determinado espaço (que eram muitos) e tempo. A obra de arte única e o jornal mecânico. Um signo de arte, de alta cultura, ironicamente relacionado com um forte senso de história, o tempo como construção humana.

É interessante perceber como nessas pinturas, que lembram um pouco a estética dos calendários, não existe aparentemente um traço humano, como na série

I got up, na qual ele utilizou um carimbo para imprimir a hora em que acordou. São todas como que iguais. É um ato, ao mesmo tempo, de apagar a visibilidade de formas subjetivas de expressão, o que evidencia como a subjetividade é formada a partir da relação com o tempo, a história, com o espaço, com a linguagem.

Expostos, os quadros “se tornam jogadores numa presença pictorial”.¹¹⁶ No encontro com o espectador, ativa “escavações profundas nas dobras do aparecimento e desaparecimento, entre a sucessão das datas e da continuidade do tempo; entre a representação da história e sua exibição no presente”.¹¹⁷ É um ato de ruptura na continuidade do tempo.

No total, ele pintou mais de dois mil *Date Paintings* desde que começou a série *Today* em 4 de janeiro de 1966. Seu cálculo é o de ter gastado (ou ganhado) mais de três anos no processo de fazer as telas, o que inclui também um calendário de 100 anos *100 Years Calendar (18,864 days)* com pontos coloridos nos dias em que um quadro de *Date Painting* foi feito.

O que é um dia para On Kawara? Um dia para On Kawara é feito dessas regras facultativas que ele mesmo inventa. Ele se apropria do tempo, do tempo construído cronologicamente, e sobre ele, realizada uma meditação. Ou em outras palavras, ele opera a partir das coisas feitas todos os dias, a partir da forma como a rotina é culturalmente construída. Como lemos na anotação de *Subtitles*, no dia 28 de janeiro de 1966: Eu estou pintando esta pintura. É justamente este ato, focado na execução meticulosa de produzir esta pintura que acontece sua meditação e sua arte.

Uma meditação que coloca a subjetividade no lugar do vazio. Uma tentativa de escapar das formas de vida que conspiram contra a singularização da subjetividade, uma sobrevivência alegre, que se utiliza da própria configuração do mundo. É como afirma o curador Jonathan Watkins:

¹¹⁶ Denizot, René. “Consciousness”. In: *On Kawara*. Nova York: Phaidon, 2002, (s.p) “become players in a pictorial present”, p. 114.

¹¹⁷ Idem. (s.p) “digs deep into the folds of appearance and disappearance, between the succession of the dates and the continuity of time; between the representation of history and the exhibition of the present”.

Ele considera o processo de produção de *Date Paintings* como uma forma de meditação, uma rotina condutora para a perda do ego e também a distração das verdades fundamentais (...) Entretanto, o veículo para a meditação não deixa de distinguir características ou focos e esses podem ser articulados. A data diz respeito ao tempo e, certa e fundamentalmente, sobre imortalidade.¹¹⁸

Sabe-se que a filosofia Zen tem na meditação uma forma de perda do eu, colocando-nos diante do vazio da subjetividade. Kawara, um japonês, filho de uma família de tradições religiosas diferentes de Xintoísmo, Budismo e Cristianismo, coloca a subjetividade neste plano. É como as palavras de Barthes:

Todo o Zen (...) aparece assim como uma imensa prática destinada a *deter a linguagem*, a quebrar essa espécie de radiofonia interior que se emite continuamente em nós, até em nosso sono (talvez seja por isso que se impedem os praticantes de dormir), a esvaziar, a estupefazer, a enxugar a tagarelice incoercível da alma; e talvez o que se chama, no Zen, de *satori*, e que os ocidentais só podem traduzir por palavras vagamente cristãs (*iluminação, revelação, intuição*), seja somente uma suspensão pânica da linguagem, o branco que apaga em nós o reino dos códigos, a quebra dessa recitação interior que constitui nossa pessoa.¹¹⁹

É neste livro, *O Império dos sentidos*, que Barthes vai fazer uma aproximação entre o vazio da fala e que constitui a escrita com o Zen¹²⁰. Uma escrita que não detém a linguagem num silêncio “pesado, pleno, profundo, místico”; não é também o vazio da alma que a conduz ao encontro com o divino (o

¹¹⁸ Idem, p. 82, “He regards the process of making *Date Paintings* as a form of meditation, a routine conducive to the loss of ego and distractions from fundamental (...). However, the vehicle for the meditation is not without distinguishing features or focus and these can be articulated. The date is about time, and surely and ultimately about immortality”.

¹¹⁹ Barthes, Roland. Op.cit, p. 98.

¹²⁰ Barthes está se referindo ao haikai, um ramo literário através qual ele vai pensar o Zen.

Zen é sem Deus). O silêncio de Kawara, essa suspensão pânica da linguagem, como diz Barthes, é uma forma de estar somente “pintando uma pintura”. Ele que não acreditava que um ato de comunicação que tem a linguagem como mediadora possa ser “autêntico”. Por isso ele não dava entrevistas.

O que pode ser dito pode ser dito.

I am still alive

“(...) ele estava chegando à conclusão de que as palavras, inclusive as dele, simplesmente não podem ser confiáveis.”¹²¹

O curador Pétur Arason conta que nunca foi tão difícil trabalhar com um artista como foi com On Kawara, ao mesmo tempo nada para ele foi tão divertido e o ensinou tanto. Por muito tempo desejou fazer uma exposição com On na Islândia, onde mora. Levou aproximadamente dois anos para entrar em contato com ele. Escreveu cartas, mas nunca obteve resposta.

Então eu comecei a receber uma série de telegramas dele dizendo ‘Eu ainda estou vivo’. Apesar de saber quase com certeza que esses telegramas eram dele, eu nunca estava absolutamente certo. Eu sempre tinha um pequeno ataque de pânico quando eles começaram a chegar; esses telegramas poderiam vir do fisco, ou talvez notícias de alguém que tivesse morrido. On perfeitamente fazia com que as pessoas lembrassem dele através destas mensagens.¹²²

Com estes telegramas, a dimensão relacional ganha traços fortes. Não seria esse pequeno pânico que On Kawara queria provocar nas pessoas que recebiam seu

¹²¹ Watkins, Jonathan. Op. cit., p. 51, (s.p) “he was coming to the conclusion that words, including his own, simply could not be trusted.”

¹²² *On Kawara*. Nova York: Phaidon, 2002, p. 9 (s.p), “Then I started to receive telegrams from him saying ‘I am still alive’. Even though I almost knew had a slight panic attack when they first arrived; these telegrams could possibly be from the tax authorities, or perhaps news that someone had died. On thoroughly reminds people of himself through these messages.”

telegrama? Um gesto bem humorado que coloca uma questão: não é a própria vida a coisa mais urgente? Mais urgente do que a morte, o que normalmente estes telegramas comunicam, notícias de falecimento? A forma como ele constrói a frase, colocando o “ainda” antes de “vivo” e depois do “eu” dá o tom de sobrevivência, que pode se referir a todo o contexto do sofrimento causado pela guerra, presente desde o início do seu trabalho.

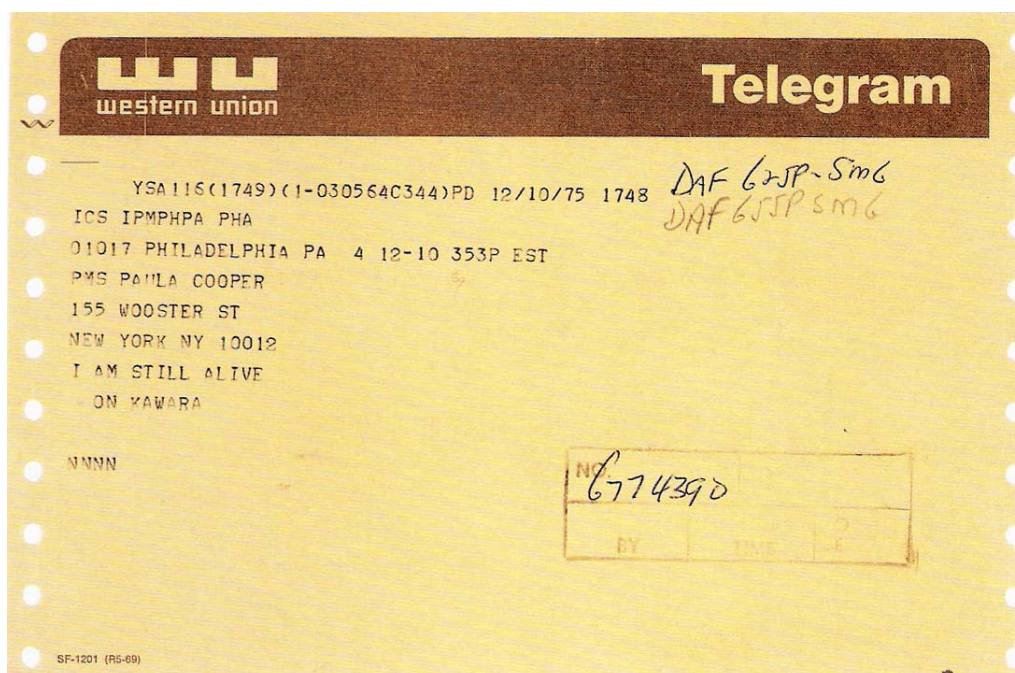


Fig. 11 – Da série *I am still alive* (1975) de On Kawara

Mas não é somente o contexto da guerra que o afetou. Nos trabalhos do artista existe a sobrevivência em relação à própria vida, principalmente neste telegrama. A sobrevivência em relação à rotina, em relação à sobrecodificação da linguagem, como foi o percurso que ele traçou, de se utilizar as coisas feitas todos os dias.

I am still alive foi feito depois de telegramas enviados para a exposição 18 Paris IV.70, em 1969. Neles havia a inscrição “*I am not going to commit a suicide*

don't worry”¹²³. A frase *I am still alive* generaliza a situação de estar vivo, e é profundamente ambígua, já que quando a mensagem chegava ao destinatário, era lida como “eu estava vivo quando enviei esse telegrama”.

Kawara fala do que é impossível dizer. Ou assim, simples, ele diz: Eu ainda estou vivo.

Um dado subjetivo, mas também coletivo, pois quem recebe a notícia também está vivo. Diferente dos outros trabalhos que começam em primeira pessoa, fruto de ações pontuais, como *I got up* e *I met*, o estado de estar vivo é de qualquer um a qualquer momento.

A exposição que demorou tanto para acontecer, como conta Pétur Arason, foi *The Second Floor* (1996), que envolve o *Date Painting*. Em 1999 fez a exposição *Pure Consciousness*¹²⁴, numa escola de arte em Reiquiavique (Islândia), numa sala de aula de crianças de idade entre quatro e cinco anos.

Pétur continua:

Minha experiência me diz que esse é o sinal do verdadeiro artista. As pessoas freqüentemente dizem que On é extremamente excêntrico e de personalidade reclusa. Mas ele é completamente o oposto: ele é particularmente divertido! É um grande humorista e fácil de conversar. Às vezes penso que é uma pena ele não dividir esse seu lado com as pessoas.¹²⁵

Excêntrico, bem humorado, o fato é que On realmente não utilizava a articulação verbal, a não ser em seus trabalhos, onde a linguagem ocupa um lugar de não comunicar, de não criar sentido. Para ele a arte está além da linguagem. O livro que utilizo aqui não contém nenhuma entrevista do artista. Além dos textos de críticos sobre suas obras, traz apenas depoimentos de amigos e conhecidos sobre

¹²³ (s.p) “Eu não vou cometer um suicídio, não se preocupe.”

¹²⁴ *Pure Consciousness* é uma instalação itinerante que envolve o *Date Painting*. Em salas de aulas, os quadros fazem parte da mobília penduradas nas paredes, junto com desenhos das crianças.

¹²⁵ Idem, p. 9, (s.p) “My experience tells me that this is the sign of the true artist. People often assume that On is an extremely eccentric and reclusive personality. But he’s quite the opposite: he’s particularly cheerful! He’s a great humorist and easy to talk to. Sometimes I think it’s a shame that On doesn’t share that side of himself with people.”

ele. Esse isolamento acabou tornando-o um anônimo, já que nunca fazia aparições públicas.¹²⁶

O que Kawara divide com as pessoas é esse sentimento da incapacidade humana de estar completamente só, de se apagar, de desaparecer.

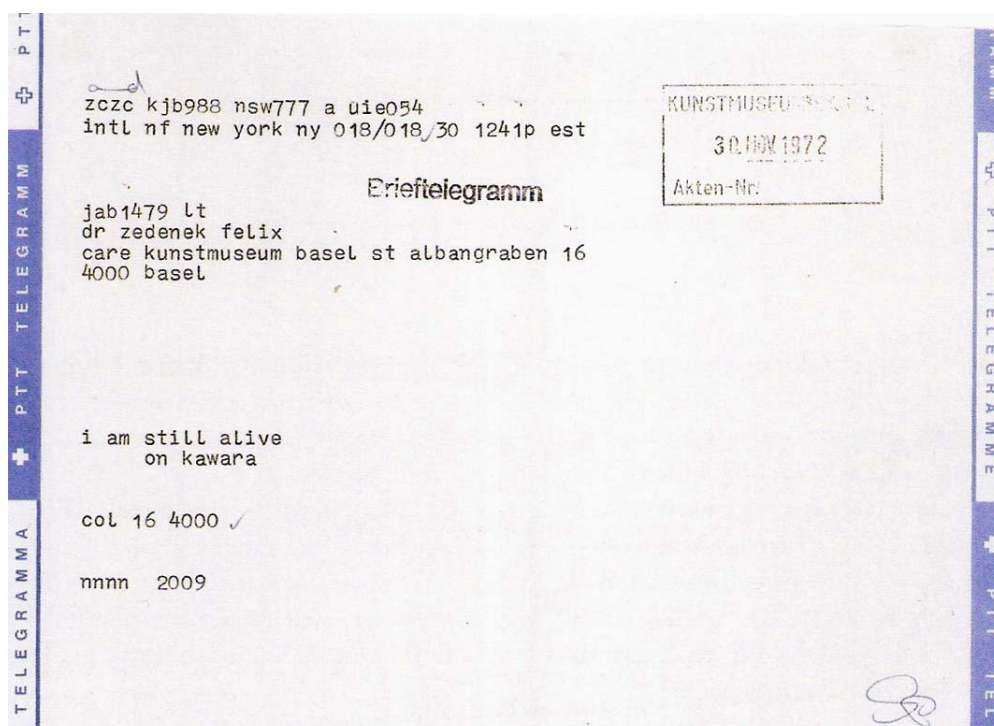


Fig. 12 – Da série *I am still alive* (1972) de On Kawara

Ainda Barthes vai falar que o Zen é toda uma filosofia que “guerreia contra o sentido”. A escrita japonesa “na isenção de todos sentidos, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a violência”.¹²⁷ Em japonês, o *Mu* é o vazio.

Neste ponto faço uma proximidade do Zen com o pensamento do exterior, no que se refere ao esvaziamento do eu. Como diz Foucault, afirmando que na literatura a linguagem está fora do pessoal, coisa que a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar. O Eu que fala, o ser da linguagem, só aparece para si

¹²⁶ Searly, Adrian. *It's a Date!* Disponível em: <http://arts.guardian.co.uk/critic/feature/0,,852676,00.html> Acesso em: 20 jul. de 2007.

¹²⁷ Barthes, Roland. Op. cit., p. 10.

mesmo com o desaparecimento do sujeito. “É que o ‘eu falo’ funciona ao contrário do ‘eu penso’. Este conduziria de fato à certeza indubitável do Eu e sua existência; aquele, pelo contrário, recusa, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio”.¹²⁸ Ou seja, não se fala a fim de criar um discurso ou comunicação de um sentido, e sim se cria a “exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta”.¹²⁹

É assim que On Kawara diz que ainda está vivo, que acordou, que conheceu pessoas, que está pintando uma pintura. Discurso, escreve Foucault, “portanto, mesmo se ele é, além de qualquer linguagem, silêncio, além de qualquer ser, nada”.¹³⁰

De certa forma, Kawara e Dominique produzem essa ausência de sentido a partir de situações particulares, às vezes íntimas. Dominique com seus jardins e parques, com seu cinema mental. Kawara com o *Date Painting*, com seus telegramas... Cada um a sua maneira e num contexto específico, mas sempre a partir de viagens, Dominique para Tóquio, para o Brasil. On Kawara para Nova York, para o México, sendo sempre estrangeiros em si mesmos e no mundo. Viagem interior que não é reduzida a mero solipsismo, tampouco ao vazio da falta, condição a que está sendo reduzida a subjetividade contemporânea. Existe nestes artistas um contraponto permanente entre história, contexto e processos de subjetivação.

¹²⁸ Foucault, Michel. “O pensamento do exterior”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 221.

¹²⁹ Idem, p. 220.

¹³⁰ Idem, p. 222.

Capítulo 4 - Eu ainda estou vivo

E não seria isso, o espaço para a potência de produção de subjetividade, que a cultura ocidental vem invadindo com uma cultura do espetáculo, através de formas de vida exteriorizadas e vazias, onde a verdade sobre si é requerida de acordo com padrões de identidade?

É desta maneira que a cultura ocidental deturpa a noção do Zen oriental. Zizek nos lembra que no ocidente medita-se a fim de alcançar um “verdadeiro eu”, enquanto o objetivo mesmo da filosofia Zen é o esvaziamento de si, a aceitação de que não existe um Eu verdadeiro, obrigando o sujeito a assumir sua completa dessubjetivação. Para elucidar esta constatação, o autor cita o exemplo dos livros de auto-ajuda, que ensinam a *Como desaparecer completamente*¹³¹ e assim se reinventar, apagando os traços de uma existência que pode ser deixada para trás. A questão é que o desaparecer é um desaparecer para imediatamente aparecer de uma outra forma. Aparecer de acordo com identidades padronizadas, que mobilizam a força de invenção da subjetividade contemporânea. Surgem esses novos padrões a todo o momento, e a subjetividade se coloca numa corrida infinita para alcançá-los. É como constata Suely Rolnik:

Uma tensão se instala entre o movimento de tomada de consistência de uma nova pele e a permanência da pele existente, necessária até que o processo de criação se complete. O paradoxo entre esses dois vetores, a força de invenção que ele mobiliza e a tensão que disto decorre são portanto próprios da vida em sua potência de variação: eles são constitutivos do processo vital de individuação, que vai organizando e estabilizando novos contornos, enquanto desestabiliza e desfaz outros..¹³²

Buscando um reconhecimento constante, a subjetividade não tem o tempo necessário para se compor, para que um processo de invenção de si se complete, operando no lugar do vazio, mas o vazio da falta, através de identidades celebrizadas que são estimuladas pela sociedade dos figurantes. Que modos de vida

¹³¹ Zizek, Slavoj. Op. cit Título do famoso livro de Phillip McGraw.

¹³² Rolnik, Suely. *A vida na berlinda: como a mídia aterroriza com o jogo de subjetividade lixo e subjetividade luxo*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1338,1.shl> Acesso em: jul. de 2007.

espetacularizados a subjetividade contemporânea dispõe para a vida? Neste contexto, não é a vida enquanto potência a coisa mais urgente?

Ainda Zizek: “o resultado último da subjetivação global (...) é o desaparecimento de nossa própria subjetividade, que se transforma num capricho fútil.”¹³³

Trago então a frase de On Kawara, “eu ainda estou vivo” para o contexto atual da constante exposição de si. Frase que parece não precisar ser dita, já que estamos em contato permanente com o outro através de celulares, *blogs*, etc., onde a urgência ocupa o mesmo lugar do trivial. Ou melhor, talvez, é preciso sim dizer que estamos vivos. O “ainda” aqui se refere ao presente, uma afirmação permanente.

Utilizei essa frase de On Kawara para fazer o que chamei de uma ação. Na verdade, depois de ter criado um vídeo pensei nessa frase como título para esta ação. Meu interesse foi de criar um esquema de distribuição deste vídeo que envolvesse o espaço urbano e a Internet, pois o que está havendo é uma convergência cada vez maior entre os dois.

Então esta “ação” incluiu uma intervenção na cidade de São Paulo através de lambe-lambes e *flyers* dispostos em displays que acomodam os *flyers* comuns de festas e propaganda em lojas e bancas de jornal com a frase “Eu ainda estou vivo” e um endereço de *e-mail* pedindo para que o leitor do cartaz entrasse em contato. Ao receber estes e-mails eu enviava um vídeo postado no site *You Tube*.

Utilizar o *You Tube*, este grande arquivo audiovisual contemporâneo, é uma forma de intervir nos modos de relação que tem a exposição excessiva de si em busca de reconhecimento.

¹³³ Zizek, Slavoj. Op. cit., p. 105.



Fig. 13 – Lambe-Lambe do projeto *Eu ainda estou vivo*, da autora¹³⁴

O vídeo partiu de uma imagem. Uma fotografia feita de uma janela de onde se via um boneco de madeira em um depósito desativado de brinquedos. Essa imagem remete a várias questões sobre estar vivo: primeiro, pelo fato de ser um boneco. Um boneco, este objeto inanimado de contornos humanos, que parecia ter caído, ou cometido o suicídio.

Contei uma pequena ficção a partir dessa imagem. Uma ficção envolvendo outros bonecos, desta vez pessoas que caminhavam pelas ruas, imersas no seu cotidiano, indo de um lado para o outro. Nessas imagens trabalhadas em *still*, deixando as pessoas estáticas, utilizei o *zoom*, fazendo com que elas parecessem bonecos. Esses *stills* foram interrompidos por frases que aparecem como legendas na tela de fundo preto. Então o boneco (boneco) e os bonecos (pessoas) fazem parte

¹³⁴ O primeiro lambe-lambe que fiz, utilizei a frase em inglês, *I am still alive*. Esta é uma segunda versão em português.

de uma mesma paisagem que tem o boneco no chão, caído, em uma mesma cidade que os atravessam.



Fig. 14 – Cenas de *Eu ainda estou vivo*, vídeo da autora.

Como é a subjetividade contemporânea, reduzida cada vez mais a aparecer, um mero corpo, como os avatares do *Second Life*, cada vez mais corpos-objetos, mais um produto que dança de acordo com os nichos de mercado.

O *You Tube*, lugar do *Broadcast yourself*, como diz seu slogan, foi a plataforma para o vídeo. Depois de estar neste espaço, distribui-se de outras formas, pelas pessoas que o assistiram e também pela busca através de palavras-chave.

A intenção foi a de não limitar o trabalho ao espaço restrito da galeria de arte, onde também foram colocados os lambe-lambes na parte externa e *flyers* na interna. Assim, como uma forma de interferir também no próprio espaço expositivo, onde havia vídeos que problematizavam a estética do vídeoclipe.

Este trabalho foi feito em 2007 para a exposição coletiva “Comunismo da Forma: imagem, som e política da arte - a estratégia do vídeo musical”, na Galeria Vermelho. O conceito que dá nome à exposição é de Nicolas Bourriaud. Em *Pós-produção*, Borriaud fala da multiplicação das ofertas culturais que vem ocorrendo a partir dos anos 90, na qual se extinguem a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Os artistas não costumam mais atuar a partir de uma matéria-prima. *Pós-produção* é como uma extensão do livro *Estética Relacional*, em que reprogramar o mundo, como falei no segundo capítulo, é a questão. Reprogramar no sentido de utilizar esse enorme banco de

dados caótico de que dispomos impulsionados pelos computadores em rede, mais do que partir da “tela branca”. Uma “cultura do uso” que tem na perda da fronteira entre consumidor/produtor de conteúdo uma forma criativa.

Bourriaud se alinha com o projeto da *Internacional Letrista e a Internacional Situacionista*, criada por Debord, que desenvolve a noção de *deriva* em 1958, com a ressalva de que hoje os artistas se utilizam sem a abolição total da arte. Um uso lúdico das cidades, os edifícios e as obras, técnica de atravessamento da paisagem urbana como se fossem estúdios de cinema. Obras efêmeras e imateriais - “a arte como fuga do tempo” desprovida de qualquer fixação -, que se utilizam da lógica do desvio¹³⁵.

O que moveu o *Eu ainda estou vivo* foi a idéia de entrar em contato com pessoas para comunicar o ato banal de estar vivo. Um modo de refletir sobre a questão do que significa estar próximo, distante, vivo e conectado através das tecnologias de comunicação que são cada vez mais pervasivas. No filme *Me and You and Everyone* (2004), da artista norte-americana Miranda July premiado no Sundance Festival e Cannes, existe um comentário interessante sobre isso. O filme é um grande olhar sobre o amor, ou o amor líquido¹³⁶, sobre como nas relações amorosas nos aproximamos e nos distanciamos com facilidade, sobre como hoje desconectar é tão fácil quanto conectar. O tema da cultura digital, portanto, é constante.

A cena que interessa comentar aqui é a que Nancy - a mesma que estabelece uma relação virtual com o filho de 4 anos do homem pelo qual a personagem central, interpretada pela própria Miranda, está apaixonada -, curadora de uma galeria de arte, pede para a sua co-curadora ficar atenta a trabalhos que problematizem a “cultura digital”. Em um projetor aparece a fotografia de um aidético. A co-curadora passa reto por ela, e diz não haver proximidade com o tema. Então Nancy fala: “Se não fosse a Aids, não trocaríamos e-mails.”

¹³⁵ Jappe, Anselm. Op. cit

¹³⁶ Bauman, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

Vivemos a era da conexão, uma era que impulsiona o contato, mas que ao mesmo tempo mantém as pessoas afastadas, porque é uma proximidade sem risco. Um excesso de comunicação e de visibilidade. Uma conexão que se acentua com os celulares e a conexão sem fio, fazendo a rede extrapolar os domínios dos computadores ocupando o espaço urbano. Agora temos os *moblogs*, versões de *blog* para onde se enviam dados através dos celulares. É a rede invadindo de cabo a rabo a forma como nos relacionamos.

Em países como Portugal e Dinamarca, já existem mais celulares do que pessoas.¹³⁷ Isso demonstra que a era da conexão não é necessariamente a era da comunicação. Pelo contrário.

Vejamos.

Com a lógica da sociedade de controle, requerida pelas empresas contemporâneas, de ser flexível e estar disponível o tempo todo, o mundo profissional e o mundo doméstico são um só, ócio e trabalho não têm fronteiras.

A tela do computador é ao mesmo tempo o espaço de lazer e de trabalho. Nela estamos diante de toda uma estética de escritório,¹³⁸ ambiente formal do terceiro setor que habita o imaginário dos computadores domésticos colonizados pelo mundo do trabalho. Os “ícones”, por exemplo, são representados por “arquivos” e “documentos”.

Utilizar o *e-mail* foi uma forma de interferir nesta configuração social contemporânea, parar para dizer “eu ainda estou vivo”. Modos de se relacionar que implicam ser vigiado o tempo todo, uma vigilância constante e distribuída, constante porque a rede nos coloca num ambiente de conexão permanente, e distribuída porque ela é todos-todos.¹³⁹

É a paranóia do controle generalizado. Uma vida que é constantemente assistida nos seus aspectos mais banais.

¹³⁷ Lemos, André. *Cibercultura e Mobilidade: a Era da Conexão*, 2004. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cibermob.pdf>. Acesso em: 03 nov. de 2006.

¹³⁸ O universo do escritório foi transposto para os computadores pela Rank Xerox em 1979. A Apple retoma esse tipo de interface cinco anos depois, e ela existe até hoje.

¹³⁹ Beiguelman, Giselle. *Link-se (arte/mídia/política/cibercultura)*. São Paulo: Peirópolis, 2005.

Se pensarmos que mapa contemporâneo é o *Google Earth*, onde imagens de síntese e fotografias aéreas e de satélite são associados a bancos de dados que permitem várias formas de rastreamento de ações individuais, podemos ver essa apropriação do espaço urbano, do mapeamento do mundo físico através da agregação da imagem à informação. Se On Kawara desenhasse o seu percurso neste mapa...

Intervir na cidade foi uma forma de intervir no fluxo constante de imagens que nos faz perceber a cidade como tal, como imagem.

“As cidades mais específicas trazem nelas a faculdade de ser um lugar nenhum...”,¹⁴⁰ disse a cineasta Agnès Varda. As cidades contemporâneas são cada vez mais construídas fundamentalmente de espaços de fluxo, fluxo de pessoas e fluxo de imagens, como o cinema mental de Dominique. A produção e recepção de imagens fazem cada vez mais parte de um contexto de conexão e mobilidade. Hoje, talvez “aquilo que persistimos em chamar de URBANISMO seja composto/decomposto por sistemas de transferência, de trânsito e de transmissão”.¹⁴¹

As imagens ocupam a cidade. Isso faz com que a percebamos como representação. É o que pensa Olafur Eliasson, criador do projeto *Green River* (1998 - em andamento), no qual ele pretendeu “tornar visível o ato de ver”. Em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist¹⁴² este artista dinamarquês diz acreditar que nos relacionamos com o espaço da cidade como se fosse uma imagem, algo que não tem vínculo com algum processo ou com o próprio corpo. No projeto *Green River*, trabalha essa relação causando uma intervenção na cidade. Para isso tingiu com uma tinta verde o Rio chamado Rio Verde em Estocolmo. A idéia era tornar visível o ato de ver, tornar visível a cidade invisível. Quando a água foi colorida de verde, tornou-se mais “real” do que em seu estado normal.

Assim, artista parece dar conta da condição das relações sociais mediadas por imagens sem usar nenhuma tecnologia de ponta, apenas tinta e a própria

¹⁴⁰ Virilio, Paul. *A Máquina de visão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002. p. 27.

¹⁴¹ Virilio, Paul. *O Espaço Crítico*. São Paulo, Editora 34, 1993. p.16

¹⁴² Obrist, Hans Ulrich. *Arte agora! Em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

intervenção. O acontecimento foi noticiado pelos jornais, e a explicação era de que a coloração verde tinha sido causada por uma planta inofensiva! Como o ato foi anônimo, sem ser codificado como arte, sem estar formalizado como tal, ele aconteceu durante a sua própria realização. O artigo do jornal faz parte do Projeto *Green River* assim como o faz a coloração do rio e também o fato de as pessoas terem chamado a polícia.

Voltando ao *Eu ainda estou vivo*, trago aqui a forma como esta ação ganhou uma força própria, que vai para além da estrutura que eu havia planejado no início. Quero dizer, coisas que estão fora do meu domínio e que dão uma expectativa de vida maior ao trabalho. É no confronto com o público, com o espaço em que foi disponibilizado que ele acontece.

Spams

A maior parte do tempo, a caixa de entrada do *e-mail* que criei teve mais *spams* do que *e-mails* de pessoas solicitando o vídeo. Fiz uma coleção desses *spams*, uma acumulação dessas informações que não são vistas por ninguém, indesejadas e produzidas por máquinas, ou melhor, computadores programados por pessoas para enviar essas mensagens. Enviei para vários desses endereços eletrônicos que não têm ninguém do outro lado. Obviamente os *e-mails* retornaram. Passei a colecionar essas respostas de máquinas.

Com essa coleção faço também um comentário sobre o excesso de exposição de si e de comunicação. Sobre as relações que impõe respostas imediatas. Este retorno do outro tão almejado para o reconhecido de si. Lembro de um trabalho do artista italiano Alighiero Boetti, feito em 1973, quando ele mandou 25 cartas para endereços que não existem, no mundo inteiro, para ele colecionar os carimbos de recusa dos países.

Esse enorme fluxo de *spams* é resultado do investimento da propaganda, essa espécie de marketing direto total, que disfarça o que é propaganda e o que é informação produzida por pessoas comuns. Seguindo a lógica da sociedade dos figurantes, cuja tônica é sermos considerados especiais. Não é à toa que esses e-

mails chegam com a intenção de serem percebidos como um cartão carinhoso dizendo “alguém especial lhe enviou uma mensagem”.

Também chamamos de *spams* mensagens enviadas por pessoas para vários destinatários simultaneamente, o que acaba retirando o caráter de exclusividade do e-mail. É um tipo de decepção parecida com a que se tem quando se recebe uma mensagem *SMS* da operadora do celular, quando se espera que essa mensagem seja de “alguém”.

Celular

Um outro desdobramento do projeto é o de enviar mensagens de texto via celular com a frase “eu ainda estou vivo”.

Os celulares são o controle remoto contemporâneo, como diz André Lemos. Neles é possível haver o rastreamento de dados, um controle todos-todos. Os pais controlam seus filhos, os chefes controlam os empregados, uma condição de conectividade que nos deixa, mesmo móveis, sempre num mesmo lugar, localizáveis pelo número de telefone celular e pela conta de e-mail.

Os aparelhos celulares concentram uma infinidade de mídias que implicam alastrar a perda da fronteira entre espaço público e privado, modificando a forma como nos relacionamos no espaço urbano. Máquina fotográfica, conexão com Internet, o telefone celular é bem mais do que um telefone.

Adolescente (e adultos) enviam mensagens freneticamente dizendo “estou chegando”, “estou no ônibus”, “estou indo”, “estou voltando”. Parece uma forma de dizer “eu estou vivo”, ou melhor, uma radicalização do “eu estou sendo”, como disse no primeiro capítulo via Barthes.

Se Paul Virilio pensou o espaço urbano como a arquitetura que tem menos a assinatura dos arquitetos do que a preocupação com a segurança pública, referindo-se às câmeras de vigilância, radares e detectores presentes nos locais de passagem da cidade, agora carregamos esses detectores nas nossas bolsas: os celulares.

São formas de vida em que existe cada vez menos o espaço para o estar só, ou para o espaço da atmosfera de Dominique, ou ainda o espaço entre o quadro pintado de On Kawara e o recorte do jornal. Espaço, interstício este fundamental

que a subjetividade precisa para se produzir, para criar uma relação inventiva consigo.

Este espaço é como um silêncio. É a solidão, considerada um dos males de nossa época, que tem nas novas tecnologias o fetiche de um encontro com o outro, com a comunidade, a sensação de pertencimento que supostamente gera a felicidade. Mas é com a solidão que produzimos vacúolos de silêncio, a “suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer; pois é a condição para que se forme algo raro ou rarefeito, que merecesse um pouco ser dito. Do que se morre atualmente não é de interferências, mas de preposições que não têm o menor interesse”.¹⁴³

É com essa solidão que somos conduzidos para mundos não impostos, reprogramados, ultrapassando as regras codificadas do saber (relações entre formas) e das regras coercitivas de poder (relações de força) que regem nossas vidas.

No livro *Conversações*, em uma entrevista sobre Foucault, Deleuze vai dizer que é preciso conseguir dobrar a linha (o que Foucault chamou de processo de subjetivação)¹⁴⁴, “para constituir uma linha vivível onde é possível alojar-se”. Um respiro para o pensamento. A curva na linha é a condição para viver sobre ela, com ela: “questão de vida ou morte”.

É para onde se direciona o pensamento de Foucault nos seus últimos livros: para a subjetivação que é a própria arte do viver. Produção que acontece a partir de regras facultativas que transpõem a linha de força do poder. Curva-se a força e assim ela mesma se afeta, em vez de afetar outras forças: é a dobra, uma relação de forças consigo. A subjetivação é um modo de existência que não se confunde com o sujeito, “sequer tem a ver com a ‘pessoa’: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...)”. É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É como o fazem Dominique e On.

¹⁴³ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 162.

¹⁴⁴ Idem, p. 140.

O que há de mais instigante nestes artistas é que, justamente, eles se utilizam da primeira pessoa do singular para criar um modo intensivo, que rompe com algo pessoal, criando assim uma possibilidade de vida, um modo de existência.

Ou ainda: “Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos.”¹⁴⁵

On Kawara o faz com a forma de criar suas próprias regras para o mundo em um dia, em todos os dias, e Dominique com a sua renúncia pela via da abertura ao acontecimento. Os dois trazem o encantamento para situações as mais banais, essas que se produzem utilizando as novas tecnologias, quase as mesmas frases cuja máxima é “eu estou sendo”.

Como é então a situação desse corpo, de toda uma vida no contexto das novas tecnologias, uma vida constantemente conectada e banalizada, no sentido impotente do termo?

Qual é a pergunta?

Como diz um dos mais visionários arquitetos do século XX, Cedric Price¹⁴⁶, “Tecnologia é a resposta... mas qual era mesmo a pergunta?”

A pergunta central que quero trazer aqui, diante do percurso trilhado neste texto, é a pergunta de São Paulo:¹⁴⁷ E quem estaria realmente vivo hoje? Pergunta que Zizek instiga:

¹⁴⁵ Idem, p. 218.

¹⁴⁶ Realizador de uma série de intervenções urbanas, numa intersecção entre arquitetura, arte e cidade. Ele vai dizer: “O consumo atual de imagens e idéias existe no tempo, portanto uma cidade que não se reinventa é uma cidade morta.” Ele continua “(...) eu não sei se deveríamos usar mais o termo ‘cidade’” (I do not know if we should use the word ‘city’ anymore). Obrist, Hans Ulrich. *Interview between Cedric Price and Hans Ulrich Obrist*. Disponível em: <http://www.iniva.org/archive/resource/1864>. Acesso em: 8 nov. de 2006.

¹⁴⁷ Segundo Zizek. Op cit. “Morte” e “vida” para São Paulo designam duas posições subjetivas e não objetivas.

(...) e se somente estivermos vivos se nos comprometermos com uma intensidade excessiva que nos coloca além de uma ‘vida nua’? E se, ao nos concentrarmos na simples sobrevivência, mesmo quando é qualificada de uma ‘boa vida’, o que realmente perdemos na vida fora a própria vida? E se o terrorista palestino, a ponto de explodir a si mesmo e aos outros, estiver, num sentido enfático, ‘mais vivo’ que o soldado americano numa guerra diante da tela de um computador contra um inimigo que está a quilômetros de distância (...) ¹⁴⁸

Os “e ses” de Zizek não fazem uma apologia ao terrorismo, antes se referem à ausência de ato, da falta de abertura para correr riscos que tem nas relações virtuais o sintoma mais evidente, sintomas da “paixão pelo real”. Somente quando estamos dispostos a correr riscos é que estamos realmente vivos. Vida que tem no excesso a sua dignidade: a consciência da existência de algo pelo que alguém se dispõe a arriscar a vida. Esse excesso pode ser a “liberdade”, “honra”, “dignidade”, “autonomia”. Ora, o excesso de vida são os modos intensivos.

A vida nua a qual Zizek se refere é o que pensou o filósofo Giorgio Agamben acerca da condição de vida reduzida a objeto da biopolítica, inscrita na linha de biopoder de Foucault, vida reduzida à mera sobrevivência. ¹⁴⁹ Os mecanismos disciplinadores do biopoder, que tem como agente máximo o Estado Moderno, cuja bioregulação tem como objetivo não “fazer morrer” (como no poder soberano medieval), “cuja expressão última é o campo de concentração do século XX” ¹⁵⁰, mas sim “fazer viver”, alongando o ciclo produtivo da vida humana coletiva, prolongando-a ao máximo, apropriando-se dela.

É o que faz a sociedade de controle tal como pensou Deleuze, onde o capital se apropria das forças inventivas, da imaginação, da memória, da vida em todas as suas instâncias.

¹⁴⁸ Idem, p. 108.

¹⁴⁹ A vida nua produz o *Homo Sacer*, que são os excluídos, não apenas os terroristas, mas os que estão na ponta receptora da ajuda humanitária (ruandeses, bósnios, afegãos), os que apenas sobrevivem. O *Homo Sacer* de hoje é o objeto privilegiado da biopolítica humanitária: privado da humanidade completa por ser sustentado com desprezo.

¹⁵⁰ Idem, p. 115.

A questão da vida nua e da sobrevivência implica pensar o que Žizek traz no seu livro *Bem-vindo ao deserto do real*, inspirado no filme *Matrix*. Com este título ele faz uma analogia do filme com a condição de sobrevivência do Terceiro Mundo. Mas aqui trago apenas a questão da sobrevivência em relação aos nossos prazeres que são cada vez menores e cada vez mais artificializados e “artificialmente excitados”, que fazem cada vez mais parte de uma realidade virtualizada.

Uma sobrevivência na qual se evita o excesso de vida, que tem no risco a sua maior intensidade. Risco esse que implica curvar a linha do poder. Mas o controle contemporâneo opera de forma contínua e ilimitada, ele é uma modulação, é autodeformante. Por isso se apropria das formas inventivas: tudo o que se cria é rapidamente devorado.

Desfazer esse nó do controle contemporâneo é criar outras possibilidades de vida que não a da vida vazia que insiste em reproduzir uma subjetividade capitalista que por sua vez insiste na banalidade sem potência, na inflação do Ego, sintomatizada na capa da revista *Time* com um computador cuja tela é um espelho.

Este espelho onde só enxergamos a nós mesmos, ignorando o que está em volta.

Conclusão

A pergunta de Cedric Price “Tecnologia é a resposta, mas qual era mesmo a pergunta?”, parece-me fundamental para pensar os modos de vida que se criam com as novas tecnologias de comunicação. Sobrepô-la à outra pergunta, a que Žižek instiga, “E quem estaria realmente vivo hoje?”, que é a pergunta de São Paulo, faz com que se crie um tipo de resposta. Com isso, não pretendo que as minhas palavras conclusivas sejam uma resposta, mas sim, que suscitem mais perguntas.

É claro que com as novas tecnologias a construção de outros mundos possíveis, a capacidade de se inventar, de criar redes colaborativas, de escapar ao controle, tudo isso existe, pois essas infovias de comunicação são estradas de mão dupla. Permitem e incitam o acesso, ao mesmo tempo em que controlam e produzem modos de vida estruturados pela lógica capitalista que nos coloca na condição de meros consumidores de tempo e espaço e de nós mesmos. O que não é consumível tende a desaparecer.

A vida acontece no jogo entre se inventar e se desinventar, jogo próprio dos processos de subjetivação, quero dizer, a capacidade da dessubjetivação, de colocar a linguagem no plano do impessoal, de poder se inventar a partir do eu não se é, porque não existe um Eu verdadeiro. Esse jogo só é possível quando somos capazes de criar nossas próprias regras no mundo.

Mas o que predomina no contexto atual é o excesso de comunicação e um excesso de *si*, excesso esse que esvazia os processos de subjetivação em relação a sua potência de criação. É justamente esse excesso de comunicação que faz com que o espaço para produção de *si* fique restrito. Restrito porque não dá lugar para o silêncio, para o vazio que faz parte dos processos de subjetivação.

Espaço necessário, nem que seja por um instante sequer, a partir do qual podemos escapar ao controle. Novamente, Deleuze: “Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos.”¹⁵¹

¹⁵¹ ¹⁵¹ Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 218.

Neste sentido, como vimos dialogando com Nicolas Bourriaud, o mais interessante é criar uma negociação com a “realidade” que nos é imposta. Criar microutopias a partir da própria configuração social existente. Porque “escapar” é “entrar”, mas entrar por outras vias, as vias da não-comunicação. Essa configuração é a que tem como lema compartilhar, ao mesmo tempo em que o espaço do compartilhar tem na ilusão da democracia produzida nos meios de comunicação o seu estado de crise.

Em vez de assistir ao bombardeamento de imagens e comunicação e dele participar, é preciso que nos tornemos a bomba. Essa é a intensidade da vida, que é exatamente quando ela parece se desintegrar, algo novo surge. É o ponto mais intenso da vida, como diria Foucault, quando nos chocamos com o poder e batemos de frente com ele, cria-se outra relação consigo. Neste ponto volto a Bourriaud, pois o choque com o poder não implica em bater de frente com ele, já que com o controle que opera por modulação não localizamos o poder. Por isso o mais interessante é atuar dentro das próprias relações, o que é uma forma de escape, ou um *Plano de Fuga*, como é para Dominique Gonzalez-Foerster.

Uma fuga que acontece a partir da criação de uma atmosfera, relação que parte, antes de tudo, de uma renúncia. Renúncia que produz uma abertura para o acontecimento, nem que seja por um instante. On Kawara a produz durante os dias, com os dias. Um calendário muito particular, um mundo feito por ele. É a capacidade de uma relação criativa consigo e com o mundo. Relação que acontece a partir do vazio, do deserto que há em nós.

Como perguntou Zizek, não estariam os terroristas que abdicam da própria vida por uma “causa maior” mais vivos do que nós, os sobreviventes? Nós que estamos desprovidos de qualquer Ato, imersos na realidade virtual, na vida espetacularizada, apaixonados pelo “real”, seres do ato sem risco, atos sem ato.

Tamagotchis de si mesmo, munidos de *kits* padrão de identidades, atuantes da Sociedade dos Figurantes.

Afirmar a vida é afirmar a sua potência. O biopoder contemporâneo tem penetrado em todas as instâncias da vida humana. Nos corpos, na memória, na

forma como nos relacionamos... Mas como diz Foucault, o poder é uma relação, e se ele é uma relação há negociação.

As palavras, as imagens podem ser utilizadas como atos.

É a partir deles que podemos criar modos de existência, recuperando a nossa vida enquanto potência. Questão de vida ou morte.

Para encerrar este texto, trago as palavras de Deleuze: “O artista é *o criador da verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada.”¹⁵²

Digo ainda que utilizo a palavra “encerrar”, mas poderia falar em “começar”, porque o pensamento que desenvolvo aqui é apenas o início de um processo de pesquisa.

¹⁵² Deleuze, Gilles. *A imagem - tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. pg. 178

Índice de imagens

- Fig. 1 - Elodie Pong, 2007. *Secrets Blog: Secret 050/Secret049*.
- Fig. 2 - Dominique Gonzalez-Foerster, 2002. *A Plan for Escape*.
- Fig. 3 - Dominique Gonzalez-Foerster, 2006. *Parc Central: Taipei*.
- Fig. 4- Dominique Gonzalez-Foerster, 2006. *Parc Central: White Sands*.
- Fig. 5 - Dominique Gonzalez-Foerster, 2006. *Parc Central: Paris*.
- Fig. 6 - Dominique Gonzalez-Foerster, 2006. *Playground (Pavilhão-Marquise)*.
- Fig. 7 – On Kawara, 1968. *I got up*.
- Fig. 8 – On Kawara, 1956. *Absentees*.
- Fig. 9 – On Kawara, 1965. *Code*.
- Fig 10 – On Kawara, 1984. *Date Peiting: 20 MARS 1984*.
- Fig. 11– On Kawara, 1975. *I am still alive*.
- Fig. 12 – On Kawara, 1972. *I am still alive*.
- Fig. 13 – Da autora, 2007. *Eu ainda estou vivo*.
- Fig. 14 – Da autora, 2007. *Eu ainda estou vivo*.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O império dos sentidos*. São Paulo: Martins Fontes: 2007.
- _____. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Link-se (arte/mídia/política/cibercultura)*. São Paulo: Peirópolis, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Córdoba: Adriana Hilgaro Ed., 2006.
- _____. *Postproducción*. Córdoba: Adriana Hilgaro Ed., 2007.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosacnaif, 2007.
- DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. (1967) Disponível em:
http://br.geocities.com/mcrost12/a_sociedade_do_espetaculo_1.htm Acesso em: 08 de Ago. de 2006
- _____. *Panegírico*. São Paulo: Conrad, 2002.
- DENIZOT, René. “Consciousness”. In: *On Kawara*. Nova York: Phaidon, 2002. p. 112-117
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Volume 1. São Paulo: Ed.34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972 -1990*. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1992.
- _____. *A imagem - tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- _____. *Tecnologias del yo*. Barcelona: Paídos ibérica, 1990.

- _____. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/veja, 2002.
- _____. *Resumo dos cursos do Collège de France*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. “O pensamento do exterior”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006. p. 219-242
- _____. “Isto não é um cachimbo”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 247-263
- GONZÁLEZ BELMEJO, Ernesto. *Conversas com Cortazar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! Em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.
- OLIVA, Fernando; REZENDE, Marcelo (org). *Comunismo da forma*. São Paulo: Alameda, 2007.
- VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- _____. *A Máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. *Por que as Comunicações e as Artes estão Convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005
- Watkins, Jonathan. *On Kawara*. New York: Phaidon Press, 2002. p. 42-109
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

Artigos, resenhas, ensaios e entrevistas

AGAMBEN, Giorgio. [online] *O cinema de Guy Debord*. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em 08 mar 2007.

BIRNBAUM, Daniel. [online] *Running on empty: Daniel Birnbaum on the art of Dominique Gonzalez-Foerster*. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_42/ai_110913975 Acesso em: 10 dez 2006.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. [online] Conferência de Deleuze para estudantes de cinema, feita em 1987. Disponível em http://www.dialogica.com.ar/tropicos/2007/02/o_ato_da_criacao.html#more. Acesso em 04 set. 2006

LAGNADO, Lisette. [online] *O plano de fuga de Gonzalez-Foerster*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1400,1.shl> Acesso em: 24 mar 2007.

_____. Crelazer, ontem e hoje. In: *Caderno Sesc VídeoBrasil*. v. 3, n 3 São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Vídeo Brasil, 2007. p. 50-59

LEMOS, André. [online] *Cibercultura e Mobilidade: a Era da Conexão, 2004*. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cibermob.pdf> Acesso em: 03 nov 2006.

_____. [online] *A arte da vida: diários pessoais e webcams na internet*. Disponível em: <http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2002/T3G4.PDF>. Acesso em 10 jun. 2005.

HAMBURGER, Esther. A comunidade Imaginária. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31mar. 2002. Caderno Mais, p. 10.

MAZZUCHELLI, Kiki. Arte como projeto. In: *Revista cultura e pensamento*. n 2 julho-agosto, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2007. p. 23-27.

PRETO, António. [online] *Dominique Gonzalez-Foerster & cie Expodrome*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=106>. Acesso em: 14 abr. 2007

OBRIST, Hans Ulrich. *Plans to escape*. [online] Disponível em: http://www.flashartonline.com/OnWeb/DOMINIQUE_GONZALEZ_FOERSTER.htm. Acesso em: 20 nov. 2006

_____. [online] *Interview between Cedric Price and Hans Ulrich Obrist*. Disponível em: <http://www.iniva.org/archive/resource/1864>. Acesso em: 8 nov. de 2006.

REZENDE, Marcelo. [online] *As coisas vistas todos os dias*. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001011.html>. Acesso em: 12 dez. 2006.

_____. [online] *O parque temático: entrevista a Dominique Gonzalez-Foerster* Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000952.html>. Acesso em: 12 dez. 2006.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*, org. Lins, Daniel. Campinas: Papirus, 1997, p. 19-24

_____. [online] *A vida na berlinda: como a mídia aterroriza com o jogo de subjetividade lixo e subjetividade luxo*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1338,1.shl> Acesso em: jul. 2007.

Searly, Adrian. [online] *It's a Date!* Disponível em: <http://arts.guardian.co.uk/critic/feature/0,,852676,00.html> Acesso em: 20 jul. 2007

WEIBEL, Peter. [online] La imagen inteligente: ¿neurocinema o cinema cuántico? In: *Seminário arte algorítmico*,. Parte 5. Aula do curso "De Cezane à Imagem Algorítmica", (2004). Disponível em: <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/transferir/referencias/doc2/view?searchterm=a%20imagem%20inteligente>. Acesso em: 25 nov. 2006.

KENTARO, Ichihara. *Kawara exhibition*. [online] Disponível em: http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp_i/articles/kawara.html. Acesso em: 20 jun. 2007.

Sites

www.dgf5.com

www.elogiepong.net

www.bloghunters.com.br

www.youtube.com

Filmes e DVD

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. *Parc Central*. 2006.

JULY, Miranda. *Me and you and everyone*. 2005

Livros de artista

On Kawara. Nova York: Phaidon, 2002