

**Step Into My Office (S.I.M.O.): Análise, Ampliação e
Experimentação Artística de uma Performance sobre
Arte e Dinheiro**

Jácome Filipe Morais Silva

Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas

Maio de 2017

RESUMO

A proposta desta tese é fazer uma abordagem ao tema arte e dinheiro cujo objetivo é permitir uma aproximação teórica à performance S.I.M.O., uma criação na forma de *site specific* que constrói os seus objetos na consideração da problemática do dinheiro. Este será tratado a partir da sua dimensão económica colocando o foco nas tensões que opera na arte e na sua produção na forma de uma dinâmica de mercado mas também como matéria disponível para ser trabalhada artisticamente, participando do seu regime de visibilidade e ampliando as questões fixam a complexidade do tema. Beuys é o artista referenciado pela sua importância na discussão e análise de conceitos sobre arte e dinheiro permitindo uma perspetiva específica que abre uma componente social e relacional no campo da criação onde S.I.M.O. também se enquadra, o qual, como trabalho continua a ser desenvolvido, expandindo o conteúdo dos seus objetos a partir da investigação feita para esta tese que assim também faz parte do seu processo.

ABSTRACT

This thesis proposes to make an approach to the theme art and money with the objective of allowing a theoretical insight to the performance S.I.M.O., a site specific creation which constructs its objects considering the problem of money. It will be discussed through its economical dimension, focusing on the tensions operated in art and respective production shaped on the dynamics of the market, but also as available matter to work artistically, participating in its visibility regime and amplifying the questions that establish the complexity of the subject. Beuys is the main artistic reference because of its importance on the discussion and analysis of art and money concepts, allowing a specific perspective which opens a social and relational component on the creation context where S.I.M.O. is also placed, which, as a work, is in continuous development and through the investigation for this thesis expands the content of its objects making it part of the process.

ÍNDICE

Introdução	5
PARTE I: Exposição Geral de um Problema	8
Expansão da Arte	9
Matéria da Arte	13
O Negócio da Arte	16
Submeter o Dinheiro a Tratamento Artístico	23
 PARTE II:	
 <i>Kunst=Kapital: Contributos de Joseph Beuys para a Análise</i>	
das Relações Arte-Dinheiro	30
Conceito de Escultura Social	31
Na Periferia da Tradição	33
Processo Artís(ocial)tico, Processo Socia(rtístico)l	35
Uma ação de valor absoluto	36
<i>Money is the most social commodity imaginable</i>	38
Beuys e a necessidade de uma metamorfose	40
Dinheiro: um documento de direitos	43
Papel ou Plástico?	46

PARTE III: S.I.M.O., No(w)here	51
Uma breve introdução	52
Uma não tão breve exposição de S.I.M.O.	55
Conceito de Divulgação-Espetáculo	56
A Potência do Espaço e o Espaço em Potência em S.I.M.O.	58
Dispositivo: O Espaço como “Máquina de Subjetivações”	58
Marca Volúvel	60
Dimensão: A Possibilidade de Emersão de Outro Espaço	64
Terceiro Espaço: A Fronteira Porosa	65
Alteridade dos Objetos de S.I.M.O.	67
Subjetivação em S.I.M.O.	68
Mapa conceptual do Espaço de S.I.M.O.	70
Um Corpo em Movimento e um Porco Dourado	71
Memory Bond	72
O Conceito de Memory Bond	73
Free Money Cards	74
Free Money is Free Money is Free Money	76
O Valor de um Gesto	77
Free Money Cards on Steroids	80
Para além de um resultado	82
Bibliografia	85
Anexos	89

INTRODUÇÃO

Uma imagem remota de um corpo em movimento no espaço público e um título por extenso foi o que S.I.M.O. começou por ser. Nada mais existia para além de uma ideia vaga sustentada em quase nada. Foi a partir deste lugar que a performance começou a ser desenvolvida. Todos os seus objetos surgiram de questões que se foram colocando e de necessidades implicadas pela experiência da performance. O fazer foi revelando interrogações sobre aspetos do trabalho que pediam resolução ou que até orientavam para uma solução específica. Cada um dos seus elementos foi aparecendo assumindo a forma de respostas a esses problemas e a essas necessidades num movimento contínuo que os foi interligando. Problemas geraram ideias e ideias geraram novos problemas até ser atingida a versão atual de S.I.M.O. que considerando o processo da sua construção e as suas características mantém um potencial para continuar a transformar-se. No limite pretende estar numa posição de permanente atualização sempre projetada para um horizonte de evolução. Talvez ao ponto de deixar de reconhecível, de ser completamente diferente do que era quando tudo começou, algo que já se manifesta considerando o caminho que foi percorrido.

Este breve preâmbulo serve para demonstrar que S.I.M.O. começou por ser algo mais simples e ingênuo e gradualmente foi-se tornando um trabalho mais complexo. No início do projeto, em momento algum existia a intenção de fazer uma performance cujo objeto central seria o dinheiro. Este era apenas um efeito colateral e procurado, consequência de uma resposta do público à proposta que era feita, nomeadamente na relação de entretenimento associada a uma técnica de corpo num espaço não tradicional. S.I.M.O. materializou-se porque seria uma possível solução a uma necessidade: gerar dinheiro para poder consumir o que precisasse e não como matéria para fazer arte. Essa hipótese só se pôs quando comecei a sentir que S.I.M.O. precisava de algo mais para se concretizar enquanto performance e senti que o que o vulgarizava era o facto de existir numa relação tradicional com o dinheiro. Uma ligação ao público baseada numa transação caracterizada apenas pela sua dimensão económica, a qual já havia a tentativa de suavizar através de um dos seus objetos que vai ser explicado na terceira parte desta tese, o Memory Bond. Este não era suficiente para que S.I.M.O. se expressasse completamente enquanto performance. Havia uma beleza associada aos seus objetos que estava a ser desfigurada por um sentido de resultado puramente económico e baseado nesse pressuposto apareceu o Free Money Card que também será exposto de

modo mais exaustivo na terceira parte da tese. Isto quer dizer que o culminar da performance nos Free Money Cards não foi em momento algum premeditado mas determinado pela evolução do trabalho e por uma aproximação à peça que se foi tornando mais emocional com a passagem do tempo e que pedia outra qualidade no seu conteúdo. A experiência de criar e viver a performance, determinadas respostas do público e toda a energia colocada para que pudesse continuar a existir criaram uma ligação que determinou uma evolução. Naturalmente foi criada a urgência de uma transição em que a relação do dinheiro com a peça tinha que ser alterado. O Free Money Card foi a resposta sem que tivesse a compreensão total da sua dimensão e alcance. E assim foi gerado mais um problema a partir do qual está a ser criado mais um objeto na forma desta tese. A sua principal função é ser um processo de diálogo e pesquisa que suporte e ajude a compreender melhor o que está no interior da performance e o que é que significa. O seu foco, considerando o tema Arte e Dinheiro são obviamente os Free Money Cards, mas todos os outros objetos são também expostos e explicados uma vez que são fulcrais num percurso que depende destes para que se possa chegar ao principal objeto de estudo desta tese.

Deste modo, a terceira parte é integralmente sobre S.I.M.O. onde é feita uma breve introdução sobre o seu processo e posição no contexto da arte contemporânea, abrindo uma perspetiva mais geral relativamente a aspetos exteriores ao trabalho mas que são essenciais para poder situar o seu conteúdo. Este é exposto posteriormente, onde se converge especificamente para a performance e sua organização, onde será dada particular relevância à construção do espaço e sua preponderância num processo de transmutação do dinheiro, e que será finalizada com a descrição de uma nova versão dos Free Money Cards, a sua ligação à rede social Instagram e o seu processo de dar impulso à participação do público. Esta relação pretende abrir um espaço de interação que permita a expressão multiplicada na forma de perceções individuais sobre o dinheiro provocando o público a ser também criador da peça com a manifestação da sua interpretação.

Este processo de relação com o público é justificado na segunda parte a partir do trabalho de Joseph Beuys. O capítulo é iniciado com o desenvolvimento do conceito de Escultura Social na sua vertente de arte social e relacional e como foi estruturada a partir de princípios relacionados com o processo artístico de Beuys principalmente no que se refere à sua relação com o público. Posteriormente é feita uma transição para as

questões relacionadas com a abordagem de Beuys sobre o dinheiro e a necessidade de uma metamorfose que possa sustentar os princípios de uma sociedade vista sobre o prisma de Obra de Arte Total. Sequencialmente, no âmbito de uma solução à problemática do dinheiro como tratada por Beuys, será descrito o seu conceito de dinheiro como um documento de direitos e como essa perspectiva poderá contribuir para uma outra forma de olhar para o trabalho, produtividade e criatividade.

Na primeira parte, o tema Arte e Dinheiro será discutido a partir de uma abordagem abrangente e generalizada servindo de fundamentação teórica à segunda e terceira parte da tese. Desse modo foi configurada a partir uma introdução à expansão da arte, na perspectiva de uma arte global e das suas características multifacetadas na relação com os temas e materiais utilizados na construção dos seus objetos, consequência de uma nova reciprocidade entre o local e o global. Será também mostrada uma perspectiva sobre o modo como o dinheiro e a dinâmica de mercado operam no contexto da arte contemporânea, como influenciam os seus vários agentes e se determinam na produção das obras. Finalmente, o dinheiro será discutido enquanto matéria da arte, que mediante o suporte de uma arte global permite que todas as matérias sejam transferíveis para conteúdo e artístico sendo desse modo ampliadas e tornadas mais visíveis.

O dinheiro precisa de ser visível para ser pensado saindo das nossas rotinas para se colocar num novo lugar: o da nossa percepção. Esta permite-nos focar o dinheiro a partir da periferia, recuando o olhar para que se deixe ver. Escrever esta tese é tentar esse acesso à periferia que me possa dar uma compreensão mais aproximada de um problema que resiste a uma solução a qual não procuro como objetivo. Procuro principalmente encontrar o lugar de S.I.M.O. na relação com este problema de modo a perceber de modo mais aproximado qual poderá ser, num futuro próximo, o caminho da sua evolução.

PARTE I

ARTE E DINHEIRO: EXPOSIÇÃO GERAL DE UM PROBLEMA



A EXPANSÃO DA ARTE

Os que querem dar tempo ao tempo têm de cuidar para que não estejam a perder tempo
Bragança de Miranda

Se existe um termo que atualmente deixou de fazer sentido quando se fala de mundo é a condição de qualquer coisa no seu interior ser centralizada ou por oposição qualquer coisa no seu interior ser remota. O centro e a periferia deixaram de estar definidos e como consequência relativizaram distâncias, acesso e a relação com *o outro*. A realidade é um mundo contemporâneo onde tudo está cada vez mais próximo, mais ligado e mais visível mas completamente descentralizado pelo fenómeno da globalização. As fronteiras diluem-se, tudo circula a grande velocidade e o remoto passou a ser tudo aquilo que é acessível mas a que não se chega à distância de um clique *e que não nos permite aquilo que “por todo o lado se nos exige que estejamos «ligados», on, «conectados» e «interactivos».”* (Bragança de Miranda, 1998). O agora, configurado pelo imperativo do imediatismo, constrói um tempo onde o movimento não cessa, a transformação é constante e multiplica-se exponencialmente em várias direções diferentes. Contato e comunicação são permanentes e não se circunscrevem a um espaço local mas à possibilidade sempre disponível de uma relação global. O mesmo conceito de local ampliou-se e manifesta-se a partir da sua relação dinâmica com o global em que ambos os conceitos são referências que se definem em relação.¹ A partir desta permeabilidade amplifica-se a crescente complexidade de um mundo que resiste a sustentar modelos e categorias. Assim, uma nova dimensão de espaço, determinada pela capacidade em evolução exponencial das tecnologias de comunicação permite que o mundo se cruze a todos os momentos, em que cada pessoa tem acesso instantâneo a todo o tipo de informação. Um acesso universal e “*com o aumento da quantidade de informações semelhantes a que são expostos em simultâneo grupos cada vez mais vastos de pessoas*”. (Melo, 1994, p.138). Isto não implica, no entanto, um processo de uniformização, onde são abolidas as diferenças em virtude de uma exposição a conteúdos que circulam a uma dimensão global. Como referido anteriormente global e local estão em interação permanente o que determina o modo como os mesmos conteúdos são filtrados. Informação universal define apenas um conteúdo que é

¹ Tal como é verificado por Melo que afirma que “*o ponto de partida de uma análise sociológica já não pode ser uma sociedade considerada como uma entidade fechada dentro das suas fronteiras mas ter de ser, necessariamente, a complexidade das relações entre instâncias locais e instâncias de interação que se estendem ao conjunto do globo terrestre.*” (Melo, 1994, p.139)

partilhado por todos a nível planetário. Nada diz sobre o seu impacto ou a sua interpretação de local para local ou de pessoa para pessoa. O alcance das nossas relações ampliou-se e qualquer acontecimento deixou de estar contido pela sua fronteira regional ou nacional. Para usar um termo utilizado por Giddens citado por Melo as relações entre global e local *alongaram-se* e resultam numa complexa rede que estabelece a conexão entre diferentes contextos sociais. Essa conexão é principalmente sinónimo de acesso que possibilita o reajustamento de uma perceção do mundo e do alcance dos seus acontecimentos onde estes não são apenas propagados por uma rede multinacional mas por uma rede mais focada onde o indivíduo passa a ser um fator relevante na construção de uma interpretação de mundo. Em função das já referidas tecnologias de informação as respostas ao mundo são entre pessoas em que cada um adquiriu a capacidade de manifestar a sua singularidade e fazer testemunho da singularidade dos outros num regime de “*free flow information and opinion that goes with uncensored creativity*.” (Belting, 2009, p.3)



A arte contemporânea acompanhou este processo de individualização de uma certa perceção do mundo construída pelo movimento de um mundo global, que dá acesso a tudo e a todos em relação a tudo e a todos. O controlo de uma ideia compartimentada sobre arte, construída em cima dos princípios ocidentalizados da arte moderna desvaneceu-se para evoluir na direção de uma ausência total de categorias resultado de outras formas de abordar o processo de produção artístico. Segundo Belting, “*Global art is no longer synonymous with modern art*”, o que implica dizer que contemporâneo já não é a representação de uma ideia de modernidade mas representação de um

paradigma global exatamente porque deixou de estar ajustado a uma agenda de universalismo “*based on a hegemonial notion of art*”. (Belting, 2009, p.2)²

Passou a estar deslocada, descentrada, sem referências definidas o que determina princípios orientadores de uma arte que é do seu tempo, que se implica no seu tempo na medida da sua não redução a um modelo estético ou a uma perspectiva local com todos os seus dispositivos de contexto. A dinâmica do mundo e a dinâmica de mercado impõem outros modos de funcionamento e a arte global é uma reação a uma necessidade de produzir arte de outra forma e de novos princípios. Isto quer dizer que não partilha de uma ideia de universalismo característico da categoria de *World Art* a qual se posiciona numa relação local e etnográfica com os objetos que inclui e em simultâneo abrange um tempo ampliado numa relação com o passado, com História e com uma herança. *World Art* começa por ser um património local que se expande a partir na sua reconhecida importância como herança da Humanidade e que deste modo é uma representação da criatividade universal. No entanto, mantém-se afastada da condição de obra de arte numa da perspectiva modernista, sendo assim excluída de uma categoria em que se considera legítimo fazer uma separação entre uma forma ocidentalizada e todas as outras formas. Deste modo mantém-se restringida à sua condição de “*art heritage of the others*” (Belting, pág.4), ou seja, o outro que não o ocidental, que é o reflexo de uma cultura, de uma tradição e de uma história e que deste modo fixam uma determinada ideia de identidade. Arrumam e compartimentam o outro e deste modo obedecem a uma lógica modernista de *oferecer modelos universais para o mundo inteiro*.

A arte global situa-se no lado oposto desta discussão principalmente porque os modelos que propõe consideram a importância de valorizar a diferença em vez do universalismo da arte do mundo. É uma representação individual, de ideias individuais e não a representação de uma cultura, tradição ou agenda política. É a categoria do singular com

² Belting avança uma explicação mais concisa do que são as características de uma arte alargada a uma dimensão global dizendo que “*art on a global scale does not imply an inherent aesthetic quality which could be identified as such, nor a global concept of what has to be regarded as art. Rather than representing a new context, it indicates the loss of context or focus and includes its own contradiction by implying the counter movement of regionalism and tribalization, whether national, cultural or religious.*” (Belting,, 2009, p.2)

duplo sentido. Em relação ao artista enquanto autor independente e autónomo e também no que se refere à criação cujo potencial se estende a todos os objetos. Cada artista não está limitado a um contexto ou a princípios rígidos que orientem o seu processo. A arte global enquanto suposta categoria faz uma abolição de todas as categorias no seu interior. Todos os processos e todos os objetos são possíveis. Como referido por Belting não se define a partir de nenhuma estética específica e por isso abre o horizonte de possibilidades que deste modo estão apenas dependentes das escolhas e tendências artísticas de cada criador. Inclusivamente, permitem ir mais além que as influências estéticas de cada artista criando uma dinâmica que procura o novo, a categoria que ainda não existe, o que ainda não é representável, traduzível ou possível de classificar. As consequências desta liberdade refletem-se numa variedade de perspetivas individuais a uma dimensão global e na noção de que tudo pode ser matéria para construir uma obra. Implica autonomia e independência para que cada artista possa assumir a sua posição individual relativamente a tudo o que o rodeia e deste modo se possa colocar artística, social e politicamente. O seu contexto é um contexto global e por isso um fora do contexto. O aspeto local está presente mas é sempre uma expressão singular de um artista na relação com a sua cultura a uma escala global. Não tem os constrangimentos locais da arte do mundo, dominada pelo universalismo do tribal, do regional, do nacional ou do religioso, compartimentada por uma categorização modernista de arte. O tempo da arte global é o tempo de um agora, gerando um processo que é sempre intencionalmente artístico, o qual pretende produzir não no contexto, mas o próprio contexto. Este agora permanente é consequência de uma indefinição constante sobre a evolução do trabalho e do processo artístico que multiplica as suas perspetivas em função da individualidade, da cultura e da experiência do mundo de cada um. O Global que se sobrepõe ao local e o local que se sobrepõe ao global. *“The globalization of art, meanwhile, represents a new stage in art’s exodus from the patronage of art history”* (Belting, 2009, p. 6), onde uma ideia de evolução progressiva da arte associada a uma narrativa modernista linear deixou de ser possível suplantada por uma indefinição absoluta sobre formas, matérias, perspetivas, objetivos e resultados. O próprio conceito de etnicidade desloca-se de um lugar assegurado por uma dinâmica identitária na particularização de um grupo para a globalização do indivíduo singular atravessado pela sua cultura. Deste modo expande a arte para além de uma ideia de fronteira onde todos somos o outro e interrompe uma visão modernista de processo histórico. Tem como princípio fundamental redefinir fronteiras dizendo que estas não

existem e não podem existir. Assim expressa-se a partir de um conceito aberto que define premissas flexíveis que determinam a possibilidade do indeterminável. E deste modo abre-se a todas as matérias para construir os seus objetos.³

O “estilo” na arte global é construído em função de uma ideia de contemporâneo que se define a partir das suas problemáticas e deste modo o processo artístico adapta-se para que as possa abordar construindo assim o seu objeto. A obra não é construída em função de um estilo específico, de uma estética fechada na sua especificidade. A estética não comanda a obra. A estética da arte global é resultado de uma interpretação individualizada do mundo e desse modo a estética só faz sentido enquanto abordada no plural exatamente porque se tornou uma premissa singular. A relevância de uma obra contemporânea é marcada por uma perspectiva do mundo, “*a critical analysis of today's most debated (or neglected) issues*”(Belting, 2009, p.10). A arte global é a arte das questões, dos temas do mundo os quais necessitam de novos processos, novas soluções para que possam tornar-se visíveis enquanto matéria da arte. Esta, na arte global não tem limites e todas as questões do mundo contemporâneo são potencialmente transferíveis para uma forma intencionalmente artística onde a estética é apenas uma ferramenta individual que serve um movimento que vai para além de qualquer catalogação.

MATÉRIA DA ARTE

“Home describes contemporary artists, such as Taylor-Wood, as “specialized non-specialists”. By this he means that the purposes and materials of much contemporary art production are no longer “medium-specific” in the way modernist painting or sculpture was held necessarily to be. Nor are its purposes and materials intelligible without taking into consideration the nexus of relations and contexts within which this art is manifested.”(Harris, 2004, p.21)

³ Acerca desta questão Belting analisa as diferenças fundamentais que destaca e define a arte Global afirmando que “*for it lacks any common idiom in terms of “style” and does not insist any longer on form as a primary or independent goal. Rather, art is distinguished by new proof of professionalism such as contemporary subject matter and a contemporary performance, usually a mixture of film, video and documentary materials*” (Belting, 2009, pág10)

Como referido anteriormente a arte global introduziu na produção artística uma liberdade total nos seus procedimentos valorizando sempre a aproximação singular a cada objeto/tema. Esta tendência foi acompanhada pelos materiais utilizados na conceção das obras uma vez que estes reforçam a expressão dos artistas na construção dos seus objetos. Deste modo a relação com os mesmos materiais ampliou-se com a necessidade implícita de produzir conteúdos mais complexos seguindo assim uma linha cada vez mais concetual. As consequências refletem-se noutros modos de fazer, na exploração de outros processos que criam a necessidade de novos e variados materiais para se concretizarem. Considerando que o foco é sempre o conceito associado à obra e a realização do seu conteúdo, isto significa que o mesmo conteúdo é onde reside o valor da obra independentemente dos materiais que a integram. Neste âmbito, referindo-se a

Cole, Harris comenta que *“she never decides to take on an artist on the basis of what kind of use in their work”* e que *“the quality or value of the work, as far as Cole is concerned, has no necessary relation to any particular “médium” in the usual sense.”* (Harris, 2004, p.22) A qualidade periférica à relação com os seus materiais o que permite a não especialização dos artistas contemporâneos implicando-os numa variedade de processos e materiais físicos utilizados em contraste com a expressão



com a expressão *“she never decides to take on an artist on the basis of what kind of use in their work”* e que *“the quality or value of the work, as far as Cole is concerned, has no necessary relation to any particular “médium” in the usual sense.”* (Harris, 2004, p.22) A qualidade periférica à relação com os seus materiais o que permite a não especialização dos artistas contemporâneos implicando-os numa variedade de processos e materiais físicos utilizados em contraste com a expressão

médium-specific modernista. A arte global é a arte dos *mixed-media*, onde o valor artístico é a marca deixada pelo conteúdo da forma por oposição ao que a constitui.

Também em relação à perspetiva modernista, a arte global esbateu também a aura associada a uma visão de arte deslocada do mundo, a uma “sacralização” dos seus objetos e dos seus criadores situados num contexto privilegiado de vanguarda, reduzidos a um pequeno grupo de visionários cujo único sentido da sua prática é concretizar a cada gesto uma arte autónoma, uma arte pela arte e desse modo acontece o movimento no sentido oposto em que há uma *“disintegration of the notion of autonomy of art, or art for art’s sake, either as pure aesthetic experience or as a judgement of such an experience, or as a project to establish the possibility of such an experience.”* (Valentine, 2004, pág.196)



A arte desloca-se da sua posição acima do mundo enquanto produtora de experiência estética pura ou como contraponto absoluto ao real, para se tornar observadora e comentadora do mundo. Projeta

percepções individuais que filtram a sua experiência a partir de diferentes materiais, estéticas e preocupações, influenciados por filtros culturais, sociais e políticos. Enquanto prática, a arte democratizou-se e desse modo infiltrou-se na realidade, permitindo que esta providencie ferramentas no desenvolvimento de processos artísticos. Neste sentido, toda a matéria da arte, sendo influenciada por uma experiência do mundo terá sempre necessariamente um pendor político. Uma arte apolítica é uma arte que se abstrai do mundo, que não o considera na sua prática sendo irrelevante como matéria. Ainda assim, na atualidade de uma arte global, a sua ausência de posição política não deixa de ser uma posição política. Favorece a negação de uma experiência do mundo sendo desse modo uma posição sobre essa experiência.

“Running through these questions is the larger issue of power, both of art and over art, of art can do and what gets done to it. Sometimes this question takes banal and mundane, perhaps trivial forms, with issues such as dealers, collectors, critics, curators and administrators. At other times the question is posed in more elevated terms of the relations between art and life. Often both manifestations of the question dissolve into each other. Nevertheless they indicate the main ways in which a political dimension is attributed to aesthetic experience by calling into question the taken-for-granted status the context in which the experience makes sense”. (Valentine, 2004, pág. 204)

O fundamental desta passagem de Valentine, está relacionada com a ligação que se estabelece entre arte e política e que vem no seguimento do que foi escrito anteriormente. Uma arte desenvolvida no domínio da experiência amplia as condições e a forma dessa experiência na medida em que “*nada deve desertar o pensamento. O que ficava de fora era a experiência e o mundo. Está agora a tornar-se pensamento do mundo, tudo atraindo, se atraído por tudo*” (Bragança de Miranda, 1998) sendo nesse momento que revela a sua vertente política. Altera a percepção dessa experiência revestindo-a com a possibilidade de um outro olhar. O seu carácter banal, porque

formado no tempo, é anulado na forma de uma relação diversa com o seu contexto. Deixa de ser uma experiência normalizada, camuflada pela rotina do hábito, para se destacar como um novo objeto e desse modo assegurar a sua estranheza. Assim, o que a arte pode fazer está relacionado com a sua capacidade em formular questões que desafiem formas cristalizadas de perceber o mundo assumindo de modos mais ou menos evidentes, mais ou menos intencionais uma formulação política. Para Quilici “ *o ponto de partida é a experiência de estranhamento em relação a um envolvimento automático com a existência*”(Quilici, 2010). Isto implica a capacidade da arte para ultrapassar a banalidade com que experienciamos o que nos rodeia, retemperando a nossa atenção, afinando o nosso olhar, para que aquilo que nos é familiar seja alinhado a partir possibilidade de gerar novos sentidos. Assim a relação de poder da arte com o real é estabelecida sob a forma de potencial criação de perspectivas diversificadas sobre a

condição estanque experiências. No seu realidade contém possibilidade de realidade.

No entanto Valentine poder exercido sobre determinada por



das nossas cruzamento com a sempre a redefinir a mesma

refere também o a arte em que esta é questões periféricas

à sua prática mas que no entanto influenciam a mesma prática. As reações do seu contexto, os seus agentes e determinismos económicos são fatores externos à própria arte que definem os seus processos e respetivos resultados sendo a dimensão económica aquela que está presente em todos os momentos do mesmo processo e que coloca a arte contemporânea em permanente relação com uma dinâmica de mercado.

O NEGÓCIO DA ARTE

“In 2008, the Global Art Forum, this time with The Financial Times as partner, stated bluntly that “art is a business” (Belting, 2009,p.1)

Arte e negócio representam com mais precisão um movimento à volta da arte contemporânea que implica mudanças e ajustamentos a partir do seu interior. A arte passou a definir-se também a partir da sua capacidade para gerar dinheiro assumindo a forma de uma comodidade produtora de valor financeiro e desse modo transacionável.

O processo capitalista é um processo sem exceções e as suas premissas de lógica de mercado alcançaram também as obras de arte. *Arte é um negócio* é uma assunção dominadora e inequívoca como o dinheiro, na forma de investidores públicos e privados, se determina na relação com a arte o que necessariamente altera a sua paisagem e o seu alcance. A sua situação atual é uma “*situação de dependência objetiva face ao mercado*” como refere Santos, incluindo nessa relação não só a banalizada cultura de massas mas também a “*“grande cultura”, a cultura das obras*”(Santos, 1994, p.125). E é a totalidade destas no mercado, segundo Groys, que definem o que é a arte na atualidade. Deste modo é o mercado que define se uma obra existe ou não existe, que “*has the role not simply to market but, more significantly, to validate symbolically the “best” out of the plethora of art production*”(Bahsetzis, 2012, p.140). Que a retira



do anonimato materializando a sua identidade e também a sua forma. Para Groys, a forma só é forma enquanto inscrita num regime de visibilidade. O mercado é o lugar de visibilidade de uma obra que desse modo é definida, como referido anteriormente, pela sua capacidade ou incapacidade de se tornar um bem transacionável. Esta fluência económica não só se refere à obra mas também ao artista e ao seu corpo de trabalho. Enquanto existe um pequeno conjunto de artistas financeiramente mais viáveis, incluídos num *star system* e que concentram grande parte da especulação feita à volta das suas

obras, existem todos os outros o “*proletariat “ of artists whose work is, effectively, emptied of value.*” (Harris, 2004, p.21) criando um contexto que Bahtsetzis designa de “*Darwinian network of success or burnout*” (Bahtsetzis, 2012). Esta diferenciação acontece pela capacidade do sistema através dos seus agentes em, como refere Becker, “*translate aesthetic value into economic value.*” (Becker, 1994, p.93). No entanto esta operação só é possível com as obras e os artistas que o sistema considera que encaixam num padrão, que apesar de não ser absolutamente rígido define um dentro e um fora e desse modo o que pode ter valor de mercado. Independentemente da possível relevância artística de uma obra, o que finalmente determina a sua visibilidade ou obscuridade é o reconhecimento “*de instâncias extra-artísticas*”, termo utilizado por Melo, de que a

obra produzida pode ser distribuída e finalmente consumida afirmando desta forma o seu potencial enquanto mercadoria traduzível em dinheiro.

Observamos assim um processo de integração dos objetos de arte numa dinâmica económica cujo foco é transformá-los em fatores de enriquecimento. Uma das formas, segundo Groys, de atualizar o valor económico de uma obra, na relação estreita entre arte e dinheiro é nas grandes exposições públicas. A exibição implica necessariamente uma relação com um público que apesar de não ser comprador frequenta as exposições disponíveis contribuindo para o sucesso de um determinado investimento que é sempre feito para se estender no tempo. Deste modo o risco na aquisição de uma obra de arte por parte dos colecionadores poderá estar dependente de uma ideia subjacente de atração de número de potenciais apreciadores e não pela relação com obra de arte em si, o que significa também a delimitação a



abordagens artísticas específicas ou a produtos específicos. Esta evidência confronta os artistas com o seu processo e com o resultado desse processo uma vez que para que sejam integrados num circuito que permita vender as suas obras têm necessariamente que definir compromissos entre a identidade da sua estética e em simultâneo com o que é comercializável para que faça parte do referido regime de visibilidade. Neste domínio Becker refere que *“art works, then, come to be what the art world’s distribution system can handle, for the most part, work that doesn’t fit doesn’t get distributed, when it is made at all, and most artists, wanting their work distributed, do not make what the system can not handle.”* (Becker, 1994,p.70). Deste modo o mercado assimila apenas o que considera dentro dos parâmetros do gosto de um público alargado o que por sua vez redefine as prioridades de processo e resultado artístico ampliando a perspetiva de Grasskamp de que *“ gran parte del arte contemporâneo está claramente elaborado para poder tener un lugar en cualquier lugar de presentación, se trate de una exhibición pública, el lobby de un patrocinador, un departamento privado, una colección corporativa, una feria de arte, el museo privado de un coleccionista, una galeria o las oficinas principales de cualquier empresa”* (Grasskamp, 2006, p.155-156). Um número crescente de artistas foca-se menos na obra e mais no produto de

modo a que possam participar do mercado recolhendo os benefícios da exposição do seu trabalho e de retorno económico não tendo *“escrúpulos en asociarse con cualquier jugador en el campo, y así servir a sus propios intereses; gran parte del arte contemporáneo parece haber sido elaborado solamente como una legitimación social a la moda”* (Grasskamp, 2006, p.156). Groys completa esta ideia quando refere que *“no debemos olvidar que, en el momento actual, una riqueza significativa sólo puede obtenerse con la venta de productos que tienen un atractivo masivo.”* (Groys, 2011). A arte contemporânea está completamente absorvida nesta lógica de mercado onde os seus ativos têm que ser rentáveis a qual é exclusivamente medível pela atratividade do seu consumo onde o investimento tem uma ligação direta a uma expectativa de mercado ditada pelo público. Este consome aquilo que lhe interessa, aquilo que deseja e no que está ajustado ao seu sentido estético. Para o colecionador, adquirir a obra pode ser consequência de um impulso estético mas define-se essencialmente como um investimento de natureza financeira justificada sobre uma promessa de consumo e retorno exponencial. A propensão para se regular segundo os ditames do mercado aproxima-a de uma dinâmica de grande indústria em que todos os seus agentes concentram a sua energia para gerar dinheiro o que é apenas possível através de uma autoimposta resignação à estética das massas. Adorno e Horkheimer abordam este problema focando-o na evolução do cinema e do rádio em que estes *“no longer need to present themselves as art. The truth that they are nothing but business is used as an ideology to legitimize the trash they intentionally produce. They call themselves industries, and the published figures for their director’s incomes quell any doubts about the social necessity of their finished products”* (Adorno and Horkheimer, 1969, p.95) Uma arte contemporânea massificada assume a mesma direção do rádio e do cinema na forma dos objetos que produz os quais já não se justificam enquanto obras mas enquanto ativos alocados a um negócio cujos investimentos astronómicos têm de ser justificados. Desde que as obras obedeçam à necessidade de uma visibilidade massiva a sua legitimidade está garantida. Assim, a noção de qualidade de uma obra torna-se cada vez mais flutuante tal como a própria designação *Arte Contemporânea* cuja relação de correspondência não é com arte mas com uma ideia de indústria legitimada pela capacidade da sua distribuição. Deixam de existir referências qualitativas que distingam as obras mas apenas referências quantitativas que assumem a forma de números que se querem sempre em crescendo.

Llosa é peremptório em afirmar que *“atualmente tudo pode ser arte e nada o é, segundo o soberano capricho dos espectadores, elevados, devido ao naufrágio de todos os padrões estéticos, ao nível de árbitros e juizes que outrora só certos críticos detinham.* (Llosa, 2012, p.57)



E assim a afirmação dos artistas é feita através da sua habilidade para fazer uma aproximação ao público procurando chegar a uma estética de consenso ou de total dissenso que permita chegar ao maior número possível de consumidores através de estratégias de empatia ou choque e aversão. Ambos estão do mesmo lado do dinheiro porque obtêm os mesmos resultados para quem procura esses resultados. As obras de qualidade misturam-se com o *lixo*, sendo indistinguíveis porque avaliadas por um mercado orientado pelos seus interesses de ampliação da sua riqueza. Deste modo *“o único critério mais ou menos generalizado para as obras de arte na atualidade não tem nada de artístico; é imposto por um mercado intervencionado e manipulado por máfias de galeristas e marchands que não revelam de maneira alguma os gostos e sensibilidades estéticas, só operações publicitárias, de relações públicas e em muitos casos simples apropriações.*” (Llosa, 2012, p.57)

Groys, baseado em Greenberg define uma linha de pensamento semelhante a Llosa afirmando que as atuais elites na arte contemporânea distinguem-se não por uma manifestação de refinamento estético relativamente aos demais mas pelo poder económico que lhes garante a capacidade para adquirir e posteriormente permitir acesso às obras que adquirem. As elites financeiras, tendencialmente, definem o seu interesse na obtenção de uma obra pela já referida capacidade que esta tem de mover grandes quantidades de público para as exposições e por isso *“uno puede decir que las elites contemporáneas coleccionan precisamente el arte que suponen que es lo suficientemente espectacular como para atraer las masas”* (Groys, data?) Este é um sintoma de aproximação e não de afastamento. E essa aproximação é feita

intencionalmente por uma elite que quer tornar invisíveis as diferenças de gosto, educação e conhecimento para as massas. Tal como Groys manifesta “*vivimos en un tiempo en el que el gusto de la elite y el gusto de las masas coinciden*”. Mas coincidem por razões diferentes. A primeira baseada num critério puramente económico permitiu que a arte contemporânea se expandisse para além de um circuito fechado, que configurava a sua apreciação num determinado nível de educação e estatuto social. *Es por ello que las grandes collecciones privadas parecen ser “non elitistas,” e lo suficientemente bien ajustadas como para volverse atracciones turísticas globales cada vez que son exhibidas*” (Groys, 2011) Arte contemporânea é o domínio das comodidades milionárias que paradoxalmente desenvolvem um marketing à volta do seu estatuto anterior. Vende a imagem de um produto de elite e deste modo de exceção “*separado de la economia del mercado, enfatizando su carácter transcendental para aprovechar su atracción moral*” (Grasskamp, 2006, p.157) mas que é acessível a todos. A Arte contemporânea vende o seu elitismo embrulhado num objeto que camufla a sua condição de comodidade fetiche com a ilusão do seu *ascetismo* e que faz sentir cada elemento do público que espera numa fila interminável ser parte dessa elite, sendo incluído artificialmente no desejo da sua elevação social. Esta nova forma de representação de elite e os seus parâmetros económicos, como já foi referido, definem os vetores da criação artística. Uma arte global caracterizada pelo impulso da sua inovação e da sua autonomia pode ficar sempre limitada pela sua capacidade de atrair investimento e promover a sua visibilidade. O dinheiro desloca-se na direção do que pode criar espetáculo e menos no que promove a crítica e a reflexão. O mesmo acontece com o investimento público em que os artistas e as obras escolhidas para fazerem parte do espaço público são aquelas que servem a função de adornar e tornar o mesmo espaço mais apelativo esteticamente servindo o propósito de melhorar a qualidade de vida dos seus habitantes e deste modo justifica-se a partir do seu interesse público. O valor é depositado no seu caráter inócuo sem relevância crítica e reflexiva o que também providencia um registo das condicionantes sobre o trabalho dos artistas para que estes sejam considerados como apostas viáveis do investimento público. Usherwood explica que a tendência num contexto cultural como a Inglaterra, mas que numa perspetiva global pode ser aplicado a qualquer lugar, é o afastamento da arte pública do seu conteúdo histórico, cultural e social em que “*nowadays what we are increasingly getting is a kind of public art that encourages viewers to see themselves not as citizens with a stake in where they live but simply as tourists.*” (Usherwood, 2004, p.130)

O cidadão é despido da sua cidadania, a qual é relevante historicamente, culturalmente e socialmente. Descontextualiza a ocupação do seu lugar e abre espaço apenas para um progressivo esquecimento do que pode ou deve ser a continuidade de um passado que pode não ter presente e futuro. Torna-se o cidadão turista dentro do seu próprio contexto controlado apenas pela amnésia do que está para trás e por isso impedido de se implicar nas questões que envolvem os sítios onde vivem. Deste modo a arte pública, como explica Usherwood referindo-se a Patricia Philips, não deveria ser denominada como pública uma vez que *“its ‘publicness’ all too often consists not in ‘the nature of its engagement with the cacophonous intersections of personal interests, collective values, social issues, political events and wider cultural patterns that mark out our civic life’, but simply in the fact that it is located outside the confines of the conventional gallery.”* (Usherwood, 2004, p.115) A arte pública é uma extensão da arte das galerias com os

mesmos modos de dinheiro onde a sua origem. Um é privado. Nalguns por Harris acerca dos reurbanização feitos público-privado. princípios são os arte serve um imperativo



operar e gerir o única diferença é a público o outro é casos, como exposto programas de em Inglaterra, Deste modo os mesmos em que a fundamentalmente estético, de

entretenimento das massas, vinculada ao espetáculo e cumprindo as premissas do comércio. Em todos os casos temos uma arte domesticada para ser co dependente do dinheiro, subjugando-se para ter a sua aprovação. A sua vertente pública realiza-se apoiada nos princípios de que *“it must not upset anyone, it must inoffensively ornament cities and countryside, and it should serve an official ideology of ‘public interest’ based on bland corporatist values.”* (Harris, 2004, p.17). E assim o valor da arte mantém-se em grande medida numa relação de equivalência com os interesses do dinheiro, tal como os principais agentes da primeira, os artistas, suportados pelas comissões públicas para produzir a arte da “inclusão” e da “cidadania”, amorfa, acéfala, sem identidade mas sempre bonita. E assim sob o pretexto social da inclusão e da cidadania, o artista adapta-se regulando aquilo a que Harris chama de *“proto-criminal tendencies”* tornando-se a penas uma ferramenta daquilo a que Harris também designa

como ideologia do interesse público mas que é fundamentalmente a ideologia do mercado. O público e o privado sobrepõem-se e por isso assumem o mesmo papel na limitação das formas da arte. Isto implica que a origem do dinheiro é irrelevante a partir do momento em que a sua presença é associada a interesses, sejam públicos ou privados, políticos ou económicos. Reduz tudo à sua imagem e assim nada se distingue num movimento onde “ *money works on the particular basis of its peculiar ability for homogenization*” (Esposito, 2012, p.25). A arte é uma comodidade igual a todas as outras, sugada para o buraco negro do dinheiro, invisível, mas que faz tudo desaparecer para que desse modo tudo possa apenas parecer o reflexo da sua uniformização.

SUBMETTER O DINHEIRO A TRATAMENTO ARTÍSTICO

A relação entre dinheiro e arte não é suportada apenas pela questão do que faz pela e à arte mas também o que é que a arte pode fazer pelo dinheiro e ao dinheiro. A arte é apenas uma de múltiplas áreas onde o dinheiro marca a sua presença. Um objeto que é onnipresente e onnipotente, que se destaca por ser quase sempre invisível e que apesar disso, ou principalmente por isso transporta um enorme poder sobre todos os aspetos



das nossas vidas. O que a arte tem de diferente em relação a todas as outras áreas é que pode ser a dinamizadora de um outro olhar sobre as questões do dinheiro tornando-o visível. Tem o poder intrínseco de se apropriar do seu objeto de modo a observá-lo mais atentamente, perceber o seu funcionamento, tentar chegar e redefinir a sua essência. Isto só é possível porque o dinheiro é uma entidade sem definição concreta pela razão simples de que não tem uma correspondência real.

Desde o início dos anos 70 com o colapso do acordo de Bretton Woods que deixou de ser convertível em ouro em que “ *a maior parte dos sistemas monetários modernos evoluíram para o padrão de ‘dinheiro fiduciário’*” (dos Santos, 2015, p.22) , o que significa que “*the global economy is basically run by what is, effectively, imaginary money*” (Haiven, 2013). Também rotulado por Goux, metaforicamente como *Monkey – Money* numa alusão à evidência de que o dinheiro já não tem a sua correspondência ao ouro na medida em que “*money turns out to be a mere token, the last remaining vestige of its civil sacredness vanishing in the numismatic masquerade whereby the weight of*

value and the value of weight no longer count. The token is a parody of money. It imitates gold money just as the monkey apes the man. This toy monkey-money makes a mockery of what it mimics.”(Goux, 1984, p.14). A ficção adensa-se, sendo para Goux uma versão inferior por comparação ao que representa. De qualquer modo uma das consequências é que o dinheiro perde a sua ligação direta à realidade permitindo que se torne um conceito aberto com o potencial de todas as percepções, levantando todas as questões da sua indeterminação e desse modo um elemento inevitável para ser abordado artisticamente.

A sua relação com a arte determinou que os seus objetos fossem transformados em comodidades e desse modo passíveis de especulação e flutuação de valor. Mas o que é que acontece quando o dinheiro para além de referência de valor para avaliar a produção artística passa a ser incluído no processo artístico como matéria de produção?

O dinheiro, socialmente, tem uma posição e um funcionamento bem definidos. Tal como Bethmann referiu *“money is the most social commodity imaginable”* (in Beuys, *What is Money*, 2009, p. 50). Qualquer representação do dinheiro como objeto ou conceito filtrado através de uma abordagem artística, utilizado para construir uma obra, necessariamente revê a posição social do mesmo. O modo como se define, opera e influencia a realidade são revistos a partir de outra perspetiva. Pretendem essencialmente determinar ou fazer crítica e reflexão sobre as estratégias operadas pela dinâmica do dinheiro, tanto a nível de um contexto artístico como em todos os contextos onde o dinheiro é presença absoluta. Inevitavelmente surgem inúmeros exemplos de artistas que utilizaram o dinheiro como matéria, expondo deste modo a sua relação com um conceito que nunca se mostra na totalidade. No entanto, esta resistência, ao invés de limitar as abordagens, permite uma variedade infinita de perspetivas, exatamente porque o seu valor é apenas uma representação. Uma reprodução de real valor para o qual não tem equivalente. Sendo apenas uma reprodução não tem valor em si mesmo e *“having no value of its own, money remains entirely indeterminate”* (Esposito, 2012, p.23). Desse modo, para ser legitimado, precisa de ser interpretado como um princípio sólido da realidade apesar da sua manifesta natureza flutuante. O seu significado não corresponde a um objeto mas corresponde a todos os objetos. O dinheiro é tudo e todos exatamente por ser nada. Esta indeterminação garante-lhe sempre uma posição ascendente perante todas as coisas. A sua força advém da ausência de significado que inclui todos os possíveis significados. O dinheiro não é conceito mas conceitos que

procuram dominar um objeto que não se deixa capturar. Sobrepõe-se, cruzam-se, implicam-se mas não têm a capacidade de concretizar a sua essência e deste modo a sua posição na realidade. Este é o dinheiro imaginário a que Haiven se refere e que precisa de uma relação de fé para se continuar a legitimar.⁴ Precisa que todos sejam intervenientes na sua ficção e mantenham a ilusão de que a ficção é real de modo a que os seus processos continuem a ser funcionais. A fé, ou noutro sentido, a confiança apoiam-se numa estrutura de ideias flutuante porque esta reforça a imagem de um sistema que aparenta manter intacto a sua correspondência direta de valor. Esta simplificação mantém uma fachada de ordem e organização, e impede-nos de perceber a realidade de que o dinheiro já passou por uma profunda transformação. Como conceito passou a estar desligado do seu objeto e deste modo ampliou o seu significado e talvez o seu valor. Foi libertado do seu objeto e deste modo estendeu-se a todas as dimensões da



nossa vida numa relação de dependência recíproca que mantém a dinâmica da relação. O dinheiro é a representação de tudo mas precisa de ser insuflado de confiança para que consiga segurar a sua liberdade intrínseca. Na ausência de confiança a liberdade do dinheiro deixa de existir. Isto quer dizer que a sua legitimação não advindo de uma correspondência direta a um metal precioso é uma referência humana sendo esta que suporta a sua representação de valor. Deste modo o poder do dinheiro é delegado por cada um de nós que, paradoxalmente, somos controlados pelo poder que delegamos porque julgamos que nos é exterior e porque nos mantemos ligados a uma conceção do dinheiro que já não existe. Somos dominados pela ideia cristalizada de algo que já não tem essa forma e esse poder. Este último é imaginário e fortalece-se principalmente no nosso alheamento sobre aquilo que o dinheiro se tornou. Esta perspetiva estagnada tem o potencial de se tornar uma perspetiva dinâmica se abordada a partir do seu adquirido dispositivo concetual de liberdade de modo a decompor uma

⁴ Goux também se refere à necessária relação de fé que emana da nossa relação com o dinheiro, também traduzida em confiança, afirmando que “*conversely the token, the false coin, and the banknote—which have no intrinsic value but must be backed by the ever-hypothetical reserves of an issuing authority — unremittingly signify what is external, superficial, not experienced directly: the lie, the potential falseness of what circulates and is exchanged. This question of faith involves not only the speaker’s but the listener’s. What is at stake is the fiduciary (fiducia: confidence, faith, trust). The term applies to fictive values, those based on the trust conferred upon their issuer.* (Goux, 1984, pág.45)



representação rígida sobre o que já deixou de ser. Talvez a compreensão sobre a sua liberdade intrínseca seja o primeiro passo para começar a pensar de forma renovada na nossa relação com o dinheiro. Deste modo, sendo um objeto ligado a todos os aspetos da nossa vida e sendo a sua influência universal de que modo é que a sua nova representação influencia tudo o que toca? A tomada de consciência da sua liberdade intrínseca pode refletir a nossa liberdade e deste modo uma inversão de papéis, em que o dinheiro é movido por todos em vez de todos serem movidos pelo dinheiro? A sua liberdade representa principalmente a possibilidade de ser tudo o que quisermos que seja. Sendo a sua referência humana, aquilo em que finalmente se tornar pode ser uma escolha nossa. Apagando-se a sua referência material abriu-se um novo espaço que contém todas as escolhas. O dinheiro neste momento não é apenas uma estrutura de ideias, mas uma estrutura de todas as ideias. Goux afirma que *“only deflation or demonetization carried to the extreme – the negation of all signification – makes possible a return to the Real”* (Goux, 1984, p.13-14). Essa negação total é sempre o reflexo do seu absoluto contrário, a afirmação total de todos os significados. Atualmente o dinheiro pode ser tudo e pode ser nada. Deixou de ser sólido para ser um objeto múltiplo em constante movimento e mutação dentro de si mesmo. E é a sua degradação ao nível da representação de valor que permite que se torne outras coisas. O facto de se ter degradado ao ponto de se tornar ficcional é o que lhe garante uma posição indeterminada e deste modo potencial. O dinheiro já mudou, no entanto mantém as mesmas premissas de funcionamento como se a sua essência partisse de um pressuposto material. A sua essência já não corresponde ao que faz no entanto insiste-se na ideia que *“o dinheiro é o que o dinheiro faz”* (Banco Central Europeu), em que o mesmo *“é pois definido por aquilo que faz, e não por aquilo que intrinsecamente possa ser. Ou seja, na sua essência, o dinheiro é aquilo que os agentes económicos podem fazer com ele”* (Coutinho dos Santos, 2015, p.65). No discurso económico o dinheiro é verbo e não conceito. E por esta razão é que se consegue manter o desfasamento entre ação e conteúdo o que impede de chegar mais perto de uma tentativa de compreender o dinheiro. Colocar o foco apenas nas suas características superficiais viradas apenas para operações e procedimentos económicos é tentar obscurecer o seu alcance enquanto conceitos ou ausência de conceitos. É preciso perceber se a sua natureza fundamental participa de alguma forma nas funções que lhe

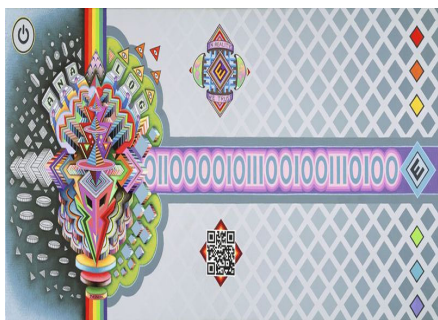
são atribuídas. Porque, em última instância, não deveria haver uma correspondência entre aquilo que o dinheiro é e aquilo que o dinheiro faz? Se o dinheiro não é o que é como é que pode fazer aquilo faz? No entanto, em primeira instância, o dinheiro define-se enquanto dinamizador dos mais variados regimes de ação apesar de desfasados da sua essência.⁵

Dinheiro enquanto meio de pagamento, unidade de conta e reserva de valor são as formas mais imediatas de descrever um instrumento financeiro que se estrutura intrinsecamente sobre uma base mais complexa. Servem apenas como referências superficiais de um objeto que é preciso estabilizar exatamente porque a sua natureza é volúvel. Deste modo talvez o discurso económico do dinheiro se tenha esgotado e tenha que ser realinhado para que não se possa esconder no jargão técnico que pulveriza toda a manifestação humana exatamente porque a sua referência de valor é humana. Por isso, o que emana do dinheiro é apenas o reflexo da complexidade das nossas relações, dos nossos comportamentos, das nossas emoções e da miríade de processos de comunicação. O dinheiro assume todas as formas porque é informe e por isso molda-se e é moldado por todas as formas. E talvez seja esta a sua verdadeira natureza. Ligado a uma matéria define-se parcialmente, reduzindo-se a uma estrutura simples de correspondência direta parcializando também os seus processos e as suas mediações. Liberto dessa correspondência liberta-se, expande-se e aproxima-se mais do Real se o abordarmos sobre a perspetiva de Carl Einstein na sua definição de gestalt: *“form, in contrast to the amorphous, dynamic richness of gestalt, “means delimitation, impoverishment, exclusion of the Real.” Gestalt denotes the opposite of these attributes; it signifies the raw, unmediated subjective experience of inner and outer phenomena prior to any articulation in form or concept; it signifies process as opposed to fixity, thinking as opposed to knowing.”* (Einstein, 1992). O dinheiro vagueia à volta destes princípios exatamente porque não tem uma forma, não se fixa e por isso mantém-se à margem de qualquer possibilidade de definição. Talvez o dinheiro, no seu estado atual, não seja uma ficção mas a matéria mais Real. A sua ligação ao ouro apenas o torna superficial sendo esta a sua verdadeira ficção. Retirar o ouro da perceção do dinheiro é

⁵ Djordjadze e Ferrari referem-se a este problema afirmando que *“ still today, in fact, the science of economics has no clear notion of what money is. We know that there are four definitions or functions of money: a) medium of exchange, b) unit of account, c) store of value, and d) standard of deferred payment. But all of these definitions seem simply to presuppose the existence of that elusive thing to which we refer as “money”. They present themselves, finally, as functional definitions, and as such describe the object by way describing its use. They focus more on a phenomenology of money than on its ontological definition.”* (Djordjadze & Ferrari, 2012, p.103)

destapar o que se esconde por baixo. “ *Também aqui Lévi Straus diz algo de essencial «a forma não está de fora mas dentro». A forma é outro modo de ser da «realidade»; é extraída dela ao mesmo tempo que a refaz. É a isso que denominamos por «figura», que implica a concreticidade da matéria e a imaterialidade de um contorno, que opera mais nas ligações, nas junturas, que nas coisas.*” (Bragança de Miranda, 1998). O ouro é apenas um elemento externo que nos desobriga de pensar sobre a qualidade da interação que promove, porque julgamos que o denominado valor intrínseco do objeto que faz a mediação da relação é suficiente para sustentar a mesma quando apenas a objectifica, limita e a reduz a uma mera operação funcional. Confiar preceitos de valor em algo que nos é externo declara uma falência da nossa capacidade em estabelecer relações que não pontifiquem apenas o seu carácter superficial e estático. O ouro é apenas a metáfora de tudo o que é supérfluo. Uma vez liberto, o dinheiro perde a forma, multiplica-se e ganha a *riqueza dinâmica* referida por Haxthausen quando se refere ao texto de Einstein. Esvazia-se enquanto conceito e atualiza-se enquanto *choque* de experiência concreta na forma de todas as percepções e intuições que provoca em que por “*actualidade deve entender-se a maneira como a experiência se constitui em relação, positiva ou negativa, a um acontecimento fundamental, que derrama a sua tonalidade sobre todas as coisas.*” (Bragança de Miranda, 1998). A transformação do dinheiro é o acontecimento fundamental. Deste modo, considerando as características do dinheiro apenas a arte tem a capacidade e as ferramentas para acompanhar a sua transformação exatamente porque partilha os mesmos princípios. Segundo Einstein “*by means of art, one attempts to contest deadly generalizations and the rationalistic impoverishment of the world, to sever the chains of causality, to unravel the web of significations. This occurs through the proliferation of gestalt, such that the deadly, ever-more pervasive order is combated and destroyed by an intensified disorder, i.e., by a continually renewed gestalt formation*”(Einstein, 1992, p.174) O dinheiro continua a ser percebido a partir das relações de causalidade das suas operações, o que “*represents a simplification and reduction of process*”(Einstein, 1992, p.173) Isto é representado pela afirmação que o dinheiro é o que o dinheiro faz referida anteriormente que o coloca dentro de um sistema que regula e conceptualiza numa cadeia sequencial previsível cuja





consequência é diminuir e empobrecer o seu alcance. Neste sentido, a arte, quando usa o dinheiro como matéria, não precisa de aplicar a sua propriedade de transformação do Real na forma que Einstein sugere. Tem apenas que dar visibilidade à transformação que já ocorreu no dinheiro utilizando todas as estratégias que estiverem ao seu alcance. Porque talvez não seja o dinheiro que resiste a ser compreendido mas somos todos enquanto coletivo que resistimos a ver a sua verdadeira natureza, procurando conceptualizar quando tudo o que temos de fazer é abrir o canal da sua experiência sem que esta seja utilizada como um veículo para compartimentar. Talvez o dinheiro não tenha que ser funcional mas tem que ser relacional e deste modo pode situar-se no âmbito de toda a sua multiplicidade. Mas só a arte que pode acompanhar este processo, abrindo todos os caminhos e todas as perspectivas sendo Joseph Beuys um dos grandes dinamizadores de uma visão da arte que entra nos sistemas do real com a capacidade de os moldar, mantendo-os dinâmicos, orgânicos e deste modo em posição para continuar a sua evolução. O dinheiro participava deste movimento e destacava-se numa posição fundamental para que fosse possível chegar a um outro modelo social. Para isso, para Beuys, era preciso fazer uma escolha que passava pela condição necessária de que o dinheiro teria que passar por uma metamorfose.



PARTE II

KUNST=KAPITAL: CONTRIBUTOS DE JOSEPH BEUYS PARA A ANÁLISE DAS RELAÇÕES ARTE-DINHEIRO



CONCEITO DE ESCULTURA SOCIAL

“To make people free is the aim of art, therefore art for me is the science of freedom”

(Joseph Beuys)

Este conceito desenvolvido por Beuys, tem como princípio fundamental a necessidade de participação criativa de cada indivíduo na construção de uma sociedade que considera ser uma imensa obra de arte e que pode ser constantemente modelada, reescrita, reorganizada, repensada, redefinida. Para Beuys, cada pessoa pode contribuir para transformar essa grande obra cujo potencial de mutação é a única característica que se mantém intacta, que é imutável. O movimento dinâmico da sociedade, em particular de cada um dos seus elementos, mantém o movimento dinâmico da sua forma, resultado



da intervenção criativa e pro-ativa de todos individualmente *no sentido que De Duve descreve acerca das ideias de Beuys em que “all productive activity can be called art; creativity is the true capital; the exchange of goods, is to the flow of creativity in the social body what the circulatory system is to the flow of vital force in the individual body” (De Duve, 2012, p.12)*, partindo assim da necessidade essencial de produzir algo que seja um bem cada vez mais comum.

Um conceito que surge como uma alternativa a uma sociedade que se projeta na maioria das pessoas como uma entidade abstrata sustentada numa ideia diluída de conjunto. Apresenta-se vaga, distante, indefinida e impessoal, como algo que nos é exterior, ou a que cada um é exterior e que apesar de incluir todos não tem relação com ninguém. Constitui-se por fragmentos isolados, afastados uns dos outros, divididos por diferenças que parecem sempre irreconciliáveis e que recortam uma perspetiva particular sobre o que a mesma é ou deve ser. E assim, aquilo que é o universo total de uma sociedade esbate-se exatamente porque é um conceito demasiado grande e por isso não se vê. Torna-se invisível pela sua magnitude implicando a necessidade de várias posições parciais. Torna-se estéril e inconsequente na relação com cada indivíduo, porque não assume uma forma e não se consegue determinar enquanto referência. E assim o lugar

de cada indivíduo também é mais vago e indeterminado tal como os resultados das suas ações num todo que lhe escapa e, deste modo, sobre o qual não se sente responsável. Esse estado de posição relativa traduz-se por uma limitação da ação que se reduz à dinâmica da esfera pessoal e a uma inércia relativamente a tudo o que se alargue para além do alcance dessa esfera.

No entanto, concedendo à sociedade o estatuto de Obra, de Obra de Arte Total, o conceito Wagneriano que dá suporte aos princípios da Escultura Social de Beuys, essa nova percepção materializa e concretiza, tornando mais evidente o seu lugar e a sua forma. Uma forma só possível pela inclusão e dinâmica de todos que a constituem. Atribuir a cada um a condição de criador potencial é coloca-lo diretamente no interior dessa forma, conceder-lhe a perspetiva de que essa forma é concreta e que depende em absoluto da potência e ação criativa de cada pessoa. Deste modo a abstração dilui-se, a sociedade deixa de ser apenas um conceito, para passar a existir enquanto Obra, específica na sua forma e múltipla na sua complexidade, que não é exterior a ninguém. Pertence a todos e por isso apela ao imperativo da participação total, de modo a que possa continuar a existir na sua condição fundamental de transformação contínua, a única forma de não estagnar e desaparecer. Deste modo para Beuys é essencial ampliar o espectro da intervenção da arte, a chave para o acesso a outro mundo, de modo a que esta possa ter um papel mais definitivo na transformação de um sistema social resistente a qualquer mudança.⁶ Condenado pela sua natureza a manter-se cristalizado e desse modo anunciando o seu desaparecimento, fechado sobre si próprio, impossibilitando a mais remota hipótese de evolução. Um sistema social fechado extingue-se por oposição a um organismo social dinâmico cujos elementos prosperam a partir das suas ações criativas e transformadoras do que os rodeia, concedendo-lhes uma posição de liberdade a partir da qual criam referências sobre a liberdade de todos os outros que também participam da mesma Obra.

⁶ Acerca da importância da arte na afirmação de outros modos de construir a realidade Beys afirma que *"Only on condition of a radical widening of definitions will it be possible for art and activities related to art [to] provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deathline: to dismantle in order to build 'a social organism as a work of art... every human being is an artist who – from his state of freedom – the position of freedom that he experiences at first-hand – learns to determine the other positions of the total art work of the future social order."* (Beuys, 1973, in Wikipédia)

NA PERIFERIA DA TRADIÇÃO

Para conceber a ideia de Organismo Social como Obra de Arte é preciso que esta se desloque dos seus lugares de tradição (museus, galerias, salas de espetáculo), que não se determine enquanto manifestação acessível apenas a número reduzido de pessoas, que reconsidere aquilo que são os seus valores considerados intrínsecos sobre as formas de fazer e as formas de representar, e principalmente perceber quais são os limites da sua função. Para Beuys, arte não é apenas entretenimento, não é apenas espetáculo, não se reduz a uma inércia contemplativa, não se constrange a lugar e a uma conceção do que é ser artista, a uma ideia de produto ou a um reconhecimento de prestígio. Repensa uma atitude conservadora e convencional nos modos de fazer e interagir com o objeto artístico.

“Beuys wanted to shake one out of the acceptable rigors one with unobservant of conflicts all around. stimulate people, I them.”(Masters,1998)
ação, com tudo o que dinâmicas de relação, contingência e por



Joseph Beuys (1912-1986) - Eu Amo a América e a América me Ama (EUA, 1974)

Performance em que o artista ficou envolvido em feltro em uma sala com um coelho durante cinco dias.

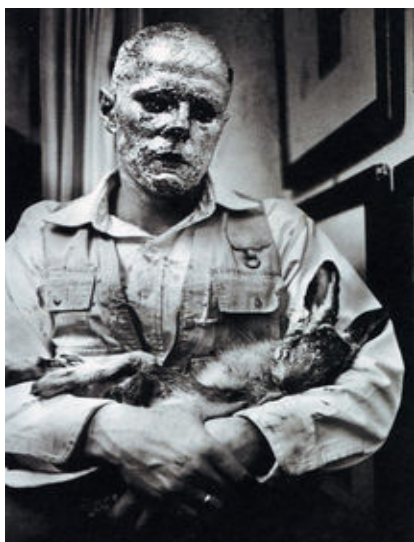
awaken the populace, routines, the can pass through life the disparities and “...I not only want to want to provoke
Para Beuys, arte é isso implica em consequência, isso arte é

essencialmente processo, sendo esta uma das suas principais preocupações enquanto artista. O seu trabalho procura a relação com público, centra-se na vontade de estabelecer um diálogo, diluir a fronteira entre a obra e o espetador quebrando a forma como o objeto artístico chega ao espetador e como este se posiciona perante o mesmo objeto. Este passa a participar da obra, a construí-la ativamente a partir interação com o que é presenciado, um princípio também pensado por Duchamp que se refere ao ato criativo como não sendo *“desempenhado apenas pelo artista; o espectador põe a obra em contacto com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as suas qualidades internas e, acrescentando, assim, a sua contribuição ao ato criativo”*(Duchamp, 1957). Desse modo o objeto continua o seu processo de transformação o que implica que Beuys não determina o imperativo de chegar a um resultado o qual é apenas um efeito colateral do referido processo e que é em si mesmo processo. Não existe uma ideia de objeto

finalizado, sendo este apenas uma continuidade do desenvolvimento orgânico do processo em que o espetador é um prolongamento e um participante da estética de Beuys.

“All elements or objects within one of Beuys' sculptural systems at first refer to the beholder, who has to constitute actively the aesthetic meaning during his perceptual participation. The sculptural system together with its viewers forming part of the environmental conditions constitute the field of aesthetic effectiveness.” (Dieter Huber, 1989, p.2)

Assim, o objeto continua a evoluir na sua relação com o espetador, na particularidade da sua perceção. É este que lhe atribui significado estruturando a obra a partir das suas referências, um movimento repetido para cada novo olhar. O trabalho de Beuys está



diretamente dependente desta dinâmica que se estabelece entre a sua obra e quem a observa. A sua obra só pode ser considerada objeto de arte enquanto percursora dessa relação. Como empreendimento estético, tem que incluir o observador, para que este lhe possa dar continuidade, atribuindo-lhe uma forma, a sua forma singular. A posição do espetador é assim a de um criador, apesar de o ser involuntariamente, uma diferença importante por comparação à participação de cada pessoa no conceito de Escultura

Social. Na observação das suas obras o ato de criar do espetador não é intencional. É a provocação de uma perceção a uma proposta de objeto artístico, a qual será diferenciada de todas as outras perceções que contactem o mesmo objeto. Só a partir desta relação é que esta abre todo o seu potencial, multiplicando as interpretações e deste modo permitindo que se transforme continuamente, moldada por um espetador que não consegue evitar nesse processo ser também moldado pela obra. Esta é a intenção de Beuys como autoproclamado agitador e provocador, desafiando o modo como cada um se posiciona na realidade. Envolver ativamente o público na obra é a estratégia escolhida para conseguir imprimir transformações no espetador e na obra em simultâneo. A condição de possibilidade de transformação implica que *“the viewer takes the risk – for a moment at least - of no longer feeling at ease” (Broodthaers, Lebeer & Schmidt, 1987, p.43)*, expondo-se, repensando-se, reposicionando-se. Este

risco permite que o espetador se desloque para se tornar também matéria da obra onde a partir do primeiro contacto a separação deixa de existir. Ambos são o mesmo objeto o qual é construído e desconstruído sucessivamente, multiplicado e expandido abstraindo-se da intenção e da impossibilidade de procurar uma solução definitiva, de se concretizar como resolvido e assim *“it refuses the finality that a finished product represents. The polished surface, the slick facade, the object of veneration is a death to Beuys. It's a closed door, an end to discussion: There it is. Now there's nothing to be done but admire it.”* (Masters, 1998, p.9)

PROCESSO ARTÍS(ocial)TICO, PROCESSO SOCIA(rtístico)L

O conceito de Escultura Social é um reflexo deste processo artístico onde todos devem assumir um papel de intervenção porque a Obra é moldada por todos e sua construção é um contínuo que nunca termina. É a construção de um futuro que se reatualiza e necessita de atenção permanente. Onde a energia de cada um também se atualiza num gesto criativo constante e absoluto, preenchido de intenção e significado, em que a transformação é o único movimento possível, a evolução o único caminho, a revolução o único horizonte. A arte é social não na conceção do objeto mas na conceção de quem o produz. Uma arte assim não procura o objeto criativo mas o individuo criativo. Não centra os seus parâmetros na produção do objeto mas na relação de cada um com o seu potencial criativo. A sociedade em Beuys, como referido anteriormente, não é uma entidade abstrata, na qual cada pessoa é mais um elemento movido pelos seus preceitos e condicionalismos com uma possibilidade de intervenção difusa. Um conceito de sociedade que na sua abstração despersonaliza e dilui identidades, que não favorece o



que é singular mas que massifica paradoxalmente tornando periférico, construindo o individuo alienado que tem como únicas opções responder e reagir ao que lhe é apresentado. É uma força sobre a qual não tem nenhum sentido de controlo ou autonomia. Onde a sua participação é relativa e diluída num conjunto imenso de ações sem verdadeira intenção e significado em que tudo se perde e nada se transforma.

UMA AÇÃO DE VALOR ABSOLUTO

A sociedade para Beuys contém outros princípios porque foca a importância na pessoa, na potência criativa de cada um ter um efeito transformador sobre o todo, a “Obra de Arte do Organismo Social”. Concedendo o estatuto de potencial artista a cada ser humano, individualiza e enriquece a sua singularidade, transporta para si a percepção de que a relação de forças é diferente, abrindo deste modo a possibilidade de cada um sentir que não é apenas movido mas que também pode mover, pode mudar, pode transformar. Nunca, no entanto, perdendo de perspectiva uma ideia de obra criada por todos e para todos. Esta é a liberdade individual que permite avaliar a posição de liberdade do outro. Uma liberdade produzida pelo reconhecimento de cada um ser um potencial criador. O potencial criador que liberta mas também responsabiliza e desse modo une.

O Organismo Social como Obra de Arte é construído sobre possibilidade de intervir e transformar algo que pelo estatuto adquirido de obra passou a ser seu, também a ser seu, porque também é de todos. A responsabilidade de criar é a responsabilidade de transformar. A noção de que todos somos criadores, “Every Human Being is an Artist”, frase sempre presente no discurso de Beuys, impede que sejamos passivos na forma como nos colocamos perante o que nos rodeia em que, tal como Masters refere “*Beuys opened up a route to the possible, a kinetic realm where beauty was as available as anything else. All that was forbidden was apathy.*” (Masters, 1998 p.3) Impele à ação e à realização em função da construção de um futuro. De um tempo que se pretende diferente, de uma ordem social que se pretende diferente. E que se pretende diferente para melhor em que “*Art is,” he said, “a genuinely human medium for revolutionary change in the sense of completing the transformation from a sick world to a healthy one.*” (Masters 1998, p.1). Assim, cada ação tem que ser preenchida com uma intenção subjacente de amplificar o valor da sociedade e desse modo a atenção deve estar no valor da mesma ação. E para Beuys essa ação só adquire valor absoluto se a sua origem se situar num movimento motivado por uma consciência criativa. O ato de transformar tem de ser consciente o que implica que cada pessoa tem que saber que é um criador e assumir-se enquanto tal. Esta é a posição que deduz a condição essencial para se poder *produzir um estado de ordem a partir de um estado de caos*. Só enquanto criador é possível fazer uma aproximação intencional a esse caos e dar-lhe uma forma,

transforma-lo noutra coisa. E para Beuys esta aproximação é feita em primeiro lugar através do pensamento, lugar onde a obra começa a ganhar forma.⁷

A origem da criação define-se a partir de um *movimento do pensamento* e de imaginação concentrado numa energia que começa a moldar as primeiras formas de uma obra. Deste modo a escultura é uma escultura de pensamento que depois é traduzida e materializada por uma ação do corpo. O modelar, em Beuys, não começa nas mãos, mas na mente, onde conceitos, pensamentos e intuições são o primeiro material a ser transformado. Os momentos iniciais de um objeto têm assim um princípio subterrâneo, ligado a uma construção interior que depois é impressa na realidade “*The impressing of an action into material*” (Beuys, 1972 in Walker Art Center site), é exteriorizada como prolongamento de um processo que se manifesta antes de tudo o



resto, num lugar de introspeção. A ação vem depois, impulsionada por uma energia que se intensificou e projetou para fora, materializando uma imagem e um significado.

Este movimento interior só é possível a partir de uma relação de consciência e envolvimento com o ato criativo, essenciais para que o gesto de intervir sobre uma forma seja pleno de intenção

e significado e assim “*we then reach the threshold where the human being experiences himself primarily as a spiritual being, where his supreme achievements (work of art), his active thinking, his active feeling, his active will, and their higher forms, can be apprehended as sculptural generative means, (...), and then recognized as flowing in the*

⁷ Beuys faz uma descrição deste processo em que *...albeit of an art that took me to a concept of sculpture which starts with speaking and thinking, thereby learning to construct concepts which can and will bring feeling willing into form if I do not slacken and keep rigorously going, so that forward-looking images will present themselves and ideas take shape. The precondition for a successful sculpture was thus that an inner form first came into being in thought and understanding which could then be expressed in the shape of the material used in the work.*”(Beuys, Joseph, 1985 in Walker Art Center Site)

direction that is shaping the content of the world right through into the future. (Beuys, 1972 in Walker Art Center Site)

Só a partir de uma posição de intervenção ativa na realidade é possível produzir mudança a qual terá que ser sempre sustentada, como defendido por Beuys, por uma alteração ou redefinição de conceitos. São estes que sustentam os princípios que possibilitam uma mudança em potência. Esta mudança determina-se pela consciência e compreensão de cada pessoa da sua experiência total enquanto ser humano e da sua capacidade para criar e transformar o que a rodeia sobre a perspectiva de que a sua ação tem um valor superior porque se define enquanto incluída numa manifestação artística. Só este conhecimento e consciência de si mesmo permitirá atribuir a cada gesto um valor absoluto porque consequência da ação de um ser humano potente e não potencial. Absoluto na reflexão do que é a sua relação com o mundo que lhe permite agir numa dinâmica de transformação feita em conjunto onde a premissa principal é a criatividade que atravessa cada um individualmente e depois todo o conceito de sociedade, determinando a liberdade de ação para que cada pessoa seja intencionalmente um escultor do tecido social. A Escultura Social de Joseph Beuys é essencialmente um conceito de arte relacional, uma estética de diálogo, onde o gesto absoluto é aquele que liberta o individuo e simultaneamente liberta a sociedade.

MONEY IS THE MOST SOCIAL COMMODITY IMAGINABLE...

Johann Philipp von Bethmann (in Beuys, What is Money?)

Dentro do conceito de Escultura Social é inevitável para Beuys introduzir no seu trabalho a dimensão económica e como tal abrir a discussão sobre a nossa relação com o seu objeto representativo: dinheiro.

Como referido anteriormente a dinâmica de Escultura Social está dependente da ação criativa de cada um dos seus elementos que se tornam assim participantes ativos na formação de um organismo social que está em constante transformação. No entanto, para que cada pessoa esteja disponível para exercer livremente a sua ação, não deve estar constrangida pela constante resolução das suas necessidades mais básicas. Estas devem ser garantidas através de condições dignas porque “*only when conditions ensuring a humane existence are taken care of, can a person make his/her skills available to his/her fellow human beings*” (Ulrich Rosch in Beuys, What is Money,

2012). Ir ao encontro das suas necessidades mais elementares tem a consequência imediata de libertar as suas energias para as atividades que impliquem uma ideia de Escultura Social. Não garantir de forma óbvia esses direitos é condicionar o alcance dessas energias porque apenas são utilizadas para legitimar um regime de sobrevivência e consumo. Desenvolvem-se em função da produção de trabalho em troca de dinheiro, sendo este o meio prevalecente através do qual se pode alcançar o que se precisa e o que se deseja. O sistema capitalista aplica este princípio como essencial para fundamentar a lógica intrínseca da sua dinâmica de alienação do trabalho. Este é um dos conceitos que Beuys contesta, na medida em que, sendo esta uma das suas ideias fundamentais, um salário não se deve situar na esfera da economia mas na esfera dos direitos. Apenas a partir desta posição é possível devolver a cada pessoa a sua dignidade e libertar a sua criatividade. Assim a diferença fundamental entre um sistema capitalista e o pensamento de Beuys situa-se na forma como as energias individuais são utilizadas, o que justifica a produção desse trabalho e o lugar que o dinheiro tem no desenvolvimento



dessas energias. Deste modo, podemos dizer de forma simplificada que o trabalho, do ponto de vista capitalista, é produzido e vendido como forma de chegar a um meio que permita

suprir um vasto espectro de necessidades e desejos. Essas energias são cristalizadas naquilo que Pinto descreve como uma ortoxia económica a qual *“aims to ensure that individuals continue to consider their own self-interest as paramount, neglecting other considerations (such as their status as citizens or workers)”* (Pinto, 2012, p.78) . O trabalho produzido a partir do ponto de vista da Escultura Social assume uma dimensão diferente uma vez que, a partir do momento em que as condições que permitem a um ser humano ter uma vida digna são satisfeitas, a sua ação criativa expande-se para materializar as necessidades de outros elementos da sociedade focando a sua condição de trabalhador e de cidadania. No Capitalismo o dinheiro é a referência, o horizonte, o que é preciso adquirir, o que é urgente conquistar sendo o trabalho o meio de o atingir. Na Escultura Social a referência é o trabalho, *uma real capacidade para o trabalho* e o seu potencial de criação de novas formas, sendo o dinheiro apenas um meio que promove a estabilidade e a formação dessas energias transformadoras. Assim, no capitalismo o dinheiro é fim, na Escultura social é apenas um meio. E é nesta relação

entre indivíduo, trabalho e sociedade, nesta interdependência construída a partir do conceito de Beuys, que uma perspectiva particular sobre o dinheiro vai ganhando forma.

BEUYS E A NECESSIDADE DE UMA METAMORFOSE

Para que assuma a sua condição de suporte numa sociedade atravessada pela criatividade, a percepção sobre o seu lugar e sobre a sua dinâmica tem que ser determinada por uma mudança. Deste modo, o que Beuys propõe é uma redefinição dos princípios associados à utilização do dinheiro de modo a que nossa relação também seja diferenciada regida sobre a perspectiva de novas prioridades.⁸

O dinheiro como comodidade exerce um constrangimento sobre cada pessoa exatamente porque, como já foi referido, se torna o único horizonte possível. Todos os movimentos de uma sociedade onde o dinheiro é a fonte de poder e acesso são condicionados em função de uma vaga determinação económica. É a única esfera possível porque a perseguição do dinheiro impera e como tal é imperativa. A única vida possível é uma vida dominada por constantes obrigações económicas que obedecem a um ciclo que se repete *ad infinitum*. Uma vida em formato de morte porque coloca cada pessoa ao serviço da atividade económica, do “bem da economia”, excluindo nesse processo a sua *esfera espiritual* e sua *esfera de direitos*. Sem dimensão espiritual e sem direitos passa a ser apenas mais um número, uma entidade abstrata, um conceito e conteúdo económico, descaracterizando-se como ser humano. Esta posição só é possível porque o sistema alimenta uma relação de dependência, onde é essencial manter uma atividade estável onde só existe instabilidade, para ter acesso ao dinheiro, sempre difícil de obter, e deste modo a tudo o que se precisa para viver agora e viver mais para a frente. De uma forma algo absurda, o tempo legitima uma sociedade que perpetua o seu ciclo de despersonalização e apagamento voluntário para que todos possamos continuar a viver até morrer. Ou melhor, para que possamos continuar a morrer até morrer. Porque o mais importante é ter as contas em dia, uma economia saudável e um plano de poupança sendo desse modo essencial que nos sacrifiquemos em nome da *glorificação do*

⁸ Neste sentido Beuys afirma que “...if we want to abolish the power money has developed over people historically, and position money in relationship to freedom, equality and fraternity – in other words develop a functional view of the interaction between the three great strata or spheres of social forces: the spiritual life, the rights life, and the economic life – then we must elaborate a concept of culture and a concept of art where every person must be an artist in this realm of social sculpture or social art or social architecture...” (Beuys, *What is Money?*)



dinheiro. “We need money now because we do not know what we may need in the future, and we are, therefore, always in need, not of goods, but of money” (Esposito, 2012, p.23) porque é este que nos vai salvar quando estivermos doentes, que vai tratar e alimentar

os nossos pais e os nossos filhos, que nos vai permitir envelhecer condignamente e que nos dará o melhor acesso ao reino da nossa morte. No entanto, para ser beneficiário destes privilégios é preciso sacrifício e o preço é a nossa juventude. Dar tempo para ter tempo e ir para além do tempo. Que tempo é esse que se ocupa para que possamos ser velhos melhor e possamos desaparecer melhor? Que futuro é esse que se inscreve num presente que não se vive?⁹

É um futuro que é um presente. Vivemos constantemente dois presentes em simultâneo e assim não nos situamos em lugar nenhum. Andamos para trás e para frente entre dois tempos que se sobrepõe para criar a ilusão que temos algum domínio sobre algo que nos é desconhecido e por isso um fator de medo e ansiedade. Flutuamos num presente onde quase nunca estamos porque nos projetamos para um presente virtual ainda por acontecer. O dinheiro, na sua abstração, porque reveste o futuro de uma condição semi real, aproxima-o de uma experiência concreta que nos permite estar onde ainda não estamos. Estamos algures mas sempre em tempo de ninguém. O tempo do dinheiro nunca se desmultiplica, é um constante agora, mesmo que esse agora ainda não exista para que seja “a tool that deals with the uncertainty of the future in the present” (Esposito, (2012), p.23). Transformamos o futuro num agora para que nos seja devolvido um sentido de controlo sobre algo que nos é difícil concretizar. Desejamos trazê-lo para mais perto para que pelo menos o possamos tocar. “Money is the objectification of desire” (Arnoldi citando Simmel (2012), p.43). Dinheiro é a objetificação do futuro, é a concretização do desejo de ter previsibilidade sobre o tempo e sobre o nosso destino. No entanto o futuro não deixa de ser contingente onde dinheiro é o único elemento que

⁹ Sublinhando esta relação do dinheiro com o tempo, recorro a Arnoldi que diz que “Money’s continuing abstraction means that our conception of time and specially the future also continues to change and expand. Possible future worlds become subjected to human valuation, manipulation, calculation, and investment so that the future ceases to be merely future but attains a semi-real status. This means that the future no longer is an wholly unknowable or unpredictable black box. Instead it becomes an extended present (Nowotny, 1992, 1994) or it becomes virtual in the sense that is not reality yet it has presence enough for humans to plan, manipulate, and invest in it.” (Arnoldi, 2012, p.42)

consegue habitar dois tempos. E porque este objeto que tem a capacidade de se desdobrar, permanecendo e projetando-se no tempo, esta característica permite carregarmos consigo e tornar o futuro medível, calculável, traduzível em valor monetário. Este sentido de controlo é assim uma falsa percepção porque, tal como Arnoldi refere *“human’s perception of the future is highly falible”* (2012,p.42) e deste modo estamos sempre sujeitos à contingência e o dinheiro é assim apenas um instrumento para o qual passamos o mesmo controlo para que nos garanta um lugar em todas as possíveis histórias do nosso futuro. *“The reference of money thereby becomes the uncertainty of the future, and not needs themselves”* (Esposito, 2012, p.24) e por isso rendemo-nos ao seu poder condicionando as nossas decisões em função desse sentido domínio sobre o nosso tempo. O nosso destino é uma fórmula matemática descrita a partir de valores económicos. A ilusão do domínio do tempo implica sermos dominados pela abstração do dinheiro. E assim, permitimo-nos andar aos círculos circunscritos a princípios que não nos reconhecem e nós não reconhecemos. Fragilizam a nossa autonomia, onde o dinheiro *“influences peoples attitudes and the unfolding of their destinies.”* (Werner Erlicher citando Georg Simmel in Beuys, *What is Money?*,2012) O nosso destino é para onde o dinheiro nos levar. No entanto, para ser beneficiário destes privilégios é preciso sacrifício e o preço é a nossa criatividade, a nossa vontade, a nossa autonomia, o sentido de uma vida onde o tempo precisa de tempo para perceber o seu destino. Onde o próprio destino tem vários tempos e não apenas um: o tempo do dinheiro. Assim, antes de ser criativo é preciso ser produtivo independentemente da vontade da nossa escolha. Fazer da nossa imaginação o terreno árido da lógica económica para que a sociedade se estabilize no seu *loop* gerado a dinheiro, a sobrevivência, a consumo e lucro, outro dos princípios de natureza capitalista que Joseph Beuys descreve como criador de comportamentos desviantes e situações aberrantes numa sociedade que deveria procurar a sua motivação no valor intrínseco de uma ética de trabalho. Assim cada vida apenas vale o dinheiro que gera, o dinheiro que possui, o dinheiro que gasta, dinheiro que deve e talvez a mais absurda de todas, o dinheiro que sonha. A dimensão de cada ser humano é medida a partir da sua viabilidade ou inviabilidade económica a qual determina fundamentalmente acesso o que significa que o dinheiro não só quantifica mas também qualifica um ser humano. E assim, o seu valor é medido apelando apenas à sua dimensão económica o que revela que *“ a complete desacralization of life (inaugurated by Calvinism and carried to its limit by Marxism) was necessary for the world of production and exchange to become autonomous according to the principle of restricted*

utility (Goux, 1990, p.208). Numa sociedade onde o dinheiro é a referência que prevalece, cada pessoa deixa de ser mais do que a soma das suas partes para ser apenas a soma das suas partes. Unidimensional, utilitário, reduzido a um determinismo funcional que apaga a sua natureza, a sua essência e reduz o sonho a um acaso da lotaria.

Dinheiro: um documento de direitos

Deste modo, parafraseando Beuys, um novo conceito de cultura e um novo conceito de arte poderão ser os dinamizadores de uma nova percepção do dinheiro, tornando urgente a sua metamorfose de uma relação de poder para uma *relação de liberdade, igualdade e fraternidade*, abrindo o potencial humano a partir de uma perspectiva multidimensional recuperando a sua espiritualidade e os seus direitos.

Esta nova percepção do dinheiro implica uma reorganização do seu significado. Para



Beuys, o desaparecimento do dinheiro não é uma solução possível, mas sim uma redefinição dos seus conceitos. O problema não é o objeto em si mas o seu conteúdo que é sempre uma atribuição humana e assim sendo, pode ser alterado. O termo metamorfose

utilizado por Beuys, amplia a noção de transformação que tem que ser operada no dinheiro como se fosse um organismo vivo que manifesta um imperativo de evolução na sua natureza e deste modo “*money has to undergo a metamorphosis again, it has to relinquish its role in the market economy and engage in an economy of capacities. Then we would be concerned with human creative capacity*” (in Beuys, *What is Money*, 2012)

A partir dessa evolução do dinheiro acontece, como consequência, a evolução humana na relação com a atividade económica. Mas impõe-se a necessidade de encontrar novos termos e novas formas de descrever o dinheiro para de alguma forma compreender e chegar à sua essência. Para Beuys, o que era e continua a ser o estado atual do dinheiro, aquilo que o define, caracteriza-se principalmente na forma de uma comodidade, *money is a commodity for sale*. É o centro de todas as transações, é objeto de especulação, de acumulação, pode ser comprado e vendido e como tal é um valor económico. No entanto para Beuys este é o principal problema relacionado com o dinheiro porque o

afasta daquilo que considera ser a sua essência em que” *money in the economic sphere has no right to be a commodity*” (in Beuys, *What is Money*, 2012)

Porque é nesta posição de comodidade que garante uma posição de poder. Enquanto comodidade o dinheiro tem uma posição privilegiada em relação a todas as outras comodidades e neste sentido Beuys recorre a Silvio Gesell para explicar que este domínio acontece como consequência de o dinheiro não ser uma mercadoria perecível e que o seu valor cresce constantemente resultado dos mais variados movimentos especulativos.

Por estas razões torna-se a mercadoria mais apetecível e assim o centro de todas as relações económicas. Para Beuys esta relação de forças deveria ser alterada de modo a colocar ao centro a capacidade produtiva de cada individuo que considera o verdadeiro capital. O valor do dinheiro é virtual e por isso reside na crença de que tem valor. No entanto, o trabalho, na sua relação com valor encontra-se na situação oposta. O seu valor é intrínseco porque é transformador e produtor. É energia que determina novas formas e providencia solução para as necessidades de uma sociedade. Só a capacidade produtiva de cada individuo juntamente com a sua criatividade têm o potencial de modificar a forma do que os rodeia, de regenerar e redefinir o tecido social, de o amplificar enquanto Obra.

O dinheiro não tem essa capacidade transformadora, não contém essa energia criativa. A sua única força, porque baseada num conceito específico de valor económico que favorece uma crença de valor, é determinar a direção que todas essas energias tomam e de que forma é que são aplicadas. O dinheiro não produz, no entanto controla toda a energia produtiva e toda a energia criativa. Estas energias são movidas pelo dinheiro porque este se tornou elemento essencial para que estas energias se mantenham em movimento. E deste modo o valor intrínseco do trabalho de cada individuo desaparece porque a motivação para o exercer está fora de si mesmo. O valor intrínseco é transportado para o dinheiro alterando de forma profunda a relação de cada pessoa com o seu trabalho e o sentimento da sua criatividade. Apesar de ter valor intrínseco perde esta característica a partir do momento em que é apenas um meio para chegar a um objeto que apesar de não ter o mesmo valor intrínseco é representado enquanto tendo. E toda a perceção do dinheiro é baseada nesta representação. Mudar a sua perceção implica mudar a sua representação o que para Beuys implica liberta-lo da sua

característica de comodidade. *“In order that this Utopia (Escultura Social) become reality and creativity be “desalienated,” goods, money included must not be commodities.”* (De Duve, 2012, p.12).¹⁰ A consequência direta manifesta-se na desconstrução de uma ideia de sociedade “dinheirocêntrica” onde o ser humano é relegado para segundo plano, invisível na sua abstração e apenas instrumento privado de uma lógica de produção económica. Inverter estes princípios permite alterar a relação de cada ser humano com a forma como utilizam a suas energias.

“Their knowledge will organize itself in their consciousness and they will realize that money represents only one of the problems, though maybe one of the key problems of future social systems. They will experience the fact that, in their private destinies of course, money today plays a really huge role, because they totally depend on money.



They are still often wage slaves! Marx said it clearly, and in this Marx was right! How do people expect to achieve all these things which a sense of freedom tells them are desirable: self-determination at work, equal rights and solidarity in the economy; in other words, a non-profiteering economy which works for the benefit of people and nature?” (Beuys, Joseph, *What is Money?*, 2012)

O discurso de Beuys relativamente à relação da sociedade com o dinheiro faz um paralelo com a relação da sociedade com o seu potencial criativo. O primeiro movimento de mudança passa por um movimento de consciência. E esta consciência é descrita como uma atenção renovada sobre a posição de cada ser humano na sociedade que assenta fundamentalmente em questões de liberdade. Cada um deve abordar a sua relação privada com o dinheiro de modo a descobrir uma contínua e aparentemente irresolúvel dependência, a qual constrange o alcance das suas escolhas, o alcance da sua autodeterminação e o alcance dos seus direitos. “Wage Slaves”, todos somos escravos dos nossos salários. Pagos em

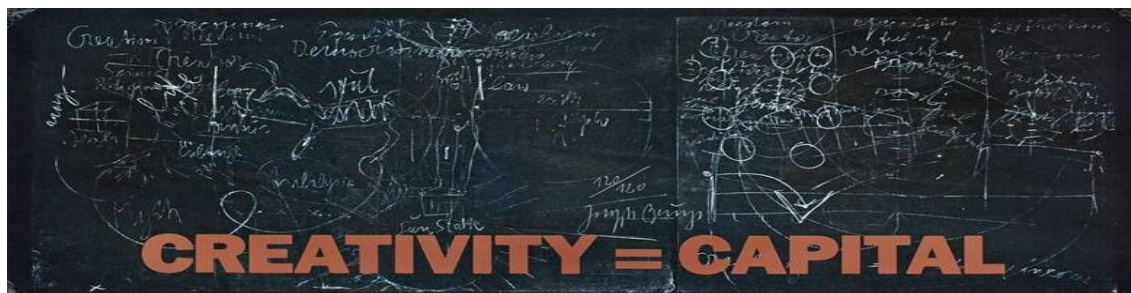
¹⁰ De Duve avança ainda para uma explicação do que seria sobre o que seria a forma renovada de processo económico em Beuys em que *“Money, called “production capital,” would be created from scratch by a central bank (it embodies neither time nor labor power) and distributed democratically. Once placed in the hands of social agents, it would become “consumption capital,” paper money with no value but that of representing a certain purchasing power, a value that it will lose in the course of the transaction before returning to the central bank and being reinjected into the economic circuit”* (De Duve, 2012, p.12)

troca da realização de uma tarefa, reproduzindo princípios de um sistema em que “*as Marx pointed out, Capitalism is not merely a system in which markets and private property exist, but also a system in which workers do not own the means of production and, in lack of other means of survival, are forced to sell their labour for wages*” (Pinto, 2012, p.70). Estamos onde não queremos estar para fazer o que não queremos fazer e lidar com quem não queremos lidar. Alienamos o nosso trabalho para que possamos ser compensados e desse modo possamos comprar coisas. Somos consumidos para poder consumir. Cada pessoa está literalmente à venda. Cada pessoa é um produto, um ativo financeiro ao serviço da perpetuação do ciclo do dinheiro e de quem se retira a energia e o tempo sem que na maioria dos casos esse processo tenha verdadeiro significado. Porque o trabalho não é a *verdadeira capacidade de trabalho* descrita por Beuys, trabalho é ter um emprego ou ter uma ocupação onde cada um coloca as suas competências à venda, não por uma questão de escolha mas porque não existe outra alternativa. Este é o formato do sistema e assim o formato da realidade, “*so unless money has become a full rights document in which the production sector and the consumption sector are embedded in our society, it will continue to ensure the decline of human creativity, of the human soul, of the power of human creation, and the life of nature!*” (in Beuys, *What is Money?*, 2012) Recuperar estes princípios de liberdade implica deste modo uma redefinição dos conteúdos associados ao dinheiro e à sua função na sociedade. A proposta de Beuys passa por reconhecer o dinheiro como um **documento de direitos** de modo a interromper esse ciclo onde o dinheiro se sobrepõe à vida.

PAPEL OU PLÁSTICO?

O dinheiro como um documento de direitos permite abrir novas possibilidades na relação com a produção e com o trabalho. Inverte a relação descrita anteriormente onde cada pessoa vende a sua energia, a sua criatividade e o seu tempo como recursos de acesso a uma quantidade em dinheiro que lhe permitem continuar a existir com dignidade. Para Beuys, essa dignidade está colocada em perigo a partir do momento em que este é o processo através do qual se definem princípios de produção. Estes princípios não devem estar dependentes de uma expectativa de valor económico-financeiro mas a partir de uma lógica de economia de produção em si mesma. O trabalho não deve estar associado a uma condição de sobrevivência onde cada um cede à chantagem ir ao encontro de compradores das suas capacidades. Estas devem ser a

base de toda a economia, devem ser o valor central, onde cada um desenha o seu destino baseado na sua vontade, na sua intuição e no seu desejo. A pressão e o conflito entre aquele que vende a sua criatividade e aquele que a compra torna-se estéril a partir do momento em que essa relação não é estabelecida através do dinheiro deslocando o poder para o lado de quem produz e dirige a sua energia criativa para ser um meio transformador. O poder encontra-se na criatividade de cada um e na sua capacidade para moldar em consciência um mundo que se determina pela qualidade da sua percepção.



O criador, quando sabe e sente que é um criador, cria com intenção de criar. A sua percepção não se fixa, move-se. Mas esta precisa de se libertar e compreender o seu carácter construtor do mundo. Em Beuys, numa economia onde o dinheiro determina relações de poder num regime bipolar entre quem o tem e quem o não tem, não existe espaço para uma abordagem aberta e criativa da realidade. Existe apenas conflito, os mais variados tipos de violência no local de trabalho, perda de autonomia e dignidade. Um movimento de consciência no sentido de uma autodeterminação permite que *“we may finally consider the monetary system’s next metamorphosis into an **economy of creative capacities!**”* Neste tipo de economia cada pessoa assume uma dinâmica na da sociedade que está associada a uma perspectiva mais orgânica de produção. A prioridade é o individuo e a sua capacidade criativa. O seu trabalho deixa de ser propriedade de alguém. Pertence-lhe e projeta-se para os outros e para o mundo. Não precisa de se vender para receber um ordenado de modo a garantir acesso a algo que deveria ser um direito. Este manifesta-se na forma de um documento para libertar a sua capacidade de escolha e potencial criativo e assim, devolve-lhe também o seu tempo e a sua autonomia. Permite-lhe escolher e construir o seu presente, continuamente, um dia de cada vez. O futuro fica no seu lugar de sempre, afastado do presente, apenas um horizonte do agora, que chegará quando chegar. Mantém-se um pouco vago, um pouco indistinto, porque o olhar tem a expectativa sobre o momento. E este preenche-se de significado porque manifesta a ação de uma vontade, de um desejo, de uma necessidade intrínseca. E assim a Escultura Social é moldada continuamente, por energias

preenchidas de significado, porque projetadas a partir de pessoas que se identificam enquanto criadores e por isso produtores de novas formas. A Escultura Social é uma obra de significado, é uma obra de conceito porque está dependente de uma nova consciência do mundo. Mais importante, está dependente de uma nova consciência de cada pessoa sobre si própria e da sua posição no mundo. E esta nova consciência individual apela a uma nova consciência coletiva. Quando cada um está ao serviço pleno da sua própria liberdade e autonomia, está ao serviço pleno da liberdade e autonomia do mundo. Para começar, para Beuys, é preciso redefinir um conceito dominador como o dinheiro. Fazendo esta mudança poderá ser possível amplificar as nossas escolhas, não no sentido de criar a possibilidade de mais escolhas mas de tornar acessíveis as melhores escolhas. Relacionadas com a nossa vida, com o nosso tempo, com a nossa autonomia e a nossa dignidade. Por enquanto ainda nos contentamos com: papel ou plástico?

Por isso, *“until further notice money, not creativity, constitutes capital; everyone has not become an artist; the art market continues to treat as commodities the productions exuded by the “creativity ” of those it recognizes as professional artists”*. (De Duve, 2012, p.13). De Duve não sendo apologista das perspetivas económicas de Beuys, consideradas como utópicas e ingénuas coloca o problema no seu lugar presente. O dinheiro continua a ser a referência e os artistas são aqueles que continuam a atualizar o *mito* da criatividade. Nada mudou. Assim, abordar o dinheiro como matéria continua ser relevante de modo a que seja dado seguimento a uma vasta linhagem de trabalhos que pensam e constroem objetos sustentados na identificação dos seus paradoxos tendo sido Beuys um dos seus principais percursos. Definiu princípios e ideias apoiado no eco de outros pensadores, nomeadamente Marx, Novalis, Stein para produzir possíveis soluções sociais e económicas que mesmo tendo um cariz irrealista não deixam de estar associadas a intenções de ação e não apenas abstração. Contêm em si o elemento subversivo da produção artística que mantém a sua capacidade de acompanhar e refletir as contradições de um conceito, que como já foi referido na primeira parte mantém-se indeterminado e como tal é centro de tensões e disrupções difíceis de resolver. Beuys destaca-se, tal como sublinhado por De Duve pela sua condição de artista e não tanto pela sua vertente de economista na medida em que ambas se contradiziam. No entanto, talvez por oposição à perspetiva do mesmo de De Duve, é a sua condição de artista que lhe dá acesso e legitimidade para ser reflexivo e produtor de ideias da condição social,

económica e espiritual do dinheiro. A sua compreensão e representação artística sobre os processos económicos permitem-lhe, pelo menos, esboçar uma estratégia ou um conjunto de linhas de ação que vão para além de uma simples abstração. O dinheiro continua a ser um problema por resolver e nesse sentido, mesmo havendo um conflito insanável entre o que professava e a relação de Beuys, como artista, com o mercado, estas continuam a servir para alimentar o debate sobre a nossa relação com o dinheiro. Qualquer artista atual se vê confrontado com a mesma contradição a não ser que crie dentro dos critérios da mercadoria absoluta, na projeção do seu expoente máximo. Um Warhol determinado a ser a " «*machine*» absolue, plus machinique encore que la machine" (Baudrillard, 1998, p.39), em que o objeto de arte "*devenant plus merchandise que la merchandise*" (Idem, p.35) onde a arte desaparece para se sublinhar enquanto expoente absoluto da sua condição de mercadoria. Assim não se contradiz, demite-se do conflito e resolve o problema sem resolver o problema porque mantém invisível o que já era invisível. Atualmente, colocando-se num sistema capitalista e num contexto global, a arte tem que conseguir enquadrar-se na sua contradição e na dialética com o mercado independentemente da complexidade e do desnivelamento dessa relação, minimizando, tanto quanto possível, a deterioração da sua potência, de modo a que continue a iluminar o que precisa de ser visto.¹¹ De uma forma ou outra o dinheiro está ao centro de todos os fenómenos e a arte pode ser sempre o meio privilegiado, considerando a natureza das suas semelhanças com o mesmo dinheiro, para fazer uma aproximação da sua essência, à sua base ontológica. Para isso precisa de mover-se para zonas de erosão, onde as questões são complexas mas a sua formulação é transparente. Parafraseando livremente Baudrillard a grande aventura do cinismo heroico terminou. A nossa atualidade está assumir formas que exigem uma arte que seja mais transparente, que se enquadre no regime do mundo e da experiência e que de alguma forma vá para além destes, observando tudo " *com uma maior limpidez do olhar*" (Bragança de Miranda, 1998), para que possa ultrapassar a distorção superficial da velocidade. S.I.M.O segue esta linha de pensamento, sendo um trabalho que não pretende apresentar

¹¹ Neste sentido faço referência a Frasier na sua posição de artista americana em confrontação constante com o mercado que recebe o seu trabalho e que opera na perspectiva pessoal que diz que "*I myself have long argued that the critical and political potential of art in a deeply conflictual social field, which can only be confronted effectively in situ. From this perspective it would seem that the apparent contradictions between the critical and political claims of art and its economic conditions are not contradictions at all but rather attest to the vitality of the art world as site of critique and contestation, as these practices develop in scope and complexity to confront the challenges of globalization, neoliberalism, post-Fordism, new regimes of spectacle, the debt crisis, right-wing populism, and historic levels of inequality.*" (Frasier, 2012)

soluções mas, ver de mais perto, participar da discussão e talvez acrescentar algo que possa ser relevante na nossa forma de olharmos para algo, parafraseando Bragança de Miranda, como sendo uma das forças que nos percorrem em corpo e alma, e agem no nosso agir.



PARTE III



UMA BREVE INTRODUÇÃO SOBRE S.I.M.O.

S.I.M.O. em momento algum tinha a intenção de ser uma performance de pendor social ou político. No entanto, considerando o seu formato atual essas implicações são inexoráveis. De alguma forma sempre estiveram presentes porque expressão de alguém que vive a experiência do mundo e seu funcionamento. Que está envolvido na sua dinâmica e necessariamente constrói interpretações e respostas sobre a forma como integra esses processos no seu funcionamento individual. O dinheiro é a matéria comum a todos esses processos porque é uma presença total mesmo quando invisível tendo uma influência determinante na organização das nossas vidas e na organização do mundo. Estarmos incluídos é legitimar a representação da ficção do dinheiro sobre o modo como gerimos o nosso cotidiano e como permitimos que um objeto sem valor intrínseco seja o produtor da forma das nossas vidas. As nossas escolhas são feitas com base em ter acesso ou não ter acesso onde o dinheiro é a chave que faz diferença entre o estar dentro e o estar fora.

Na arte contemporânea esta é uma questão transversal a todos os artistas. A produção de um objeto contém sempre a carga da sua equivalência no mercado. Todos os dias cada artista faz a escolha entre o dentro e o fora de um sistema do qual depende para que o seu trabalho tenha visibilidade e desse modo possa gerar um valor económico. A criação artística manifesta-se na intensidade do dilema entre construir um produto adequado às premissas ditadas por um circuito de *instâncias extra-artísticas* ou um objeto que é o resultado uma vontade artística independente na medida em que resiste a qualquer determinação de circuito e mercado. O acesso ao dinheiro delimita modos de pensar e fazer arte porque sendo um negócio tem que ir de encontro aos seus consumidores para que seja sustentável. Esta relação da arte com o dinheiro amplifica constantemente a posição de cada artista com cada obra produzida e com o conjunto das suas obras. Fazer em função do mercado ou fazer em função de princípios intrínsecos à sua necessidade de materializar um objeto que é a manifestação pura da potência da sua expressão artística, cultural e política.

No seu processo de criação, S.I.M.O. foi-se gradualmente situando, sem nunca haver uma preocupação em integrá-lo num circuito. Desenvolveu-se de forma orgânica crescendo no sentido daquilo em que precisava de se tornar. Os seus problemas foram sempre inscritos nas suas soluções as quais nunca se impuseram. Antes, são

prolongamentos naturais da anatomia da performance. Inclusivamente, na sua muito pequena escala pretendia, enquanto performance, ser auto-sustentável, de modo a que se pudesse manter periférico, fora da instituição, sem precisar de um local específico para acontecer limitado pelo seu tempo, estipulações e burocracias. Pretendia depender apenas de si através boa vontade do público, algo, que na forma de mais um problema veio a mudar, sublinhando ainda mais o caráter independente de S.I.M.O. na medida em que apagou e transformou a sua ligação à instituição do dinheiro.

No entanto, nada foi feito com uma intenção definida relativamente à sua posição no universo da arte contemporânea e do seu mercado. S.I.M.O. foi simplesmente feito e materializado na realidade sem saber exatamente que forma viria a assumir. Estar fora, estar periférico foi a forma encontrada para poder existir no âmbito da sua autonomia sem que para isso fosse necessário qualquer apoio ou dependência institucional na sua complexa rede produção e escolha de artistas. S.I.M.O. foi e continua ser autofinanciado e na sua lógica de objeto permanentemente inacabado talvez assim deva permanecer de modo a que possa manter o seu processo de crescimento livre e orgânico.

“Artists who finance their own work can be free of existing distribution system for their medium: they need not distribute their work at all, certainly for monetary return. If they are sufficiently isolated or alienated from the art world, they will experience this as a liberation rather than a deprivation.” (Becker, 1994, p.72)

Na dinâmica do desenvolvimento S.I.M.O. enquanto performance nada pressupõe um retorno financeiro no sentido de produzir lucro ou riqueza económica. A sua relação com o dinheiro tem a particularidade de o colocar em evidência como objeto a olhar mais de perto, o qual é preciso conhecer e perceber a partir de uma outra perspetiva. Deste modo passa a ser a matéria, o *médium* que passa por um processo de transformação conceptual que permite trazer à superfície outras possibilidades de existir e perceber se essa abordagem renovada tem uma qualquer transposição para o real. Colocar o dinheiro num outro contexto e alterar a modo como se apresenta e como se usa necessariamente muda, nem que seja por um breve momento, a maneira como é percecionado. Põe-no em destaque e reabilita a relação que estabelecemos com este todos os dias e talvez o modo como comunicamos através dele. Realizar este trabalho só foi possível porque liberto de qualquer constrangimento económico seja relacionado com uma possível integração num circuito ou contemplando uma equivalência

económica baseada num possível valor estético da performance. A legitimidade estética não é uma preocupação nesta criação. Aqui serve o apoio em Groys para dizer que “*todas las cosas pueden verse desde una perspectiva estética; todas las cosas pueden servir como fuentes de experiencia estética y convertirse en objetos del juicio estético. Desde la perspectiva estética el arte no tiene una posición privilegiada.*” (Groys,...data)

Deste modo S.I.M.O. não se justifica a partir da dimensão estética dos seus objetos, uma vez que “*el discurso estético, cuando se usa para legitimar al arte, efectivamente sirve para aminorarlo*” (Groys, 2011) mas a partir da sua dimensão crítica e analítica em que procura construir a partir de uma reflexão sobre o dinheiro e as múltiplas possibilidades de relação que estabelecemos e idealmente poderemos estabelecer com o mesmo. Procura incluir o público de modo a que este não tenha apenas uma atitude passiva perante os objetos mas que seja participativo e complemente os mesmos objetos com a singularidade da sua perceção sendo esta participação fundamental para que muitos dos objetos façam sentido ou possam existir sendo esta uma ligação direta ao trabalho de Beuys.

Assim, “*lo que se encuentra en juego no es una estética, sino una dimensión técnica, o, si se quiere, poética, del arte*” (Groys, 2011) em que S.I.M.O. pretende abrir uma reflexão e um diálogo que ultrapasse a performance, colocando esta para além de qualquer definição de valor e deste modo integrar-se naquilo a que Groys chama de arte verdadeiramente contemporânea na medida em que “*es el arte contemporáneo por sí solo el que puede demostrar la materialidade de las cosas de este mundo, más allá de su valor de intercambio.*” (Groys, 2011).

ANTES, UMA NÃO TÃO BREVE EXPOSIÇÃO DE S.I.M.O

Começar a explicar S.I.M.O, implica recorrer a uma ordem de apresentação dos seus objectos, apesar dessa ordem ser um meio artificial de organização para que os seus conteúdos sejam mais facilmente compreendidos e para que seja possível definir uma linha de causalidade entre todos eles uma vez que esta não é perceptível durante a performance. Esta estruturação permite também chegar, segundo o referido processo de causalidade, ao ultimo objecto, os “Free Money Cards”, numa relação mais informada, o que permitirá a partir desse ponto, aprofundar os seus conteúdos, sendo esse o objectivo principal deste trabalho. Esta forma de descrição da criação pretende ajudar a simular a experiência do espectador, enquanto testemunha de todos os objectos que a compõe. Assim S.I.M.O, vai sendo descoberto durante a leitura embora, como se perceberá, esta é uma descoberta idealizada, uma vez que, acontecer segundo a ordem descrita seria bastante improvável. Inclusivamente, do lado do espectador, não tem como objectivo ser vista segundo uma ordem pré-determinada. No entanto, da perspectiva da criação, obedece a um ciclo, em que os seus componentes estão ligados e só podem existir enquanto um todo, apesar de fazerem sentido isoladamente.

Deste modo a proposta é começar, segundo um princípio tradicional, pela divulgação do espetáculo, que se optou por chamar ***Divulgação-Espetáculo***, uma vez que tem características muito específicas e diversas da divulgação tradicional. São estas características diferenciadas de uma divulgação tradicional que implicam estes objectos enquanto participantes activos nos conceitos do espetáculo e não apenas um elemento externo e independente, pensado fora do contexto da criação, visando apenas cumprir a sua função de realça-la a partir da sua usual função informativa. A divulgação de S.I.M.O é parte da performance e por isso deve ser caracterizada enquanto um dos seus elementos.

DIVULGAÇÃO-ESPECTÁCULO EM S.I.M.O

“Such contingent experiences are generally not sought after by galleries and museums which play down the materiality of their objects and their relations to the environment (except where explicitly sanctioned by the artista), preferring the works to manifest themselves in controlled conditions as pure spirit.” (Stallabrass, (2001), p.8)

A criação da divulgação foi um processo que sofreu várias transformações e onde se experimentaram meios e materiais diferentes para o fazer. A forma, provisoriamente final, assume-se no objeto de um *flyer*, cujo conteúdo difere do flyer tradicional, não por aquilo que descreve mas por aquilo que não descreve.



Deste modo o *flyer*, em papel de escritório preto, contém apenas o nome da performance por extenso, Step Into My Office, o respectivo logotipo e um jogo de palavras *No(W)here*, tudo em letras douradas. Assim, o que precisava de incluir para ser apenas divulgação não está descrito: a hora, o lugar e a natureza da performance. São também distribuídos de forma anónima, aparecendo nos mais variados locais como, transportes públicos, cafés, cinemas, livrarias, consultórios. Todos os locais são possíveis desde não seja identificado quem os distribui. Isso quer dizer que para o *espetador*, a interacção é feita apenas com o objeto, neste caso o flyer. A relação com o flyer e o que provoca fica por definir. Apesar da intencional pouca informação, o que o flyer consegue fazer é remeter para um acontecimento que estará eventualmente *aqui*, por perto. No entanto esse *aqui* é transitório porque não se fixa ou apenas se fixa temporariamente em função da duração da performance. S.I.M.O. é móvel e por isso pode estar potencialmente em todos lugares e ao mesmo tempo em nenhum desses lugares. E deste modo o seu *aqui* é difuso porque multiplicado pela possibilidade. Em relação ao tempo o princípio é semelhante. Que está acontecer agora, mas num agora difuso, que inclui todos os tempos, passado, presente e futuro e assim, paradoxalmente é um agora atemporal, um agora fora do tempo. Assim cada potencial espectador define o tempo de S.I.M.O. em função do momento que tem acesso ao flyer em que a performance se pode situar em cada um dos três tempos sem que nenhum deles se manifeste uma vez que a referência é

feita em relação a uma ação que não tem coordenadas de tempo e espaço bem definidas. Tudo isto quer dizer que o espetador não sabe se a performance já aconteceu, está a acontecer ou se ainda vai acontecer. Passa a fazer parte da mesma atemporalidade manifestada pelos flyers porque participa do seu agora a três tempos sobrepostos e do seu lugar expandido para o infinito. O tempo e o espaço só se concretizam quando a performance é descoberta. O *aqui* e *agora* resolvem-se e trazem o espectador para um momento concreto e um lugar materializado definidos pelo desenvolvimento da performance. Quando este encontro acontece a atemporalidade cessa e o elo de ligação do espectador com a performance será sempre concreto no tempo e espaço. No entanto existe um elevado grau de acaso associado ao potencial deste encontro, sendo o mesmo acaso um elemento fundamental em todo o desenvolvimento da performance. Assim, abrem-se espaços infinitos de possibilidades, porque tudo o que existe com aquela informação é apenas probabilidade e possibilidade.

Por outro lado, porque o flyer é um objeto incluído na construção da peça, a informação que contém é também auto referência. A partir do momento em que alguém entra em contacto com o flyer, inadvertidamente passa a assumir uma posição de espetador como de alguma forma já foi sugerido anteriormente. Está a assistir ao espetáculo na forma do seu primeiro objeto. Deste modo, a divulgação-espetáculo assume sempre duas funções opostas mas complementares. Ao mesmo tempo que faz referência a uma ação exterior, é auto referencial por fazer parte e assumir os conceitos desta ação. Ao mesmo tempo que dispersa o tempo e o espaço na projeção de uma ação que não se conhece, foca o tempo e o espaço na materialização da sua presença enquanto parte integrante de um todo da mesma ação. No entanto essa materialização, na sua relação com o espectador tem o sentido único de o retirar do constrangimento do tempo e do espaço, relação que se inverte no encontro com a performance.

Apesar de ser um objeto que foca e desfoca, simultaneamente, o tempo e o espaço e é referencial e auto referencial da mesma ação, não oferece nenhuma pista sobre a natureza da mesma. Desse modo, não tendo a informação suficiente, o potencial espectador não pode criar o desejo para fazer uma aproximação direta e intencional à ação, porque não sabe que ação é essa, se de facto existe e onde se encontra e deste modo é lançado para tempo nenhum em lugar algum. E por isso S.I.M.O já começou. Começou quando colocou o espectador fora do tempo e do espaço. Quando criou o espetador atemporal.

A POTÊNCIA DO ESPAÇO E O ESPAÇO EM POTÊNCIA EM S.I.M.O.

Numa rua, num lugar e tempo indefinido encontra-se um homem de fato, agachado, a varrer, com uma pequena vassoura e pá douradas, um espaço delimitado por quatro tapetes que definem os cantos de um quadrado. Cada um dos tapetes pretos que definem o espaço, tem uma palavra escrita a dourado. Um tapete tem a palavra “STEP”, um outro a palavra “INTO”, o próximo a palavra “MY”, e o seguinte a palavra “OFFICE”, formando deste modo o título da criação e permitindo, a quem tenha contactado com a divulgação-espetáculo, identificar o seu conteúdo e perceber a sua natureza. No entanto, como foi referido anteriormente, ter acesso á divulgação-espetáculo e a seguir ao que anuncia será sempre resultado de um acaso e pode não acontecer necessariamente por essa ordem. Acontecendo esse encontro o tempo concretiza-se na atualidade de um *agora* e o espaço na coordenada de um *aqui*. E este *aqui* só se determina porque materializa as suas marcas, as suas fronteiras, os seus modos de funcionamento e resolve-se enquanto dispositivo.

DISPOSITIVO: O ESPAÇO COMO “MÁQUINA DE SUBJECTIVAÇÕES”

Toda a nossa existência é uma transição permanente entre espaços. Quando nascemos passamos de um espaço com a função de nos proteger e alimentar, para um outro espaço, mais complexo, que nos recebe e nos contém de formas muito específicas e definidas. Organizam-se e demarcam-se enquanto estruturas assumidamente ou tacitamente reguladas o que implica sempre, como consequência, uma atribuição utilitária e funcional. Estruturas associadas às suas funções, apenas apreensíveis quando descritas pelas regras que o caracterizam. Não existem senão quando se delimitam e definem o seu contexto. Fixam as suas fronteiras e constroem a sua identidade, obedecendo a regras estanques que alinham contornos e conteúdos. Organizam percursos e passagens, proibindo e permitindo, orientando e ordenando. Esta relação direta entre espaço e conteúdo pode ser traduzida com mais precisão através do termo *dispositivo*, desenvolvido por Foucault na medida em se define como “ *um conjunto heterogéneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos,*” e que “*tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder*” (Agamben, 2006, p.28). Deste modo dispositivo, em

Foucault caracteriza-se como uma *rede* de relações que ligam todos os aspetos relevantes de uma ideia de organização, de construção de identidade, que possam ser potenciados como fatores estruturantes de diferenciação hierárquica, a referida *relação de poder*.

As implicações na formação de um dispositivo determinam-se pela produção de conceitos, de princípios e regras que façam uma representação específica dessa mesma organização e lhe concedam uma forma dirigida de funcionamento. Em Hegel essa representação é definida a partir do conceito de *religião positiva* a qual *compreende o conjunto das crenças, das regras e dos ritos que em uma determinada sociedade e em um determinado momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior.*” (Agamben, 2006, p. 30) Deste modo o sujeito não escolhe, *está sujeito*. As crenças, regras e os ritos não são sugeridas, são-lhe aplicadas condicionando diretamente o seu comportamento e a perspetiva do que o rodeia, sendo uma forma de instrumentalização que garante “*uma relação de comando e obediência que são cumpridos sem interesse direto*”. Acontece assim, uma adequação a uma estrutura identitária numa lógica baseada no princípio de *Oikonomia*. Hegel utiliza o termo *impressos*, referindo-se aos sentimentos da alma coagida. O impresso que implica deixar uma marca. Uma marca que é um símbolo de propriedade. O sujeito que é propriedade de algo que não conhece na totalidade, que se ramifica na nebulosa de uma organização e que define todas as suas ações, pensamentos e sentimentos a partir da interiorização de conceitos que lhe são exteriores.

Agamben amplia ainda mais a noção de dispositivo acrescentado às estruturas mais óbvias de relação de poder como *as prisões, o manicómio, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas*, outras como *a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares* e a própria linguagem uma vez que considera que *têm a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos*.

Deste modo o espaço, qualquer espaço, desde que assuma uma qualquer especificidade, a partir de funções definidas é um dispositivo que captura, orienta, intercepta e controla gestos e condutas. A partir daquilo a que Agamben chama um processo de subjetivação, resultado da relação entre ser vivo e dispositivo, imprime a sua própria marca porque

condiciona a forma da sua ocupação. O sujeito, passa a ser propriedade do espaço que ocupa porque desdobra as suas regras na expressão do seu comportamento. O espaço passa a ser o produtor de formas. Forma e deforma o corpo e a linguagem na medida em que impõe uma adaptação que seja conforme ao seu contexto. O corpo reconhece esta exigência e oferece-se sem resistência à marca, a qual imprime o movimento adequado para habitar um determinado espaço. O sujeito conforma-se, oferece-se e deixa-se capturar. A transferência da sua autonomia, enquanto manifestação de uma adequação permite uma pertença, não enquanto inclusão voluntária, mas enquanto resultado de um processo de interiorização de práticas, discursos, saberes e exercícios. O processo de subjetivação da *sociedade disciplinar* ordena e regula o corpo a partir da sua relação com espaço que o contém. É a constante na ligação que atravessa o sujeito com o que o rodeia e governa os seus movimentos e as suas ações e que multiplica os processos de subjetivação. O sujeito só é sujeito enquanto produto de uma relação com o dispositivo. O sujeito só é sujeito enquanto produto de uma relação com os espaços que integram o meio onde se movimenta. Deste modo o espaço produz o sujeito, e o sujeito produz o espaço, num circuito de *feed-back* constante, integrando-o numa estrutura de governabilidade que orienta e dirige. Pela sua natureza enquanto dispositivo e, deste modo, estrutura de governo, o espaço, é uma máquina de subjectivações. Tem *a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos* e desta forma imprimir-se nas suas dinâmicas, assegurando uma territorialização a partir da marca da sua identidade, enquanto conjunto específico de regras e princípios.

MARCA VOLÚVEL

“...toppling also allowed Pollock to literally transform the canvas into a ground, a terrain, empty territory where the artist could walk on at will and imprint traces of his or her meanderings. In this sense, Pollocks actions on the toppled canvas were equivalent to a territorialization, understood here as an act that seizes a milieu and turns it into property by the means of the mark.” (Lepecki, 2006)

Uma marca que não se fixa não produz o efeito de propriedade. Exclui a ideia de posse e de identidade associada a essa posse. Tal como acontece com o *It's a Draw/Live Feed* de Trisha Brown em que a desterritorialização acontece quando a sua dança e o seu

desenho ultrapassam o limite do papel, “ a gesturing towards the fact that her dance will always exceed the imperative of imprinting as the sole mode for artists relation to space.” A utilização do espaço em Trisha Brown ultrapassa a função de representação para incluir um corpo que assume todas as formas e que se afasta da produção de significado ampliando o alcance da acção da sua dança. O corpo na sua queda *informe*, que elimina a vertical e na sua representação não impressa no papel porque ultrapassa os seus limites, impede a concretização da marca e assim uma absoluta territorialização. O espaço, em Trisha Brown, é produzido pelo seu corpo e na relação com os limites da sua acção.

“From the start a trespassing: she deterritorializes the horizontal, by performing a first move of her dancing-drawing outside the proper limits of the paper.”
(Lepecki, 2006, p. 70)

A territorialização é desconstruída a partir de uma transgressão, que implica movimento não circunscrito e por isso não impresso. A marca suspende-se por um corpo tornado informe pela desestruturação da vertical e em constante movimento, o que faz com que nem sempre se deixe apreender. Mas sempre associado a uma delimitação compreendida por uma folha de papel. A não territorialização acontece no espaço fora, no espaço onde não é possível fixar a marca. Assim, não existe uma ideia de território porque o corpo não se circunscreve às suas delimitações para produzir a sua acção. Não reconhece uma ideia de fronteira e por isso estende-se para além do constrangimento de território.



Em S.I.M.O o espaço não existe, ao contrário de *It's a Draw/Live Feed*, em que é definido pela folha de papel. É construído, em primeiro lugar, a partir da colocação das

suas marcas, as quais são móveis, portáteis e por isso têm sempre um carácter temporário. Não pretendem fixar uma ideia de propriedade, mas serem apenas referências efêmeras de conteúdo e não de forma. Essas referências sugerem uma linha imaginária, de fronteira virtual, sendo, no entanto, essa construção feita pelo próprio espectador. Nada impede que aquele espaço seja atravessado. Podemos, no entanto, considerar um interior e um exterior, um dentro do espaço e fora do espaço. Essa relação de fronteira tem que existir, aquilo a que Lepecki chamou de *imperativo arquitetural do representacional*. O espaço organizado a partir dos seus limites *como economia da legibilidade, dupla estrutura situacional e de comando legislada pela estabilidade da forma vertical* (Lepecki, 2006, pág. 84). Quando o conteúdo está dependente da forma é necessário ceder ao seu imperativo para que seja possível transformar o conteúdo. Construir referências que tornem possível a visibilidade de uma intenção de estrutura, no caso de S.I.M.O. uma quadrupla estrutura situacional, mesmo que móvel, flexível e temporária. Referências que fixam apenas um conceito portátil e que circunscrevem apenas uma *dimensão*.



“By privileging aimlessness, meandering, drifting (even as one stays put), by privileging the creation of indefinite points of view (no fixed place for the audience) and attention spans (the audience may come and go as they please), La Ribot deterritorializes the striated, orthogonal space of the institutional gallery and turns it into a dimension both indeterminate and precarious.” (Lepecki, 2006, p.77)

A desterritorialização em S.I.M.O. não segue uma linha de transgressão como acontece em *It's a Draw/Live Feed*, em que esta acontece como consequência de uma expansão do corpo para além dos limites do papel impedindo a impressão da marca. A desterritorialização em S.I.M.O. acontece como resultado de uma ocupação do espaço que o circunda, interrompendo o seu fluxo, *refazendo o espaço de circulação*,

redefinindo os seus conteúdos a partir do seu espaço interior. E tendo este espaço referências precárias, podendo ser observado a partir de qualquer distância e de qualquer lugar e não tendo a performance um início e fim definidos, permitindo ao público parar para observar e continuar a circular quando entender, optou-se por usar o termo *dimensão*, o qual se adequa com maior precisão à criação do espaço de S.I.M.O. Tal como em La Ribot é um espaço que habita o espaço, suspendendo temporariamente as suas atribuições, divergindo a partir de uma forma alternativa de ocupação e utilização. Mas o seu carácter efêmero, indeterminado e precário não lhes permite serem descritos a partir de uma concepção mais sólida de espaço. A *dimensão* é uma brecha que se abre num tempo limitado, é um estado de excepção a uma configuração rígida de espaço. É um **espaço em potência** que se revela no interior do espaço, que permite o aparecimento de outras formas, ou de todas as formas.

“É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo o chão sempre já é; que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejar o tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado”
(Lepecki, 2012, p.56)

No entanto, não perdura porque apenas temporário, porque frágil e instável. O que é que precisa para se estabilizar? O que é que precisa para se fixar enquanto espaço? Uma dimensão que abre todas as possibilidades não precisa de se fixar e estabilizar no espaço, mas de se fixar e estabilizar nos corpos. Um espaço potente não é, nem se pode tornar um espaço de convenção. Será sempre uma *dimensão* que questiona o *estado das coisas*, e que abre a percepção sobre o que se cristalizou. Cria a interrogação, destabiliza e distorce uma determinada forma de construção, e como tal, tem que estar fora de qualquer tentativa de fixação. Fixar é tornar convenção. Sendo convenção, o espaço de S.I.M.O. perde a sua potência e o seu significado.

DIMENSÃO, A POSSIBILIDADE DE EMERSÃO DE OUTRO ESPAÇO

“The act of cleansing oneself and one’s surroundings has a spiritual dimension, rooted in the creation story of the Shinto religion. According to this saga, the god Isanagi washed his body to purify himself after a journey to the underworld of the dead. As he cleansed his divine skin, removing the contamination of the underworld, various entities, gods, and land masses were created. In this cosmology, cleansing is linked to creation. It is a positive, powerful act, not simply a means of getting rid of dirt.” (Oida, 1997, p.3)

Esta *dimensão*, em S.I.M.O emerge não só de uma interrupção do espaço que o circunda, mas também da criação de uma dinâmica interna produzida por uma acção específica. Uma vez colocadas as referências, o **intérprete no interior do espaço procede a uma limpeza** com uma pequena vassoura dourada, que quase se assemelha a um pincel. Por oposição à interpretação feita sobre o trabalho de Pollock, o intérprete que circula no interior do espaço procura apagar a marca e assim apagar a impressão abstrata de propriedade. **Assim, a desterritorialização é feita não a partir da impossibilidade da impressão da marca, como acontece em Trisha Brown, mas a partir do apagamento simbólico da mesma.** Está sempre presente, visível ou invisível. Em vez de colonizar a tela, de *reclamar território virgem*, através da impressão da marca, a construção do espaço em S.I.M.O implica uma expressão simbólica do retornar ao território virgem. Não pretende *ser terra de ninguém onde a história tem que começar*, mas o espaço onde existe apenas a possibilidade da(s) história(s). Tudo o que começa contém sempre a possibilidade de outros começos *ad infinitum*. Assim nunca se deixa marcar enquanto ocupado, porque o movimento de apagamento é uma constante simbólica no funcionamento do espaço de S.I.M.O. Não produz história, não produz marca, não produz território. Produz apenas possibilidade.

Não é um espaço em confronto com outro espaço, mas um espaço que se abre dentro de outro espaço e que suspende transitoriamente uma forma de subjectivação. Pode ser também abordado a partir da perspectiva de um espaço fora do espaço, porque outro espaço, onde as regras se interrompem, onde se suspendem as regras do espaço que o envolve, transformando os objectos que o atravessam, evidenciando “ a noção de fronteira porosa” (Raposo, 2010 , p. 25). Um espaço regulado é um espaço politizado, determinando as acções e o comportamento dos corpos, ajustando e compartimentando

a partir das suas atribuições. O que um sujeito pode ou não fazer com o seu corpo. Quando uma concepção de espaço é interrompida e se suspende um outro corpo pode emergir. Outras acções são tornadas possíveis. Mas não me refiro a uma reconfiguração das regras de um espaço, mas a uma ideia de desregulação total. Despir a identidade do espaço a partir do que o define e das consequências dessa definição.

Desenvolvimento de *Espaço Livre*, “*Free Space*”, uma vez que não fixa uma perspectiva, não fixa a percepção, não regulariza o sujeito, tornando-se uma referência transitória enquanto amplificadora de todas as possibilidades.



TERCEIRO ESPAÇO: A FRONTEIRA POROSA

“A noção de fronteira porosa é pois também a base para a diluição em cena – onde quer que isso ocorra (museu, rua, espaço fechado) – da relação entre real e ilusório...”(Raposo, 2010) A construção desta *dimensão*, agora designada como Espaço Livre, está contida, como referido anteriormente pela configuração delimitada por marcas portáteis. Pontos de referência que são ligados entre si por quatro linhas imaginárias. Estas definem uma fronteira virtual, um suporte estrutural invisível que lhe atribui uma qualidade permeável e que permite comunicação entre espaços.

A utilização da descrição *Fronteira Porosa*, parece ser a que melhor se aplica a esta relação entre margens uma vez que lhe concede uma ressonância material mas ao mesmo tempo inefável, líquida, dissolúvel. Sugere possibilidade de passagem entre ambos os lados, diluindo uma ideia de separação que apenas existe enquanto construção feita pelo próprio espectador. É o espectador que decide sobre a existência dessa fronteira, que vê o limite. Este nunca é materializado, é apenas sugerido, como quase tudo o resto que nos rodeia. A construção do mundo tal como o conhecemos é apenas

uma sugestão de mundo, é uma proposta, um *work in progress*, e como tal todos os limites são elásticos, variáveis e principalmente uma questão de percepção.

Em S.I.M.O, interessa evidenciar a qualidade porosa dessa fronteira, uma vez que a performance, para existir, está dependente de uma interação que acontece sempre no *entre*. Relação com o tudo o que o rodeia, sons, meteorologia, público, à qual a performance pode escolher ser reativa, permitindo a sua influência a partir de impulsos subteis.

O inverso também acontece, uma vez que os impulsos de energia gerados pela performance têm um impacto no espaço que a envolve produzindo relação dinâmica entre duas subjetivações que se sobrepõem e que por isso necessitam da formação de um terceiro espaço para que possam conviver e criar ligação.

Deste modo, o *espaço liminar*, descrição usada por Quilici e que se refere ao espaço que se abre *para outras experiências e modos de apreensão*, materializado em SIMO, e o espaço público convencional necessitam de um elo que facilite a sua relação. Ambos os espaços só fazem sentido enquanto possibilidade subtil de encontro e de se atravessarem e influenciarem mutuamente.

O terceiro espaço torna-se essencial para que o encontro aconteça. No entanto, como referido anteriormente, é apenas uma sugestão. Mas torna-se visível, emerge virtualmente quando o encontro se concretiza. Precisa de uma intenção, de uma acção e de um tempo para se tornar concreto. Uma aproximação feita entre o performer e o espectador e que elimina a diferença entre os dois. O performer deixa de ser performer e o espectador deixa de ser espectador. A proximidade e a partilha de um espaço “neutro” nivela a qualidade da sua relação porque permite uma comunicação direta, sem um *filtro performativo*. Deste modo, o terceiro espaço, não tem uma dimensão física mas uma dimensão de tempo que permite suspender, na duração da interação, a dinâmica do performativo e do convencional. O que constrói o terceiro espaço é relação e duração. Está sempre presente enquanto possibilidade de encontro, definindo-se a partir do momento em que este acontece. Este contacto, permite a passagem de dois objectos, que fazem percursos inversos e que obedecem a uma ordem nesta circulação. O primeiro objecto passa do espectador para o interior de S.I.M.O. O segundo objecto transfere-se do interior de S.I.M.O para o espectador.

ALTERIDADE NOS OBJECTOS DE S.I.M.O

O primeiro objecto é o mais relevante para se compreender a totalidade deste trabalho sobre o espaço de S.I.M.O. Assim, quando objecto do espectador faz a passagem, estabelece uma relação com o espaço de S.I.M.O, formando-se a interação entre dois dispositivos. O atravessamento da fronteira porosa pelo dispositivo do espectador implica uma relação diferente por comparação ao espaço em que estava inserido anteriormente. O novo contexto implica uma redefinição desse dispositivo enquanto objecto que tem *a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes*. Colocado na *dimensão* de S.I.M.O é capturado pelas suas características sendo que a sua passagem induz a uma transformação que altera os seus conceitos e deste modo a sua percepção. A partir desta transformação é construído o último objeto de S.I.M.O, que neste momento já não é o último. Deste modo *a dimensão* não suspende apenas o dispositivo de espaço que a rodeia, mas tem uma **função transformadora** porque dispositivo em si mesma. Uma vez levantada a dimensão, uma vez dissolvida novamente pelo espaço convencional, o objeto mantém-se simbolicamente transformado. Passa a ser uma extensão dessa dimensão e que, uma vez na convenção, realiza-se enquanto matéria-prima para construir o novo objeto que transporta a sua nova percepção. **Esta propriedade transformadora do espaço de S.I.M.O é a sua potência.**

SUBJECTIVAÇÃO EM S.I.M.O

“As sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjectivação que não correspondem a nenhuma subjectivação real” (Agamben, 2006, 48)

O processo de transformação produzido no objeto que atravessa a *dimensão* de S.I.M.O, também se reflete no corpo que o ocupa. Não acontece uma passagem, mas uma construção progressiva através da ação da limpeza. Pode-se considerar esta como a primeira subjectivação, a qual acontece entre o corpo e a vassoura, dispositivo que modela a ação do corpo na construção do novo espaço. Essa ação mais do que uma construção é uma procura. Vai retirando camadas até ficar apenas a essência, o espaço original, o espaço virgem que contém todas as possibilidades. **A limpeza é um movimento simbólico que permite revelar o espaço em potência**, que paradoxalmente se concretiza no espaço original, que nada contém, recuperando a sua primeira identidade a qual se define enquanto potenciadora de todas as identidades. O processo de limpeza, no movimento da sua ação, conduz um movimento de dessubjectivação entendido em Agamben como um processo de alteração a partir do contacto com um novo dispositivo, em que, gradualmente é impressa no corpo uma variação de estado. O corpo é então capturado pelo que ele próprio põe a descoberto, estabelecendo uma relação dialógica que transfere as características do novo espaço para o corpo que o definiu, produzindo aquilo a que Agamben chama uma subjectivação real, por oposição a espectral entendida como algo que nunca se concretiza totalmente. Opera-se uma cisão que permite a emersão de um outro corpo a partir da referida dessubjectivação que abre espaço para uma recomposição. É este novo corpo que vai definir a qualidade das relações da performance com tudo o que o rodeia, com o ambiente, como o espaço, com as pessoas. Um corpo em relação com um espaço que oferece todas as possibilidades de transformação.

Finalmente, este processo de limpeza, no seu encadeamento de subjectivações, pretende pôr a descoberto, tornar visível o que está a ser limpo através da remoção do que o esconde. Como qualquer ação de limpeza pretende fazer desaparecer do espaço, o que o torna opaco, para que se revele o que está por baixo, para que se chegue ao que realmente é. No absurdo, chegar à sua transparência para olhar o que contém tornando possível o acesso às suas rachaduras e aos seus vazios, atualizando a sua potência. “É

na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo o chão sempre já é; que o sujeito político surge...”(Lepecki, 2012,p.56)

O sujeito de S.I.M.O. é um reflexo do seu espaço, ele próprio cindido, rachado desconstruído na direção da atualização da sua potência enquanto motor de ação livre e plenamente criativa, só possível enquanto subjetivação criada a partir do dispositivo de um novo lugar, de uma *nova ética do lugar*, que permite, segundo Lepecki “*um novo pisar que não recalca e terraplana o terreno, mas que deixa o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventando toda uma nova coreografia social, a topocoreopolítica.*”(Lepecki,2012,p.49) S.I.M.O., não só através do seu espaço, mas de todos os objetos que o integram é um *corpo, um desejo, um ideal, um afeto* (idem,2012) dessa tentativa de reinvenção, dessa *atualização de potências políticas* (idem,2012), *de modo a que se possa esperar* (de S.I.M.O) *que o inesperado aja o infinitamente improvável.* (Arendt in Lepecki,2012, p.50)



MAPA CONCEPTUAL DO ESPAÇO DE S.I.M.O



- S.I.M.O é móvel. Não foi construído para um único lugar, mas ser feito em qualquer espaço.
- Marcas portáteis. Não territorializam, não imprimem marca, não definem propriedade.
- Interrupção e suspensão do espaço convencional. Não transgressão.
- **Ação de limpeza** que procede a um apagamento simbólico das marcas do espaço convencional
- Acesso a uma ***Dimensão*** que não fixa a perspectiva, não fixa a percepção, não fixa os corpos
- Retorno ao espaço virgem, ao **espaço em potência**. Criação de Espaço Livre, no sentido em que se liberta das suas convenções e das suas leis, para poder conter todas as possibilidades.
- Corpo captado pelo espaço que cria. Processo de dessubjectivação para criar uma nova subjectivação.
- Noção de **Fronteira Porosa**, permite comunicação entre espaços. Definida como Terceiro Espaço onde acontece interacção. Espaço de relação, espaço do sujeito.
- Propriedade transformadora do espaço de Simo. Objectos que o atravessam são recompostos na sua percepção. É essa propriedade transformadora que é a sua potência. A potência do espaço de S.I.M.O
- Uma vez transformados passam a ser matéria-prima para os próximos objectos de S.I.M.O.
- As características do espaço perduram depois deste ser dissolvido pelo espaço convencional, uma vez que os novos objectos serão a sua extensão. A extensão dos seus conceitos.
- S.I.M.O como sendo, talvez, uma nova coreografia social, uma Topocoreopolítica.

UM CORPO EM MOVIMENTO E UM PORCO DOURADO

Dentro deste *novo* espaço instala-se um corpo. S.I.M.O começou como um solo de dança contemporânea, improvisado em silêncio e sem uma duração definida. Propunha com o seu título fazer referência a um local que se pretende produtivo e onde se desenvolve e concentra trabalho útil. *Step Into my Office* produz trabalho, transforma materiais e um corpo e produz um efeito sobre as pessoas. No entanto é considerado inútil na sua catalogação enquanto objeto artístico. Assim, contextualizá-lo num escritório é um convite à ironia, uma ironia subtil, que não se pretende impor, mas apenas estar implicada e subjacente à simplicidade da ação e sua contextualização.

O solo começa. O facto de ser improvisado permite que se adapte de forma dinâmica e voluntária ao que o rodeia, alimentando-se do ambiente e dos acontecimentos que o envolvem. Embora seja um organismo autónomo, as suas ações também refletem e são respostas ao que lhe é exterior. Está em permanente atenção ao que o envolve, designadamente pessoas, ruídos, temperatura, texturas, luminosidade, intensidade do vento, as características do chão. Forma-se um corpo orgânico que alterna constantemente entre a sua autonomia, a nova subjetivação e a relação com o que o envolve. O movimento por sua vez adquire as características do corpo, reproduzindo-se como um organismo vivo, em transformação permanente e em diálogo constante consigo próprio e com exterior. Coloca-se sempre em posição para continuar a evoluir para que não se feche em si próprio e estagne sendo a sua coerência a capacidade para se renovar constantemente. Deste modo, o movimento em S.I.M.O. é determinado pelo alcance das suas escolhas onde nunca existe constrangimento mas múltiplas possibilidades. Assim, o dinheiro depositado pelo público no porco dourado, o qual acumula os símbolos do dinheiro, da poupança e da acumulação de riqueza, não condiciona o que acontece na nova dimensão de espaço. No seu contexto original o dinheiro molda e define a produção do trabalho. **No contexto de S.I.M.O. o trabalho desenvolvido no seu interior é transformador do dinheiro abrindo e moldando o seu conceito.** O espaço e o seu movimento determinam aquilo que o dinheiro passa a ser onde o valor intrínseco se centra na energia criadora de movimento por oposição a uma expectativa de retorno baseado num imperativo de sobrevivência ou lucro. O dinheiro apenas interrompe o solo para que seja oferecido um *Memory Bond*, e com ele talvez uma conversa.

MEMORY BOND

"The gift establishes a responsibility to which there is no clear reply. It's a gesture that spills beyond all frameworks that might contain it: beyond all codes and beyond all guarantees. It embodies simply an availability to the arrival of the other, and to the other's requests and gifts; to receiving what hasn't been asked for, and which is therefore unexpected; and, finally, to giving back what one did not know one had, and of which as well one had no idea as to whether or not was desired. (Djordjadze & Ferrari, 2012, p.104)

O segundo objeto que atravessa a *fronteira porosa* de S.I.M.O. e que é oferecido ao espectador depois deste colocar uma moeda no porco dourado. Esta troca que acontece entre espectador e performer não é elaborada com um sentido comercial mas com ênfase na relação. Na ligação entre as palavras e o material fica o registo de uma ideia que pretende desconstruir um conceito ligado a um instrumento financeiro. O dinheiro compra, por exemplo, um treasury bond. Mas como foi referido anteriormente e veremos mais à frente, a partir do momento em que, resultado de um gesto espontâneo, a moeda ultrapassa a fronteira porosa e se situa no espaço de S.I.M.O. transforma-se simbolicamente enquanto objeto. Assume novos conceitos e por isso altera a qualidade de troca. O memory bond é uma resposta a um gesto e a uma transformação e que desse modo pretende num primeiro momento iniciar um diálogo, comunicar a partir de um lugar totalmente oposto ao da esfera económica e desse modo construir um espaço de relação materializado no já referido terceiro espaço. O espaço de encontro entre espaços separados. Um lugar comum construído sobre uma transação cujo primeiro objetivo é deixar acontecer uma aproximação.

Na sua concretização o memory bond manteve sempre o seu conceito original mas foi sofrendo várias transformações na sua forma. A sua forma final é uma folha A5 em cartolina dourada com o título da peça, o logotipo e as palavras *Memory Bond*. Cada cartão é feito à mão, com um Stencil e uma lata de acrílico preto. Em seguida, cada um deles é enrolado e envolvido por uma fina tira de papel pintado com acrílico dourado. Estes rolos são colocados num monte em pirâmide sobre o tapete "MY", e como referido anteriormente, são oferecidos a quem coloca uma moeda no porco dourado.

O conceito de *Memory Bond*

A utilização palavra inglesa *bond* permite trabalhar no seu duplo significado aludindo a uma ironia subtil entre *money bond*, *treasury bond* ou *stock-market bond*, documentos que representam instrumentos financeiros e apenas *bond* representando uma ligação entre duas ou mais pessoas. O *Memory Bond*, tal como o *money bond*, é um documento mas com a função de estabelecer uma ligação de significado mais pessoal e complexo a outras pessoas e, tal como os instrumentos financeiros acima referidos é um investimento feito no tempo. Uma ligação de memória com a única intenção de perpetuar a performance no tempo, prolongando uma experiência. Estabelece a conexão a um momento, sendo a tentativa de materializar um testemunho numa relação que coloca a peça para além de um acontecimento singular que se desenrola enquanto situado num tempo presente. Permite assim uma ligação ao passado sempre que ativa a sua memória. Permite uma projeção para o futuro, potenciando todos os possíveis regressos para visitar a peça. O Memory Bond é uma ponte de memória entre a pessoa que o recebe e aquilo que ela viu. Facilita o acesso e materializa uma relação de tempo permitindo a S.I.M.O acontecer sempre que é lembrado. Deste modo, *Memory Bond*, num segundo momento funciona como uma **chave para o arquivo** de S.I.M.O. O arquivo são as múltiplas memórias de todas as pessoas que assistiram à peça. Um arquivo vivo que transporta S.I.M.O para todos os lugares: NO(W)HERE

FREE MONEY CARDS

Estes objetos são construídos a partir das contribuições feitas pelo público. Todo o dinheiro recebido é trocado em moedas de 10 cêntimos, as quais são coladas numa folha A5 de cartolina dourada. Cada moeda é colada no centro de um cartão que no topo tem as palavras FREE MONEY e no canto inferior esquerdo apenas o logotipo da peça, que a representa simbolicamente. Cada cartão, tal como os *flyers* e os *Memory Bonds*, são feitos à mão com um stencil e um acrílico, neste caso específico, preto.



São feitos em série (tal como os *flyers* e os *Memory Bonds*), produzidos com a intenção de se repetirem várias vezes de modo a serem distribuídos anonimamente, repetindo o procedimento utilizado com os *flyers*. Apesar desta multiplicação que reproduz indefinidamente o mesmo objeto, o mesmo é individualizado na sua conceção.

Cada um dos Free Money Cards é feito à mão, uma mão humana, falível que nunca repete exatamente a mesma forma, fazendo com que cada cartão seja único na sua repetição. A importância da singularidade de cada um destes objetos multiplicados (argumento que se estende aos flyers e aos Memory Bonds) visa representar a relação também singular que estabelece com cada pessoa que contacta com os mesmos. Deste modo o trabalho de quem os produz deve estar presente em cada um deles de modo a que a comunicação seja feita por uma via personalizada, direta e assim intensificada.

Segundo Julian Stallabrass, *the difficulty is about the uniqueness of the objects involved, and that they (at least the best of them), while not living, breathing beings, have the presence of life and, are the product of it.* (Stallabrass, (2001), p.15). O autor tem que estar presente na peça, através da implicação do seu trabalho, insuflando-lhe vida, permitindo-lhe comunicar com outra vida, o que reforça a importância de, em S.I.M.O todos os objetos serem feitos à mão e apenas pelo autor. Apenas este será capaz de o preencher com a sua intenção, porque produzida por uma ação que é movida por um significado só por ele sentido e conhecido.

Assim esta multiplicação promove a singularidade através de uma implicação direta de quem produz e uma relação individualizada com quem recebe. Os Free Money Cards são um corpo único que se estende e dispersa por toda a cidade e que estabelecem interações através do seu conteúdo sempre que são encontrados, ligando, quem os encontra através de uma ideia, que por sua vez se desmultiplica em inúmeras percepções, variando sempre entre o singular e o múltiplo.

Idealmente, embora a probabilidade seja ínfima, podem ser encontrados por alguém que tenha visto um flyer, deparado com o solo, decidido colocar uma moeda no porco dourado, recebido um *memory bond* e finalmente fechado o círculo de toda a peça com o Free Money Card.

Um objeto cocriado. Um objeto que para existir precisa de um gesto. Sem esse gesto o *Free Money card* não se materializa. O *Free Money Card* é o resultado desse gesto e a sua expressão. Aparece como consequência de vários movimentos de comunicação, interpretação, decisão e relação que conduzem uma ação essencial percursora de um novo objeto.

FREE MONEY is FREE MONEY is FREE MONEY

De forma mais intensa do que nunca, o dinheiro é um foco de ansiedade, de conflito e uma presença constante e asfixiante tendo uma influência direta na forma como vivemos as nossas vidas, fazemos as nossas escolhas, como nos relacionamos uns com os outros e com tudo o que nos rodeia. A realidade tornou-se constantemente quantificável e a forma como se nos apresenta está em dependência direta do dinheiro e do valor virtual que lhe atribuímos. Tudo é alinhado e descrito em função da sua abstração, a qual é aceite de forma inquestionável. Nada acontece ou pode acontecer sem a sua presença. Apenas o dinheiro pode, e porque apenas o dinheiro pode, tem que estar presente em todo lado para mover um mundo cuja estrutura é montada em torno de um conceito cuja referência de valor é indeterminada e inconstante.

Desse modo a abstração é total. Permanece o conceito, que sem uma referência material que suporte uma ideia subjacente de valor, se torna auto referencial. O dinheiro determina em si mesmo, apesar da referida abstração, uma expressão de valor, *money becomes worth what money is worth* (Arnoldi, 2012, p.39), fazendo também com que sejam potencialmente mais instáveis e sujeitas a especulação, não só financeira mas também ao nível da compreensão da sua natureza vaga, múltipla e impercetível.

"Money means many things, indeed money is many things as it as many functions. It is an expression of value, a store of value, a medium of exchange, a unit of account, a method of payment. It is also a hugely symbolic entity in itself." (Arnoldi, 2012, p.40)

Esta independência, relativamente a uma ideia de valor ligada a uma referência externa permite também garantir a sua independência enquanto objeto. Existe enquanto expressão de várias funções mas também enquanto expressão simbólica que se multiplica em função da perceção individual e coletiva da sua experiência. *Money may have different connotations for different people."* (Arnoldi, 2012, p.40)

Deste modo sua definição e o seu conceito flutuam juntamente com o seu valor. No entanto, é utilizado todos os dias enquanto representação de quantidades que permitem determinar e comparar entre si, o valor de tudo o que nos rodeia. Esta superioridade do dinheiro sobre qualquer comodidade faz com que ele próprio se torne uma comodidade e como tal seja mais desejado do que todas as outras. Exatamente porque permite chegar

a tudo o resto, situado numa relação com o presente, na resolução imediata de uma necessidade ou de um desejo, e como uma projeção de investimento, garantia e segurança no futuro. Deste modo, torna-se imperativo reproduzir e ter acesso a mais destes objetos inúteis, tal como é referido por Esposito, *Money as no inherent use... Whether metal or paper , money has no utility*, (Esposito, 2012, p.21), multiplicá-los e acumulá-los, seja através de especulação ou exploração e alienação de trabalho. Todos os esforços são focados na tentativa de *produzir*, ter lucro, de modo a garantir acesso a um conceito abstrato e auto referencial de valor e poder que gradualmente foi esbatendo a essência da sua função original:

"Money, Marx told us (Marx,1990:163-240) has no value in itself but is a measure of value. Any commodity has a value which may be expressed either by comparing it to another commodity to which it has an equivalent value or the value may be expressed by reference to a common or universal equivalent which is money. This equivalent facilitates exchange so money becomes an efficient medium of exchange. (Arnoldi, 2012, p.40)

Deste modo, a função do dinheiro de ser apenas um intermediário, que não pertence a ninguém, é substituído pela sua valorização enquanto objeto que é preciso adquirir, possuir e acumular confundindo a sua função de medida de valor com o princípio que de tem valor em si mesmo.

O VALOR DE UM GESTO

Quando alguém se aproxima do porco dourado para colocar uma moeda, sem precisar de o fazer, não interessa saber o valor que essa moeda representa. Essa acção não pretende quantificar a experiência vivida mas estabelecer uma ligação, comunicar, dar uma resposta a uma conversa que se iniciou a partir do cruzamento de duas presenças. A moeda é apenas um objeto, por acaso redondo, com um número aleatório, cujo código é alterado em função de um ato de comunicação. Deste modo, a moeda em si não tem valor, porque como foi referido anteriormente, será inserida num espaço que é uma interrupção da realidade e que tem as suas próprias regras. Num novo contexto, relativase o seu conceito anterior, e o seu valor está apenas associado ao gesto que a acompanha. Um gesto livre, feito sem obrigação, sem a expectativa de um retorno e que para ser materializado pressupõe um primeiro acto de comunicação feito pelo solo.

O ênfase está assim, na relação que se estabelece entre duas pessoas, em que o dinheiro não é a expressão de um preço, mas uma oferta que cria uma aproximação, uma interação e um significado.

"In pre-monetary situations, transferral of goods or objects takes place within a framework of relations that finds its basis in friendship, or being good-neighbors; and the fulcrum of such exchanges is less to be found in the objects exchanged than in the subjects who exchange them." (Djordjadze & Ferrari, 2012, p.104)

Em S.I.M.O o dinheiro assume a posição de um objecto com características associadas a um tempo em que o dinheiro não existia. Cria-se o paradoxo, ou talvez não, de o dinheiro ter uma dimensão pré-monetária. Passa a ser aquilo que veio substituir e recria-se enquanto objecto, sendo o seu valor intrínseco revelado pela capacidade de relativizar a sua importância, de se colocar numa posição secundária de modo a fazer sobressair o que tem verdadeiro valor e significado: a relação entre duas pessoas.

Para que o dinheiro assuma essa nova dimensão tem que ser depositado no porco dourado. O gesto tem que acontecer para que o seu conceito seja renovado. É o gesto que permite a sua passagem para um espaço que recria e transforma o objecto. Uma vez depositada, aquela moeda passou a ser outra coisa porque absorve os conceitos do seu novo contexto. Libertando-se dos seus conceitos anteriores resolve-se enquanto símbolo de uma aproximação e de um impulso para comunicar.

Formalmente este dinheiro pode ser utilizado porque mantém as características que suportam as suas atribuições enquanto função. Simbolicamente, está transformado e como tal este dinheiro é guardado e apenas utilizado para construir os *Free Money Cards*.

Reutiliza-lo para a sua função tradicional seria desvirtuar o gesto, destruir a interação e devolver a importância primeira ao objeto, quando esse objeto já não existe. Esvaziou-se e assumiu um outro conteúdo. Libertou-se e reveste-se de uma nova forma. Enquanto concretização de uma ideia, de uma abstração, repensa-se e redefine-se. Porque utilizado com outra intenção, transforma-se e materializa-se de outra forma. Os *Free Money Cards* representam essa rematerialização. São o espelho e a concretização de um gesto que interage, aproxima, transforma e liberta.

Free Money, não é uma alusão a dinheiro gratuito, podendo, como é evidente ter essa interpretação.

Free Money é uma alusão à libertação dos seus conceitos e das suas funções. É uma constatação da sua verdadeira natureza.

Posiciona-se a partir do seu verdadeiro lugar, como uma abstração, complexa de compreender.

“(Money) stands at the center of every debate, even while remaining nearly invisible, with its true and proper nature always incomprehensible”. (Djordjadze & Ferrari, 2012, p.103)

E sendo a materialização de um gesto de interação e comunicação, abre um espaço de relação com o espectador. Este diálogo permite abrir e multiplicar a percepção daquilo que representa, a partir do esvaziamento da sua percepção tradicional, determinando a assim a natureza do dinheiro, lembrando simplesmente que em última análise é indeterminável, porque uma vez liberto e, como tal, colocado no seu verdadeiro lugar pode ser preenchido com todas as interpretações. Assim o *Free Money Card* oferece a cada espectador a possibilidade de preenche-lo com a sua própria percepção, libertando-a, na relação com um objeto livre dos seus conceitos.

O que verdadeiramente permanece é o valor de um gesto, imperturbável na sua essência, mas que tudo transforma.

FREE MONEY CARDS ON STEROIDS

Como referido anteriormente, os free money cards, uma vez construídos são distribuídos pela cidade. Esbatem-se na sua circulação sendo apenas pontuados por quem os encontra. Os efeitos desse encontro ficavam por conhecer porque a opção era não estar presente para observar. Desse modo não havia nenhum controlo sobre possíveis reações e sobre o destino dos cartões.

Este processo alterou-se a partir do momento que foram acrescentadas perguntas e instruções nos cartões. A segunda versão destes cartões, que vieram substituir uma versão mais interativa que pode ser consultada em anexos, tem o formato da imagem mostrada no início deste capítulo. Essa forma não se alterou mas foram acrescentados novos elementos que restituem a interatividade dos primeiros cartões embora muito diferenciados no seu processo.

Assim, a nova versão dos cartões inclui uma pergunta, uma instrução relacionada com essa pergunta e uma morada ligada á rede social *Instagram* para onde, quem encontrar um dos cartões, pode responder à instrução através de um comentário ou imagem. Deste modo acrescenta-se a possibilidade, que não existia antes, do espetador continuar a participar da performance de modo mais objetivo e intencional. Os Free Money Cards também não se perdem completamente sendo potencialmente recuperados na forma de uma interpretação às suas questões. Este é mais um processo de transformação pelo qual passa o dinheiro de S.I.M.O. num encadeamento contínuo de implicações quanto à sua capacidade de metamorfose. Essa capacidade é demonstrada em S.I.M.O. primeiro através do gesto, depois através do espaço, a seguir através dos Free Money Cards, depois através das perguntas e instruções nele contidas e por último na manifestação das possíveis respostas. O dinheiro é exposto a constantes reinterpretações que confirmam a possibilidade de que a sua identidade enquanto objeto é variável consoante a percepção.

A formulação das perguntas e respetivas instruções servem para animar a percepção de que o dinheiro são percepções. Ainda numa fase experimental, optou-se por não limitar o número de questões possíveis considerando também que o conceito subjacente aos cartões define múltiplas possibilidades. Como já foi descrito anteriormente, *Free Money* refere-se à essência complexa e flutuante do dinheiro. Abre todas as possíveis percepções sobre a sua construção social como objeto.

Deste modo as questões devem reproduzir a amplitude determinada por um conceito que nunca se fixa e nunca se determina, o que significa que colocar uma única questão seria infinitamente redutor.

A única questão possível seria sempre de uma ordem mais geral e abstrata e que teria a forma simples de *What is Money?* Este é também o título de uma discussão sobre dinheiro onde participa Joseph Beuys e que inspirou a construção das perguntas para os cartões. Isto quer dizer que o problema não é focado numa única questão que pode ser demasiado ampla para obter alguma resposta. Num registo oposto sugerem-se possibilidades relacionadas com o que o dinheiro pode ser no interior da própria pergunta. Assim, em vez de se perguntar *What is Money?* pergunta-se, *Is Money...?* Este modo de construir a questão permite dirigir o espetador, particularizando uma perspetiva de maneira a que possa focar a sua resposta em função da especificidade da instrução que se segue à pergunta.

As perguntas assim multiplicam-se, a complexidade do conceito é mostrada ao espetador através da formulação de questões específicas, que pretendem talvez colocá-lo num lugar onde não esteve antes, convidando-o a participar, colocando primeiro a questão a si próprio de modo a que posteriormente possa avançar para uma possível resposta. Uma entre muitas.

Esta seria partilhada, como referido anteriormente, na rede social Instagram a qual permite amplificar o conceito da performance, particularmente dos Free Moneys Cards. É uma plataforma de visibilidade e comunicação que garante uma maior exposição e deste modo acesso a um público mais alargado e a um maior número de reações.

Por essa razão, cada imagem, de cada Free Card com uma pergunta diferente, é colocada diretamente na morada de S.I.M.O. e só posteriormente os cartões são lançados na cidade. Desse modo obtém-se uma reação provocada pelo *post* direto no Instagram e posteriormente pela sua dispersão enquanto objeto *real*. Em simultâneo, o conjunto dos cartões fica exposto num painel gerado pela configuração do *Instagram* permitindo a sua visita e possível reação a cartões que tenham sido introduzidos à mais tempo. As perguntas estão sempre disponíveis, estão sempre visíveis, apenas é preciso procurá-las e dar-lhes a importância de que necessitam para que se tente dar-lhes uma resposta. Este processo implica um acumular gradual de objetos que vão aparecendo no painel eletrónico. Esses objetos aparentam ser todos iguais, gerando uma imagem de

conjunto monótona e homogênea. Mas se forem olhados de mais perto, se forem literalmente ampliados descobre-se que diferem profundamente entre si. Derivam de um princípio comum que tem a característica fundamental de permitir a diferença, a oposição e a confrontação essenciais para abrir um conceito como dinheiro.

Referir também que S.I.M.O. no Instagram apenas representa a performance, sendo esta a sua identidade. É auto referencial. Não existe nenhum indício sobre autoria. Esta pretende ser, enquanto for possível, apenas uma força invisível que empurra a performance para o seu desenvolvimento. Põe todos os seus elementos em movimento, dá-lhes um impulso inicial para que possam circular, ser apropriados e redefinidos por um conjunto que se pretende alargado, de perceções particulares. E idealmente que essas perceções particulares possam comunicar entre si gerando impulsos renovados de modo a que a performance possa existir para além da sua autoria. Esta dissipa-se, dilui-se até ser esquecida. S.I.M.O. permanece mas apenas na forma dos seus efeitos, se tiver potência suficiente para isso, independentemente do que estes possam ser. A única forma de ser uma obra verdadeiramente social, ou uma topocoreopolítica, é a sua capacidade de se infiltrar nos sistemas do real, introduzindo os seus princípios, projetando as suas ideias sem que pareça que tenham uma origem definida. S.I.M.O. é sugestão na forma de várias perguntas que se propagam e geram algum tipo de movimento, o qual é sempre inconstante, é sempre imprevisível, é sempre flutuante exatamente como a performance.

PARA ALÉM DE UM RESULTADO

Os resultados desse movimento neste momento não são evidentes. Nunca foi obtida uma resposta sobre os cartões distribuídos na rua e a via direta utilizada no Instagram onde são colocadas imagens dos mesmos cartões reproduz respostas (muito poucas) na forma de *likes* ou observações curtas e superficiais as quais também são raras. Talvez o único elemento que poderá ser interpretado mas que apesar de tudo é um resultado marginal está relacionado com quem faz os *likes*.

Os primeiros cartões tiveram uma maioria de respostas de empresas de artigos de luxo, empresários, algumas pessoas singulares e um número residual de artistas.

A mesma tendência foi verificada em relação à possibilidade de se tornarem seguidores da página. Inicialmente a maioria dos seguidores era caracterizada por empresas de

artigos de luxo, empresários, consultores e até um corretor da bolsa e algumas pessoas singulares.

Entretanto esta tendência inverteu-se na medida em que a maioria dos *likes* são feitos por pessoas e entidades da área das artes e por pessoas singulares.

As empresas e empresários que começaram por seguir a página desistiram de seguir e esta flutuação relativamente aos *followers* tem-se mantido estável, entre pessoas que desistem e outras novas. Os seguidores que permaneceram são artistas, uma revista especializada e pessoas singulares.

Este movimento de *followers* e *likes* é difícil de interpretar porque não existem elementos que justifiquem esse movimento. Porque seguem, porque desistem, porque gostam não é acessível porque não é exposto. Por isso qualquer tentativa de explicar o que são estes movimentos seria apenas uma percepção pessoal.

No sentido de facilitar a obtenção de respostas aos cartões procurou-se formular as perguntas de acordo com as características de resposta de uma rede social como o Instagram. Desse modo escolheu-se o sistema de escolha múltipla em que são dadas duas ou mais hipóteses de resposta como por exemplo “*Is money social or Anti-Social?*” ou “*Is Money Pain or Relief?*” ou ainda “*Is Money Male or Female?*” , esperando apenas o que a dinâmica do Instagram providencia que são respostas curtas e rápidas. No entanto este formato também não foi bem sucedido e as respostas continuaram a limitar-se aos *likes* e aos *follows*.

No entanto as questões relacionadas com os possíveis resultados da performance não são o principal motor da criação. Nada foi feito para chegar a um sítio específico, nada foi feito para definir uma conclusão. Recorro a Beuys para justificar a ideia de que o resultado fecha a peça e deste modo faz com que se extinga. S.I.M.O. tal como as peças de Beuys vive da relação com público sendo este a extensão da obra, o qual com a variedade das suas interpretações continua a moldá-la e a transforma-la sem que esse processo tenha um fim. A própria designação Free Money como já foi explicado anteriormente permite que todas as perguntas sejam feitas e desse modo é uma designação aberta que não procura focar mas expandir e desse modo complexificar.

Assim a performance procura continuar a crescer para além de si própria, procurando ser o que cada pessoa acha que é limitada por aquilo que vê, dependendo se está na rua ou no instagram, se fala com o performer diretamente ou lê um flyer. S.I.M.O. **tal como o dinheiro é muito difícil conhecer na totalidade**, a qual é ainda amplificada e transportada por uma relação com o público e com o tempo. O resultado desta performance é ela existir, sendo um resultado indeterminado, imprevisível e caótico e é nesse lugar que S.I.M.O. deve permanecer para que continue a ser S.I.M.O.

BIBLIOGRAFIA

Adorno T. & Horkheimer M. (1969). *Dialectic of Enlightenment*, Stanford University Press, 2002.

Agamben G. (2006). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Editora Argos, São Paulo, 2009.

Arnoldi, J. (2012). Money: Abstraction, Time and Desire. *INAESTHETICS*. (pp. 39-43). Editores Wilfried Dickhoff & Marcus Steinweg.

Artthreat (2013). The Art and Money Project: Exploring the Nexus of Creativity and Capitalism. [Internet] Disponível em <http://artthreat.net/2013/06/art-money-project-max-haiven/> [Consult. 6 de Outubro de 2016]

Babb, G. (Fall 2008); Center and Edge of the World: Frontiers of Site-Specific Performance. In *Alaska*, TDR (1988-), Vol.52, No. 3, Deb Margolin: I'm Just Saying, pp. 61-78

Bahtsetzis, B. (2012). Autonomy, Crisis and Oikonomia-Remarks and Capital. *INAESTHETICS*. (pp.139-148). Editores Wilfried Dickhoff & Marcus Steinweg.

Baudrillard, J. (1994). De La Marchandise Absolue. In *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 33-40

Becker, H. (1994). Distributing Art Works. In *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 67-97

Beuys, Joseph (2009). *What is money?: a discussion*, Clairview Books, Forest Rowm 2010.

Belting, H. (2009). Contemporary Art as Global Art, a Critical Estimate. In *The Global Art World*. (PP. 1-27) Editores Hans Belting and Andrea Buddensieg

Bragança de Miranda, J. A. (1998). *Traços – Ensaios de Crítica de Cultura*. Editora Vega.

Broodthaers, M. & Lebeer, I. & Schmidt, P. (Autumn 1987). Ten Thousand Francs Reward. *October*, Vol. 42, Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs. (pp.39-48). Edição MIT Press

Coutinho dos Santos, M. (Agosto 2015). *O Dinheiro*. Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.

De Duve, T. & Krauss, R. (Spring 1990). Marcel Duchamp, or the *Phynancier* of the Modern Life. *October*, vol.52, pp. 60-75. Editor MIT Press

De Duve, T. (2012). *Sewn in the Sweatshops of Marx*. The University of Chicago Press.

Dieter Huber, H. (September/October 1989). The Art work as a System and its Aesthetic Experience. Remarks on the Art of Joseph Beuys. Lecture at the Institute of Fine Arts, New York University, at the University of South Florida, Tampa and at the University of Texas at Austin. [Internet] Disponível em www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/writings/beuyse.html [Consult. 11 de Novembro de 2016]

Djordjadzet, T. & Ferrari, F. (2012). Money from Nothing. In *INAESTHETICS*. Editores Wilfried Dickhoff & Marcus Steinweg. (pp.103-111)

Duchamp, M. (1957), O Acto Criativo. Trad. Rui Cascais Parada, Portugal:Água Forte, 1997.

Einstein, C. (1992). Gestalt and Concept. *October Magazine*, No. 107, 2004.

Esposito, E. (2012). The Mysteries of Money. In *INAESTHETICS*. Editores Wilfried Dickhoff & Marcus Steinweg, (pp.21-28)

Franko, M.(2006). States of Exception. *Dance Research Journal*, Vol.38, No ½; Cambridge University Press, pp. 3-18

Fraser, A. (2012). There's No Place Like Home. *Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art*. [Internet] Disponível em www.whitney.org/file_columns/0002/9847/andreafraser_theresnoplacelikehome_2012_whitneybiennial.pdf [Consult. 6 de Outubro de 2016]

Galerie Ficher Rohr (2011). *Kunst=Kapital, Joseph Beuys*, Manfred Leve-Manuela Covini

Goux, J.J. & Ascheim, K. & Garelick, R. (1990). General Economics and Postmodern Capitalism. Yale French Studies N°78, On *Bataille*, pp. 206-224. Edição de Yale University Press

Goux, J.J. (1994) *The Coiners of Language*. Edição Traduzida U.S.A., University of Oklahoma Press.

Grasskamp, W. (2006) Arte y Dinero: Escenas de un Matrimonio Mixto. In *Dialogos Impertinentes*. Ciudad de Mexico, Simposio Internacional de Teoria sobre Arte Contemporáneo (SITAC), pp. 149-163

Groys, B. (2011) Arte y Dinero. *Revista e-flux*, N°24 [Internet] <http://www.e-flux.com/journal/issue/24> [Consult. 18 de Março de 2017]

Haiven, M. The Art and Money Project. [Internet] Disponível em <http://moneyandart.tumblr.com/> [Consult. 6 de Outubro de 2016]

Harris, J. (2004) Introduction: Elements Towards a Historical Sociology of Contemporary Art. In *Art, Money Parties*; New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art, ed. Jonathan Harris, Liverpool University, Tate Liverpool Critical Forum, pp.11-37.

Lepecki, A. (jan/jun. (2011) 2012). Coreopolítica e Coreopolícia. Ilha; Tisch School of the Arts, New York University, EUA, v.13, n.1, pp. 41-60

Lepecki, A. (2006) Toppling Dance, The making of space in Trisha Brown and La Ribot. In *Exhausting Dance, Performance and the Politics of Movement*; New York and London; Routledge, pp. 66-86

Lima dos Santos, Maria de Lourdes (1994). Cultura, Aura e Mercado. In *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 99-134

Llosa, M. V. (2012). *A Civilização do Espetáculo*, 1ª ed. Lisboa, Quetzal Editores

London Real (2017). James Rickards – The Road to Ruin. Youtube. [Internet] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h8GGm0WOGms> [Consult. 8 de Janeiro de 2017]

Masters, G. (1998). Joseph Beuys: Past the Affable. *The Artchive*. [Internet] Disponível em www.artchive.com/artchive/B/beuys.html [Consult. 11 de Novembro de 2016]

Melo, A. (1994). Entre o Global e o Local. In *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 135-161

Oida, Y. and Marshall, L. (1997); *The invisible Actor*; Great Britain, Methuen

Pessoa, F. (1922). *O Banqueiro Anarquista*. In *O Banqueiro Anarquista e Outros Contos Filosóficos*, Luso Livros. [Internet] Disponível em <http://www.luso-livros.net/> [Consult. 22 de Março, 2017]

Pinto, T. A. (2012). It's the Economy, Stupid! – The invisible hand of ideology from primitive accumulation to accumulation by dispossession. In *INAESTHETICS*. Editores Wilfried Dickhoff & Marcus Steinweg, pp.67-80.

Raposo, P. (2010). Diálogos Antropológicos: da Teatralidade à Performance. In *Performance, Arte Antropologia*. Ed. Francisory Ferreira e Regina Polo Muller, pp.19-49

Silvano, F. (2010). *Antropologia do Espaço*. Lisboa, Assírio e Alvim

Stallabrass, J. (2001). Money, Desembodied Art, and the Turing Test for Aesthetics. In *Ground Control: Technology and Utopia*. Black Dog Publishing Ltd (pp.1-22)

The Nerdwriter (2015). Understanding Art: Ghost in the Shell, Identity in Space Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gXTnl1FVFBw> [Consult. 28 de Maio de 2016]

The Nerdwriter (2015). Atemporality: Our Relationship With History as Changed. Youtube. [Internet] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZAv5EKvRco> [Consult. 3 de Novembro de 2016]

Usherwood, P. (2004). Public Art and Collective Amnesia. In *Art, Money Parties; New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*, ed. Jonathan Harris, Liverpool University, Tate Liverpool Critical Forum, pp. 115-131

Vogl, J. (2012). Lives in Transition, Hyman Minsky's Financial Instability Hypothesis. In *INAESTHETICS*, Editores Wilfried Dickhoff & Marcus Steinweg, pp. 171-177

Walker Art Information Center. [Internet] Disponível em www.walkerart.org/archive/0/9E43A9C48839AFC46164.htm [Consult. 12 Outubro de 2016]

Wikipédia. Joseph Beuys. [Internet] Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys [Consult. 12 de Outubro de 2016]

ANEXOS

FLYERS DIVULGAÇÃO-ESPETÁCULO



MARCAS PORTÁTEIS (TAPETES, 2ª VERSÃO)



UTENSILIO DE LIMPEZA DO ESPAÇO VULGO PÁ E VASSOURA



AS BOTAS (BOTAS DE SURF PINTADAS A DOURADO)



O RESTO DO FIGURINO COM O INTÉRPRETE LÁ DENTRO
(1ª PERFORMANCE)



O PORCO DOURADO



MEMORY BONDS



FREE MONEY CARDS



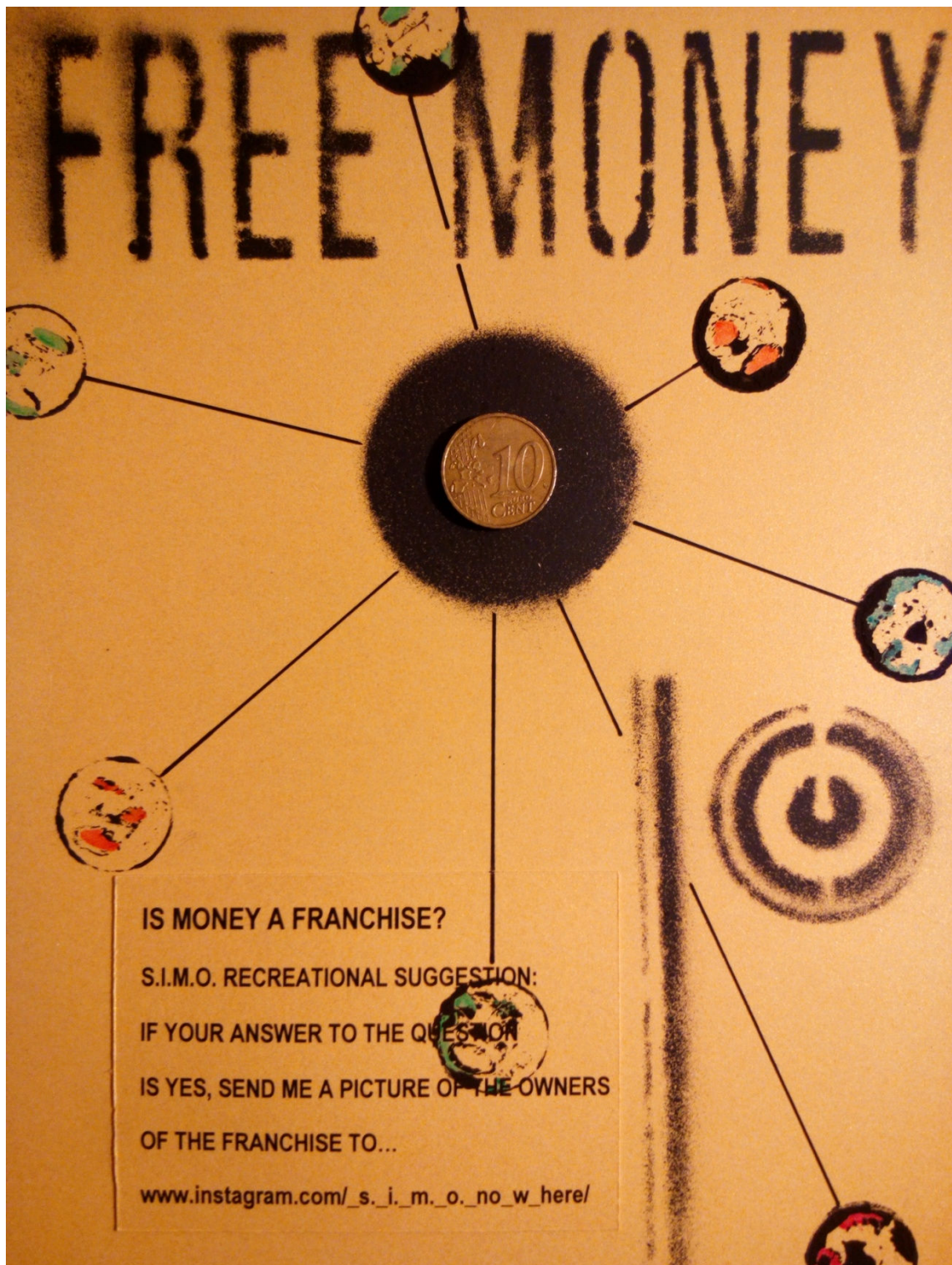
FREE MONEY CARDS ON STEROIDS
(3ªVERSÃO ONDE SE ACRESCENTAM
PERGUNTAS E INSTRUÇÕES RELACIONADAS
COM AS MESMAS PERGUNTAS AS QUAIS
CONTINUAM A SER MELHORADAS E
MULTIPLICADAS)

FREE MONEY



IS MONEY HAPPINESS OR SADNESS?
TELL ME WHICH ONE IS IT FOR YOU.
WHAT IS THE FIRST FEELING THAT
YOU FEEL WHEN YOU READ THIS
QUESTION. SEND YOUR ANSWER TO...
www.instagram.com/_s._i._m._o._n_o._w._h_e_r_e/





FREE MONEY



IS MONEY MORAL OR IMMORAL?

SEND ME YOUR ANSWER

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._w._h._e._r._e._/

FREE MONEY



IS MONEY GO(O)D AND/OR (D)EVIL?

TELL IF YOU HAVE A FAVOURITE ANSWER

AND SEND IT TO ME TO...

SUGGESTION: TRY DIFFERENT COMBINATIONS AND
SEND THE ONES THAT STAY CLOSER TO YOUR
OPINION.

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._o._w._h_e_r_e/

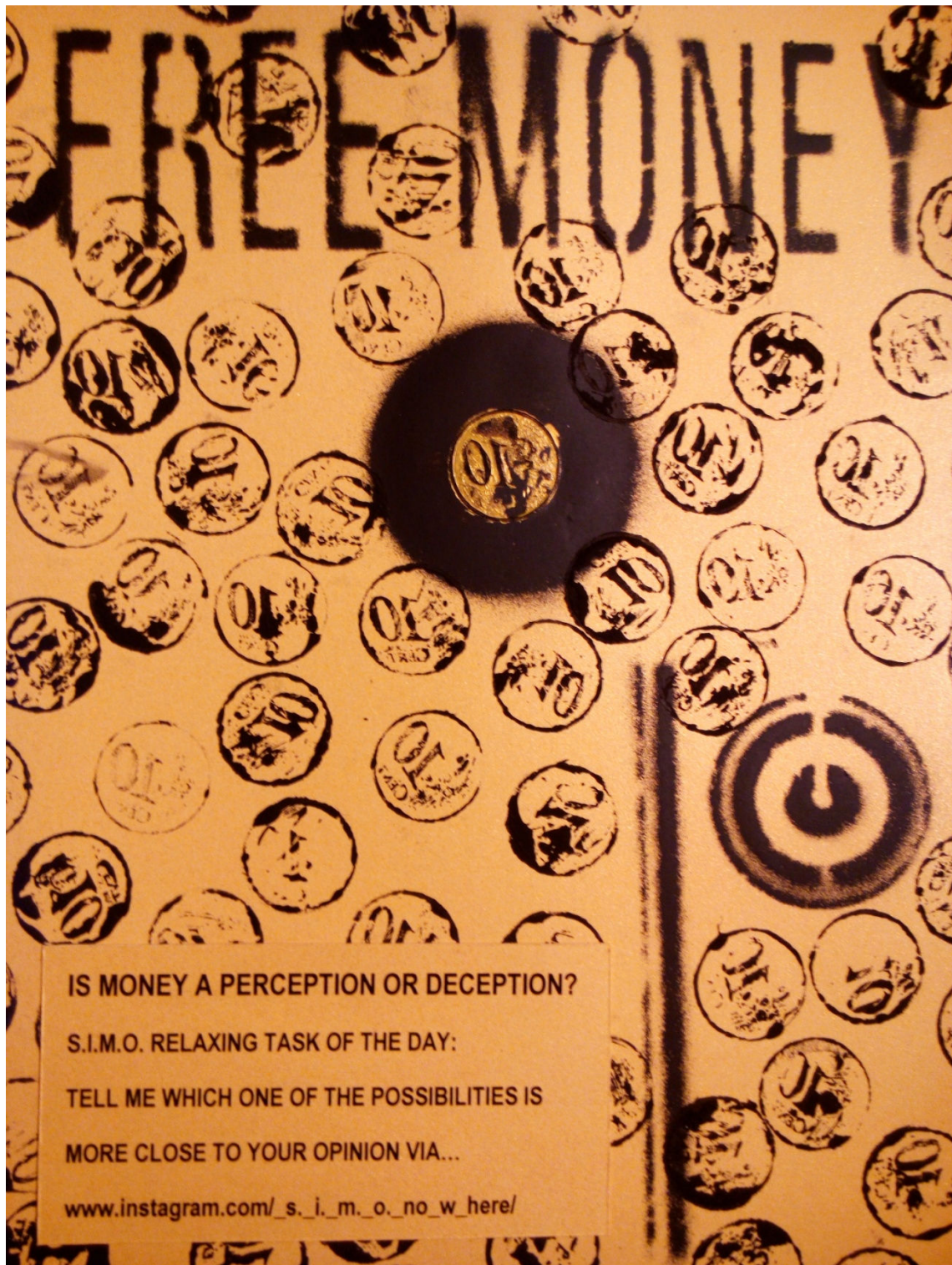
FREE MONEY



IS MONEY COMMUNICATION?

TELL ME HOW YOU COMMUNICATE WITH
MONEY IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/



IS MONEY A PERCEPTION OR DECEPTION?

S.I.M.O. RELAXING TASK OF THE DAY:

TELL ME WHICH ONE OF THE POSSIBILITIES IS

MORE CLOSE TO YOUR OPINION VIA...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY WHAT YOU WANT OR WHAT YOU NEED?

SEND ME YOUR CHOICE TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._w._h_e_r_e/



IS MONEY CASHFLOW?

SEND ME A PICTURE SHOWING WHERE

YOUR CASH FLOWS TO,

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._w._h._e._r._e._/

FREE MONEY



IS MONEY THE PROBLEM OR THE SOLUTION?
MISSION OF THE DAY: IF YOUR ANSWER IS
PROBLEM SEND ME A PICTURE OF THE SOLUTION.
IF YOUR ANSWER IS *SOLUTION* SEND ME A PICTURE
OF THE PROBLEM TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY

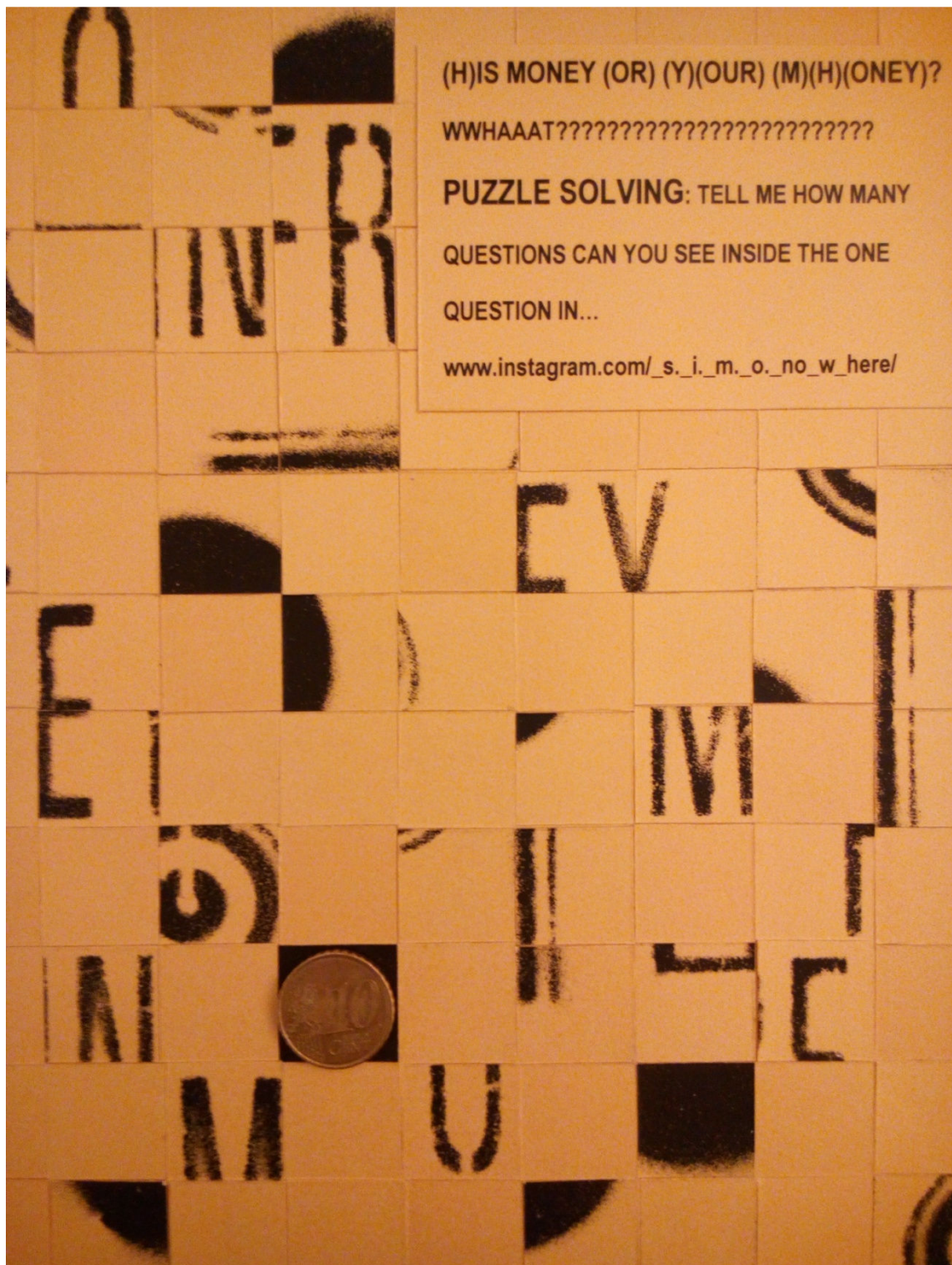


IS MONEY A WASTE OF MONEY?

MASTER TASK OF THE DAY:

SEND ME YOUR ANSWER TO ...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/



(H)IS MONEY (OR) (Y)(OUR) (M)(H)(ONEY)?

WWHAAAT????????????????????

PUZZLE SOLVING: TELL ME HOW MANY
QUESTIONS CAN YOU SEE INSIDE THE ONE
QUESTION IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY, MONEY?

TELL ME WHAT MONEY IS SUPPOSED TO
BE IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY A WASTE OF MONEY?

MASTER TASK OF THE DAY:

SEND ME YOUR ANSWER TO ...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY A WASTE OF TIME?
JUST SEND ME A YES OR NO ANSWER
OR... TELL ME WHAT TERRIFIES YOU THE
MOST, WASTING MONEY OR WASTING TIME
IN...

www.instagram.com/_s.i.m.o._no_w_here/



FREE MONEY



IS MONEY RICH OR POOR?

TELL ME WHICH SIDE OF THE

METAPHOR DO YOU PREFER IN...

www.instagram.com/_s.i.m.o.no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY GOLD OR JUST GOLDEN?

S.I.M.O. REQUEST:

SEND ME A PICTURE OF

GOLD(EN) MONEY. OR JUST TELL

ME WHAT YOU THINK ABOUT THE

QUESTION TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/



FREE MONEY



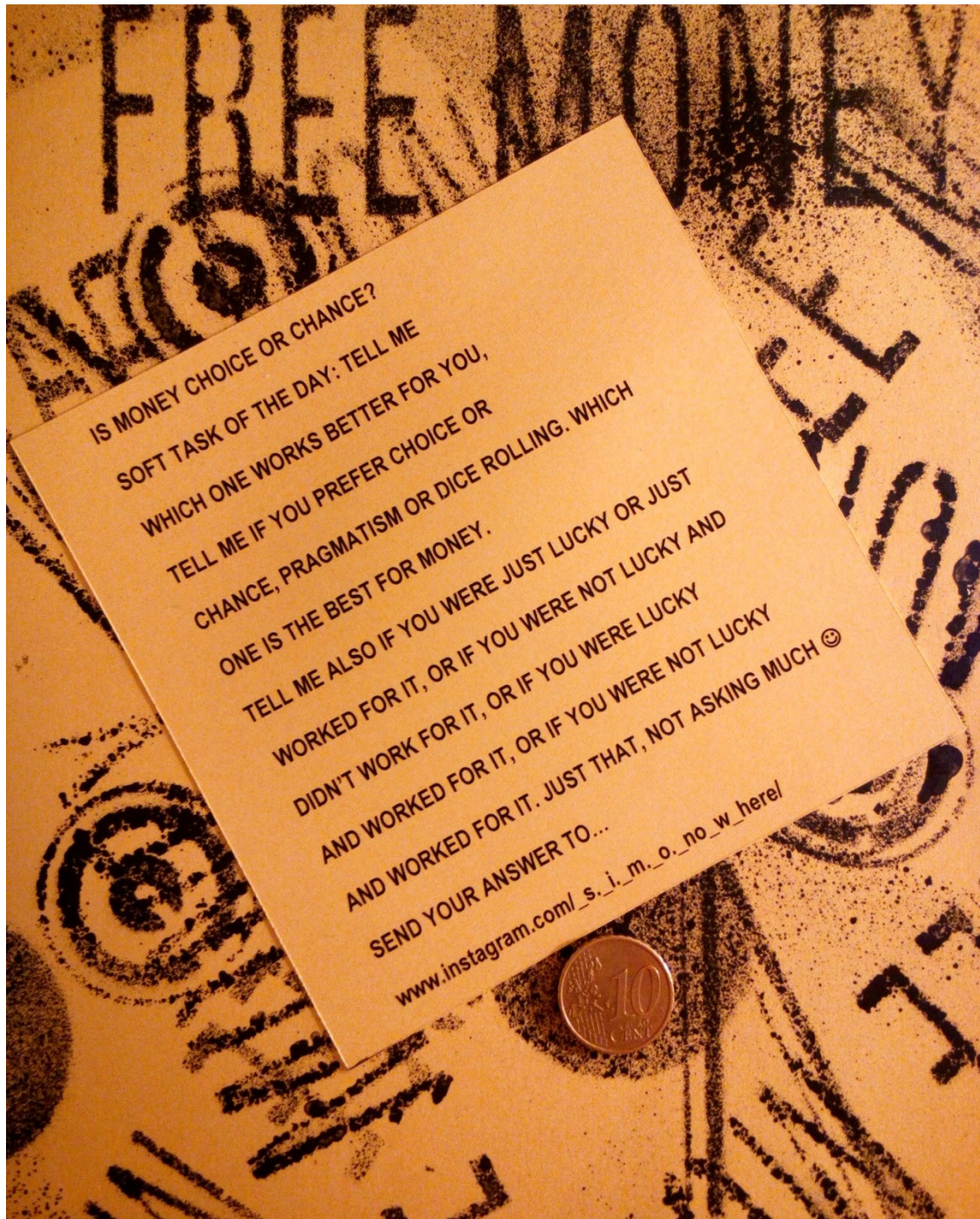
IS MONEY USAIN BOLT?

VERY QUICK SUPERSONIC TASK:

TELL ME HOW FAST MONEY RUNS

AWAY FROM YOU TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._y._h._e._r._e/



FREE MONEY



IS MONEY THE DARK SIDE

OR

THE BRIGHT SIDE OF LIFE?

TASK OF THE DAY: FILM GEEKS, I

CHALLENGE YOU TO TELL ME THE TWO

MOVIES THIS QUESTION REFERS TO IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._y._h._e._r._e/



FREE MONEY



IS MONEY GUILT OR REDEMPTION?
TODAY JUST OBSERVE AND REMEMBER IF
MONEY EVER HAD THE POWER TO MAKE YOU
FEEL GUILTY OR TO MAKE YOU FEEL THE SWEET
RELIEF OF BEING FORGIVEN TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY

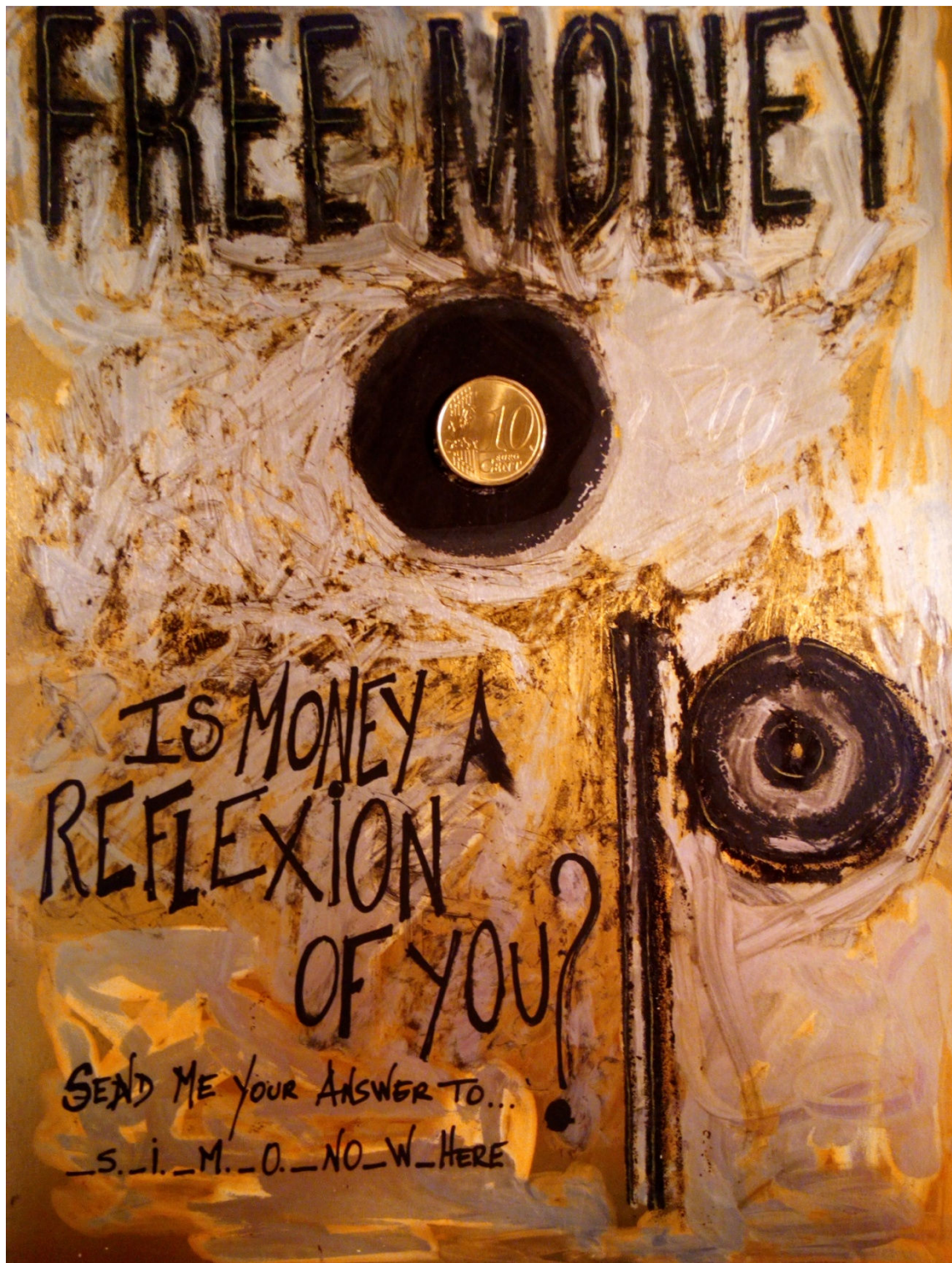


IS MONEY FUNNY?

SEND ME A JOKE ABOUT MONEY

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/



FREE MONEY



IS MONEY A
REFLEXION
OF YOU?



FREE MONEY



IS MONEY A YES, A NO OR BOTH?

IS MONEY A ONE, A ZERO OR BOTH?

IS MONEY YIN, YANG OR BOTH?

SEND ME YOUR ANSWER TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/



FREE MONEY



IS MONEY EVERYTHING OR NOTHING?

SEND ME YOUR ANSWER TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY WHAT YOU DO WITH IT?
SHOW ME THE BEST THING TO DO WITH
MONEY TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY OPPORTUNITY OR OPPORTUNISM?

SEND ME YOUR ANSWER

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY CHANGE?

SEND ME A PICTURE OF WHAT YOU WOULD
CHANGE WITH MONEY TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._y_

FREE MONEY



IS MONEY MALE OR FEMALE?

SEND ME YOUR ANSWER TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY A GAME?

SEND ME THE RULES

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY FAKE?

SEND ME A PICTURE OF FAKE

MONEY TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY TRUMP?

SEND ME A YES OR NO ANSWER...

AND, IF YOU CAN, TELL ME WHY,
TELL ME WHAT YOUR ANSWER MEANS
TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._w._h._e._r._/

FREE MONEY



IS MONEY POWER?

SEND ME A PICTURE OF SOME MONEY

POWER TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY WEALTH?

SEND ME A PICTURE OF WEALTH

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY WAR OR PEACE?

SEND ME YOUR ANSWER TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY PAIN OR RELIEF?

SEND ME YOUR ANSWER TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._y._n._o._w._h._e._r._e/

FREE MONEY



IS MONEY IN NEED?

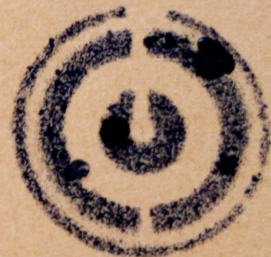
SHOW ME WHAT MONEY NEEDS FROM YOU:

- a) YOUR LIFE
- b) YOUR FAITH
- c) YOUR SOUL
- d) YOUR TIME
- e) YOUR BELIEF

YOU CAN CHOOSE MORE THAN ONE ANSWER.

SEND IT TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/



FREE MONEY



IS MONEY SOCIAL OR ANTI-SOCIAL?

SEND ME YOUR ANSWER TO...

www.instagram.com/_s.i.m.o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY THE MEANING OF LIFE?

SEND ME A YES OR NO ANSWER

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY LIFE?

WRITE ME ABOUT MONEY IN YOUR LIFE

IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY MEANING?

SHOW ME WHAT MONEY MEANS

TO YOU IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY PSICHOTIC?

SEND ME A PICTURE OF PSICHO MONEY

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._w._h._e._r._e./

FREE MONEY



IS MONEY THE FUTURE?

SHOW ME THE FUTURE OF MONEY

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY IDENTITY?

SEND ME A PICTURE OF WHERE MONEY

FITS YOU IN TO...

www.instagram.com/_s.i.m.o.no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY BELIEF?

TELL ME ABOUT YOUR BELIEF IN MONEY

IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY SLAVERY?

SEND ME A PICTURE OF MONEY

SLAVERY TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._y._h._e._r._e/

FREE MONEY



IS MONEY A RIGHT?

TELL ME ABOUT YOUR RIGHT TO MONEY

IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._y._h._e._r._e/

FREE MONEY



IS MONEY ART?

SEND ME A PICTURE OF MONEY ART

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY THE MEASURE OF YOU?

TELL ME ABOUT HOW MUCH MONEY ARE YOU
WORTH IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._y.__h_e_r_e/

FREE MONEY



IS MONEY ANXIETY?

TELL ME HOW ANXIOUS MONEY

MAKES YOU FEEL TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._w._h._e._r._e/

FREE MONEY



IS MONEY AN INVENTION?

SEND ME A PICTURE OF YOUR OWN

INVENTED MONEY TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY OUT OF CONTROL?

SHOW ME SOME MONEY ON THE EDGE

OF A NERVOUS BREAKDOWN TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY CONTROL?

SHOW ME IMAGES OR WORDS OF

SOME MONEY CONTROL TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY WHAT YOU WANT IT TO BE?

WRITE ME WHAT YOU WANT MONEY TO BE

IN...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY IN ALL THINGS?

SEND ME PICTURES ABOUT WHERE YOU SEE

THE PRESENCE OF MONEY TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._y._h._e._r._e/

FREE MONEY



IS MONEY REAL?

SEND ME A PICTURE OF REAL MONEY

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._r._e/

FREE MONEY



IS MONEY A FEELING?

SEND ME A PICTURE/TELL ME HOW MONEY

MAKES YOU FEEL TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY



IS MONEY FUTURE?

SEND A PICTURE OF YOUR FUTURE

WITH MONEY TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/

FREE MONEY

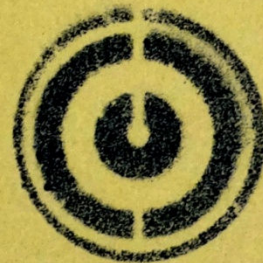


IS MONEY GOD?

SEND ME A MONEY PRAYER

TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._no_w_here/



FREE MONEY



MONEY TALKS?

WRITE/SHOW ME WHAT MONEY SAYS TO YOU,
TO...

www.instagram.com/_s._i._m._o._n._o._w._h_e_r_e/



FREE MONEY



TIME IS MONEY, MONEY IS TIME?

MAKING MONEY FOR MAKING TIME FOR

MAKING MONEY FOR MAKING TIME FOR

MAKING MONEY FOR MAKING TIME FOR

MAKING MONEY FOR MAKING TIME FOR...



www.instagram.com/_s._i._m._o._n._e._y._h._e._r._e/