

O QUE COMUNICA A ARTE?

Francisco Inácio de Brito Palma

**Dissertação apresentada para cumprimento dos
requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre
em Ciências da Comunicação, realizada sob a
orientação científica da Prof^a. Doutora Maria Lucília
Marcos (UNL-FCSH)**

AGOSTO 2008



*Ao meu filho Hugo
e a Sofia
por acreditarem*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Doutora Maria Lucília Marcos pela confiança, apoio e rigor científico das suas leituras, sugestões, críticas e ideias com que me acompanhou e orientou na elaboração desta dissertação, desde a sua formulação.

Agradeço também ao Prof. Doutor José Bragança de Miranda que, desde o início da minha licenciatura, foi o meu mentor, amigo e as suas ideias um estímulo inequívoco.

Agradeço a todos aqueles que de qualquer forma contribuíram e acompanharam o meu percurso académico e a realização da dissertação.

O QUE COMUNICA A ARTE?

FRANCISCO INÁCIO DE BRITO PALMA

PALAVRAS-CHAVE: arte, corpo, novas tecnologias, comunicação, subjectividades, relacional.

O corpo nas artes, como palco de relações e ligações estabelecidas e como experiência da actualidade, tem vindo a ser alterado pelas exigências das novas tecnologias. As artes do comportamento, da acção espectacular ou, mais genericamente conhecidas, como artes do corpo, são cada vez mais artes do acontecimento. Quanto à dimensão comunicacional da arte, pela impossibilidade de a fechar num discurso estético, à volta da sua condição de conceito, de acontecimento ou de verdade, é pelo lado das muitas incertezas, numa relação tensional, que a comunicação e a arte vão continuar a interagir.

O percurso proposto assenta numa primeira abordagem à importância das novas tecnologias na experiência e na arte: corpo, imagem e novas condições de recepção; a aproximação da arte à experiência, à vida e à política; a arte, o acontecimento e a verdade; explorar a relação entre linguagem e experiência. Posteriormente, realizar-se-á uma aproximação às novas formas de subjectivização, à comunicação numa *dimensão relacional da experiência humana* e ao sujeito na arte; finalmente, propomos realizar uma reflexão sobre as possibilidades de comunicação da arte, atendendo a que esta se estende não apenas ao campo restritamente artístico, mas num campo alargado, indeterminado e relacional da experiência e numa atitude cada vez mais *interrogativa que afirmativa, aberta e relativizante*.

WHAT COMMUNICATES THE ART?

FRANCISCO INÁCIO DE BRITO PALMA

KEYWORDS: art, body, new technologies, communication, subjectivities, relational.

The body in the arts, as a stage for relations and connections and as an experience of the present time, as been altered over time by the demands of new technologies. The arts of behaviour, of spectacular action, or as is known more

generically, the arts of the body, are increasingly the arts of events. Regarding the communicational dimension of art, because of the impossibility of enclosing it in an aesthetic speech, around its condition of concept, of happening and of truth, it is because of the many uncertainties, in a relation of tensions, that communication and art will continue to interact.

The proposed journey is based on a first approach to the importance of new technologies in experience and in art: body, image and new receptivity conditions; the approximation/rapprochement of art to experience, to life and to politics; art, experience and truth; explore the relation between language and experience. Subsequently, there will be a rapprochement to the new forms of subjectivism, to communication in a *dimension related to human experience* and to the individual in art; finally, we propose reflecting on the possibilities of communication in art, bearing in mind that art extends beyond a strictly artistic field to a larger, undetermined and related to experience, and with an attitude that is increasingly more *interrogative rather than affirmative, open and relativizing*.

ÍNDICE

1. Introdução	1
2. Corpo e a Arte	
2.1. O Humano, a experiência e a técnica na actualidade.....	3
2.1.1. O problema da técnica e das novas tecnologias na actualidade.....	3
2.1.2. O Humano e a máquina: a finitude, a identidade e o desejo	4
2.2. A génese do corpo, o corpo moderno e o <i>cyborg</i>	7
2.2.1. O Corpo Moderno	8
2.2.2. A cibernética e o <i>cyborg</i>	9
2.2.3. O Corpo em crise	11
2.3. O corpo como objecto de um projecto: <i>Póst-human art</i>	12
2.3.1. O corpo nas artes	12
2.3.2. Artes do tempo e do corpo	12
2.3.2.1. As artes de acção	14
2.3.2.2. A performance e as técnicas de registo na arte	15
2.3.3. <i>Post human art</i>	16
2.3.4. A biopolítica e a necessidade de uma bioética.....	19
2.4. O <i>Corpo-Imagem</i>	20
3. A arte aproxima-se da experiência e da vida	
3.1. O retorno do real	23
3.1.1. Desmaterialização	23
3.1.2. Minimalismo e critica ao objecto artístico	26
3.1.3. Rematerialização.....	30
3.2. Arte como maneira de resistir.....	31

3.3. <i>Arte-vida</i> e política.....	34
3.4. O mito pessoal do artista.....	38
3.5. Obra de arte total.....	39
4. Intersubjetividade e comunicação	
4.1. O <i>Paradigma relacional</i> e intersubjetivo.....	41
4.1.1. A arte como conhecimento simbólico e como alteridade.	41
4.1.2. A estética relacional	43
4.1.2.1. A crítica ao essencialismo	43
4.1.2.2. Transitividade, interactividade e arte colaborativa	44
4.2. As <i>incertezas na comunicação</i>	47
4.2.1. Sobre os limites da linguagem	47
4.2.2. O que comunica a linguagem?	48
4.2.3. <i>Limites da comunicação como condição de evolução</i>	49
4.2.3.1. Comunicação e informação	49
4.2.3.2. Impossibilidade em não comunicar	50
4.2.3.3. Evolução da linguagem	50
4.2.4. <i>Meios de comunicação simbolicamente generalizados</i>	52
5. Arte e Comunicação	
5.1. A comunicação.....	54
5.2. A comunicabilidade da experiência estética.....	57
5.2.1. <i>A arte da oscilação</i>	57
5.2.2. Tensão entre sujeito, arte e comunicação	58
5.3. Arte acontecimento e verdade.....	60
5.4. Do <i>inintencional</i> à <i>descomunicação</i>	62
5.5. <i>Comunicação sem comunicação</i>	63
5.6. Novas condições de recepção.....	65

5.6.1. Novos <i>media</i> da percepção sensorial e de recepção	65
5.6.1.1. As formas modernas de expressão artística	65
5.6.1.2. O inconsciente óptico. O real e a imagem	66
5.6.1.3. Distracção, atenção e atitude crítica	67
5.6.2. Actualização dos regimes de recepção	68
5.6.3. O fim da obra e do sujeito singular	68
5.6.4. Os media tecnológicos e a cultura moderna	70
5.6.5. <i>Pós-medium art</i>	71
6. Novas possibilidades de comunicação na arte	
6.1. O Artista-comunicador	74
6.2. A <i>corporeidade</i> como <i>media</i> na arte	62
6.2.1. A expressão corporal	74
6.2.2. A corporalidade/fisicalidade da imagem	77
6.2.3. O gesto	77
6.3. <i>O campo alargado da arte</i>	78
6.4. A arte como experiência sensitiva	83
Conclusão	86
Bibliografia	90

1. INTRODUÇÃO

Com esta dissertação pretendemos procurar algumas respostas à pergunta: O que comunica a arte? Partindo do pressuposto que a experiência do sujeito na sua relação com o mundo tem sofrido profundas alterações e que novos conceitos sobre arte e novas formas de subjectivização têm vindo a ser propostos, pensamos avaliar a profundidade dessas alterações e as implicações a que elas nos conduzem, não só na perspectiva da compreensão do papel do sujeito na arte, como também na cultura humana em geral.

O corpo nas artes, como palco de relações e ligações estabelecidas e como experiência da actualidade, tem vindo a ser alterado pelas exigências das novas tecnologias. “*O que se encontrava ligado entra em processo de deslaçamento, de desligação*” (Miranda, 2002: 265). As artes do comportamento, da acção espectacular ou, mais genericamente conhecidas, como artes do corpo, são cada vez mais artes do acontecimento.

O acontecimento é incontrolado, indecível e irredutível a qualquer forma de conhecimento ou explicação, motivando, assim, uma *adesão* inconsciente. “*O acontecimento é o momento de efectivação de um corte necessariamente efémero*” (Vidal, 2005:22); nega qualquer estabilização ou configuração, estando em constante deslocação. A arte ao aproximar-se do acontecimento, e numa condição *a-intencional*, poderá situar-se no exterior do grande paradigma comunicacional.

Questionar e reflectir a arte sob as categorias da comunicação, a ambiguidade da relação entre arte e comunicação, numa relação tensional, dentro de um campo cada vez mais alargado de incertezas (Marcos, 2007:88) e explorar alguns conceitos das novas formas de subjectivização, são as coordenadas que o nosso trabalho se propõe seguir e aproximar.

Em resumo, o percurso proposto assenta numa primeira abordagem à importância das novas tecnologias na experiência e na arte: corpo, imagem e novas condições de recepção; a aproximação da arte à experiência, à vida e à política; a arte, o acontecimento e a verdade; explorar a relação entre linguagem e experiência. Posteriormente, realizar-se-á uma aproximação às novas formas de subjectivização, à comunicação numa *dimensão relacional da experiência humana* e ao sujeito na arte; finalmente, propomos realizar uma reflexão sobre as possibilidades de comunicação da

arte, atendendo a que esta se estende não apenas ao campo restritamente artístico, mas num campo alargado indeterminado e relacional.

2. CORPO E A ARTE

2.1. O HUMANO, A TÉCNICA E A EXPERIÊNCIA NA ACTUALIDADE

“A única finalidade aceitável das actividades humanas é a produção de uma subjectividade auto-enriquecendo de modo contínuo a sua relação com o humano.”

Guatarri em Caosmose (cit. Tucheran, 2004: 189)

“*The Human Condition*”, um livro que Hannah Arendt publica em 1958 em Chicago, revela uma profunda reflexão de carácter filosófico e político, ainda actual, acerca do que pode o homem fazer, ou como lidar com uma nova realidade, cheia de possibilidades mas também com muitas dúvidas e apreensões. Uma tentativa de compreensão de uma nova era, que já está entre nós, a transformar o mundo que conhecemos num outro mundo diferente, com predominância do artificial, um mundo que se apresenta como algo que, por um lado, pode libertar-nos das nossas limitações ou insuficiências como seres humanos, mas que, por outro lado, entra em conflito com a nossa condição humana, com a nossa finitude, um mundo que controla a nossa identidade e pode abolir a fragilidade e a contingência do humano.

2.1.1. O problema da técnica e das novas tecnologias na actualidade

Ao contrário da natureza, em que as mudanças se realizam por ciclos que se repetem, o homem tem a determinação e a aptidão para a mudança, para se tornar melhor, a tendência para a perfectibilidade (Hegel, 1965: 117-180). Esse o grande fascínio que a máquina desde o início provocou no homem, pela sua perfeição e pela sua infinitude. A máquina, que se colocou sempre na ordem da impossibilidade, fora do nosso controlo e aproximação, com o aparecimento das novas tecnologias e a consequente aceleração que impôs à nossa experiência, tem vindo a constituir-se como um dos maiores problemas do homem na actualidade.

A dúvida sobre se o avançar no caminho para uma maior perfeição é o destino da humanidade, não é obrigatoriamente um pessimismo ou um impedimento para a realização de uma hipótese optimista, antes pelo contrário, torna esta necessária. Um optimismo que pode passar pela reafirmação e

valorização das nossas capacidades. Segundo Heidegger, o problema que temos que resolver não é o da técnica, mas o espanto com que ela nos domina, devido ao “*carácter irresistível do seu domínio ilimitado*” (Heidegger, 1962 (1995: 27)).

Martin Heidegger também reflectiu sobre a problemática da técnica na contemporaneidade. Para ele, a técnica não é apenas um meio, ela age sobre a natureza, mais precisamente no seu interior e impõe-se em toda a experiência moderna, recobrando-a na sua totalidade. A técnica é também uma forma de desocultamento da verdade e uma produção de *mundo*. Este autor afirmou ainda que a técnica não é só *desocultação* mas também *provocação*, impondo condições universais como a regularidade e a homogeneidade e, como tal, ela pode vir a constituir-se como uma ameaça. A técnica lança a imprevisibilidade sobre a natureza, o que até então apenas pertencia aos humanos.

Segundo este autor, essa ameaça apenas pode efectivar-se se a passividade, a impotência, o conformismo e o silêncio do homem em relação à técnica continuar a persistir, ou seja, é necessário que o homem rompa com a ideia de determinismo da técnica, de forma a ultrapassar a sua incapacidade de ter *um método* que responda à sua essência. A origem da técnica, *tecknê* como era designada pelos gregos, designa também a *poiesis* das belas-artes. Quanto à essência da técnica ela reside no seu carácter produtivo - quer dizer, poético do ser - e a arte era uma *desocultação produtora*. Heidegger afirma que a essência da técnica não é nada de técnico, sendo que devemos reflectir sobre ela no domínio da arte, como espaço privilegiado para respondermos a esta questão, por ser próximo da sua essência e não fundamentalmente diferente e, porque sendo a arte capaz de instalar, produzir e desocultar, é também ela, segundo este autor, capaz de trazer o *ente* à origem e à verdade. “*Interrogando assim, testemunhamos a situação crítica em que, à força da técnica ainda não percebemos o essencial da técnica, ou à força da estética não preservamos já o essencial da arte*” (Heidegger, 1969:10-43).

2.1.2. O Humano e a máquina: a finitude, a identidade e o desejo

“A máquina é da ordem da impossibilidade, embora seja uma impossibilidade que funciona. É isso que faz o fascínio e o perigo da máquina.”

As criaturas artificiais já povoam o nosso imaginário desde há muito tempo, no entanto, apenas na modernidade se constituíram como promessa de uma realidade próxima e invadiram o nosso quotidiano. Pierre Levy, um dos teóricos menos cépticos quanto à técnica, defende que é importante que se observe a coincidência da carne, da cultura e do mundo, ou seja, *uma relação incorporada*, uma memória cultural incarnada, sendo essa carne tão sensível a um bailado, a um cantar do pássaro como a expressão modelada por um *pixel* ou *bit*, em que a “*programação sucede ao gesto*” (Levy, 1987 (1995:71)).

As novas tecnologias e, principalmente, o computador, introduziram na nossa experiência a rapidez; o gesto é processado em tempo real, a flexibilidade e a automatização, em tais dimensões, que se impõem como um novo operador cultural criando novos modos de percepção, de comunicação, de cognição e de poder.

Com os novos *media* a obra de arte é recebida, não através da interpretação, mas com maior autonomia e maior poder de intervenção do receptor, realizando-se agora de uma forma produtiva. Estes processos operativos, principalmente o de propor a participação do espectador na escolha e transformação da matriz, já tinham lugar na arte cinética. Exigindo uma associação entre linguagem, memória, corpo, gesto e acção, os computadores não criam uma nova cultura, mas instalam-nos numa dimensão anterior a qualquer cultura, ou seja, como afirma Levy, “*atingimos o centro descarnado, amnésico, cego e infinitivamente eficaz do universo. O universo do cálculo*” (p.73). “*Voltar atrás é impossível*”, no entanto, tal como nos diz este autor, o problema consiste em saber como vamos utilizar este *tecnocosmo*, sem a *carga de desumanidade* que ele transporta e sem deixar de realizar as opções necessárias, atendendo às implicações culturais que nos vai exigir.

No fundo, se seremos nós capazes de “*inventar um novo mundo onde viver?*” (p.230). Philippe Breton sugere como resposta a estes novos desafios, que

as criaturas artificiais devam ser integradas no interior de um organismo, que não o ser humano, mas no interior de um organismo mais vasto: “*um grupo social*”¹.

Em posição diferente nesta problemática, está Gilles Deleuze. No seu texto “*Sobre as sociedades de controlo*”, este autor afirma que, na actualidade, estamos a atravessar uma crise generalizada com todas as instituições que serviram de base à aplicação das *sociedades disciplinares* de Foucault, tendo como referência as sociedades dos séculos XVIII e XIX. Embora a necessidade de profundas reformas seja de consenso geral, há também quem defenda a impossibilidade de elas poderem vir a acontecer, abrindo assim caminho para a criação de novas estruturas, ou seja, de “*novas forças*”. Novas forças, a que Deleuze chama de *sociedades de controlo*, conceito que atribui a Burroughs. Os campos onde estas novas forças intervêm são mais complexos, mas mais subtis. As formas de dominação utilizada, são por vezes invisíveis, passam menos pela disciplina do que pelo controlo. Elas encontram-se por todo o lado, numa complexa rede de processos de vigilância, monitoramento e controlo social, tornando-se, assim, ainda mais perigosas que os seus antecedentes. O controlo é *contínuo e ilimitado*. As sociedades disciplinares constituem-se de poderes transversais e independentes, que se esgotam actualmente nas instituições modernas, juntamente com as suas estratégias de disciplina; as sociedades de controlo caracterizam-se pela invisibilidade, pelo nomadismo e pela inter-relação, estando actualmente em grande expansão na utilização de redes automáticas de informação.

Como meio desse controlo, estão as novas tecnologias. “*A tecnologia supõe máquinas sociais e máquinas desejantes, umas dentro das outras, e não têm por si mesma nenhum poder para decidir qual a instância maquínica*” (Deleuze, 1972 (1995:417)). *A máquina desejante é perversa*, não só pela utilização ou adaptação, mas porque constrói objectivamente uma verdadeira *máquina desejante* no seio da *máquina social técnica*. *A máquina desejante é também produtora*.

Este autor apela às nossas capacidades de decisão e de sabermos até onde vai a nossa vontade de resistir, de ultrapassar as impossibilidades e os limites.

¹ Harry Collins, *Experts Artificiels, machines intelligentes et savoir social*, Le Seuil, col. «Science Ouvert», 1992, p.19 cit. (Breton, 1997: 191).

Esses limites, que acreditamos poderem ser encontrados e ultrapassados em nós e por nós, naquilo que nos permite superar, transcender e libertar. Os nossos redutos humanistas e a imaginação por excelência poderão constituir-se como experiência da abertura ao novo. Como nos refere Deleuze, “*não se trata de temer ou de esperar, mas de procurar novas armas*” (Deleuze, 1990 (2003:240)) ou mais precisamente de encontrar novas categorias ou de construir novos espaços, cabendo a nós decidir se escolhemos “*o desejo se a opressão do desejo*” (Deleuze, 1972 (1995:417)).

Em tom de conclusão, poderemos recorrer à análise de Walter Benjamin quando este se refere ao papel da técnica na reprodutibilidade da obra de arte, não apenas como emancipadora, mas acrescentando funções totalmente novas (Benjamin, 1936-39 (1992:83-84)), devendo assim talvez procedermos à “*reactualização permanente das regras*” (Foucault, 1971) nos nossos discursos. É importante estender esta ideia à compreensão da experiência, principalmente na nossa relação com a técnica, mostrar que não podemos ver a tecnologia como uma simples mediadora na relação do homem ao mundo, resistindo à tentação de uma nova mitologização da relação homem-técnica.

O que se impõe é que, sem termos medo de assumir a importância do uso e do papel que as novas tecnologias possam desempenhar, não deixemos que ela recubra a nossa experiência na totalidade, como tem vindo a alertar Bragança de Miranda e, sentirmos que podemos sempre recusar “*a imersão a que elas convidam*” (Tucherman, 2003).

2.2. A GÉNESE DO CORPO, O CORPO MODERNO E O CYBORG

Onde se encontram o corpo real, o corpo virtual e a nossa identidade? Se o *freak*, no corpo moderno ainda nos criava repulsão e atracção ao mesmo tempo, hoje, os novos corpos, o *freak* contemporâneo, além de nos atrair também nos têm criado a sedução e a fantasia necessárias para que deles se tenha aproximado e apropriado uma grande parte dos discursos da arte contemporânea (Tucherman, 2004:145). Estas são algumas das grandes questões da actual subjectividade e também as novas

coordenadas da nossa imaginação e ficção, povoadas por corpos híbridos, de homens-máquina a que chamamos *cyborgs*.

2.2.1. O corpo moderno

Se, na época primitiva, o corpo tem a função de integrar e combinar o corpo biológico e as forças não controladas do cosmo, representado pela dança ritual, com “*a criação da filosofia como escrita, a redução da dança ao texto que permitia representar esse encontro*” (p.31), reinventa-se um *novo corpo* inspirado pelo ideal da *polis*. Na Grécia, o corpo ganha um valor universal, torna-se um ideal, como imagem de beleza, não deixando contudo, essa época, de ser também chamada de *civilização da vergonha*. O corpo é desrealizado e começa a tender para um corpo transcendente. Como imagem que se torna, ele passa a ser um *corpo simbólico*, posteriormente palco de todos os simulacros que historicamente o ocultaram.

No cristianismo, o corpo assumiu o papel de culpa, é um *corpo sem lugar*. É no deserto que o homem encontra o lugar da experiência suprema, onde “*lidar com a dor é mais importante do que saber lidar com os prazeres*” (p. 44), rompe-se com o lugar e aspira-se à transcendência da alma. É necessário renunciar às tentações do corpo, ao social, aos afectos e, conseqüentemente, à carne, efectivando-se a perda das ligações do corpo.

Na transição para o corpo moderno, o corpo foi um grande anónimo, tanto no trabalho como na família, tanto no público como no privado. A nudez e a moda cobrem e descobrem partes do corpo, a emoção e a censura ocupam lugares opostos e bem determinados. O assumir da importância das pulsões e das emoções, na era moderna, rompe com esta fortaleza. A tecnociência moderna vem dar novas dimensões à noção de sexualidade e de raça, provocando a estabilidade dos fundamentos mítico-simbólicos em que elas se baseavam. A cultura de um corpo limpo, saudável, desportivo ganha valor nos espaços urbanos da cidade, legitimando também o direito do sujeito à carne, tornando-se sua propriedade. A ideia forte de sujeito encaminha-se para a noção do individualismo e produz um corpo que se fecha dentro de si próprio, exigindo cada vez mais responsabilidades

ao sujeito². Sob a perspectiva do método genealógico, Foucault aponta no sentido de uma nova analítica do poder em geral e a medicina em particular, que vai obrigar o sujeito a criar uma relação do corpo íntimo consigo próprio, incita à produção de um discurso sobre a sexualidade e constrói uma verdade regulada, ou seja, a sexualidade equivale à sua identidade, “*o indivíduo não consegue furtar-se a ser a sua sexualidade*” (Cascais, 2003).

2.2.2. A cibernética e o *Cyborg*

Na cibernética, inicialmente em Wiener, o corpo humano assume-se como rede de comunicações, ou seja, um organismo visto como mensagem³. Deste à metáfora da *aldeia global* de McLuhan foi um passo, criando a ideia de um novo tipo de organismo, um novo tipo de ligação entre o homem e a máquina.

Cyborg é um organismo artificial cibernético, híbrido, que está entre a máquina e o organismo, é a transgressão das fronteiras entre o animal e o homem, defende Donna Haraway (1991), uma das maiores oposicionistas ao pensamento cultural, científico e social dominante e crítica do sistema pós-capitalista nos anos 80 do século XX. Rejeitando um discurso meramente retórico mas também social e político, utiliza o *cyborg* como objecto de um conceito da crítica pós-modernista e do feminismo em particular. Donna Haraway, no texto *Cyborg Manifesto* considera que o *cyborg* é também um assunto que intervém com a experiência na actualidade. A problemática do *cyborg*, segundo esta autora, além de se situar no campo da ficção e da imaginação, é também uma questão da realidade social e material, principalmente no feminismo, coloca-se na actualidade como *um problema da vida*, por se encontrar numa problemática acima da vida e da morte.

O *cyborg* coloca problemas às fronteiras e limites, anteriormente bem definidos, entre o animal e o humano, entre organismo e máquina, entre o físico e

² Para Florence Braunstein, a questão de propriedade do corpo é tratado de forma diferente no mundo anglo-saxónico, tendo o direito à sua propriedade através do *habeas corpus*, enquanto que em França só o estado tem verdadeiro poder sobre ele (Braunstein, 2000: 181).

³ “...podemos ver as transformações computacionais mais recentes que ocorrem nos ciborgs na sua nova forma, na medida em que essas são produto de um problema especial em adaptação humana: isto é, como existir em um ambiente que consiste em pura informação. Como Wiener foi o primeiro a mostrar, a resposta para tanto é fornecida pela cibernética: a pessoa transforma o organismo humano em um padrão de pura informação digital. Como resultado, a adaptação está perfeita e completa desde que sejam concebidos organismos e ambientes em condições semelhantes” (Thomas, 1996).

não físico. Ele transgride, coloca em questão a sobrevivência humana e torna-se ubíquo, invisível e portanto apresenta-se como inatingível e autónomo. Será assim, como defendem os mais tecnologicamente otimistas? Ou será a questão da auto-dominação uma mentira, e estes apenas sintomas de uma enorme perversidade e factor de tentativa de reconstituição, do ressurgimento e da recuperação das clássicas dominações e controlo da carne (Miranda, 2004: 35). Na sociedade ocidental, estas tendências, mais não são do que contribuições para a persistência de dualismos como mente/corpo, cultura/natural, verdade/ilusão, Deus/homem, entre outros, como símbolos da “*alta tecnologia*”, da “*cultura científica*” e “*essenciais à lógica e à prática da dominação sobre as mulheres, as pessoas de cor, a natureza, os trabalhadores, os animais*” (Haraway, 1991:177) e de todos os que se constituem como “*outros*” na diversidade, como múltiplo e alteridade, ou seja, todos os que se coloquem em oposição ao uno, à dominação e ao todo poderoso.

Segundo Haraway, a nova tecnologia veio alterar todos estes dualismos, não deixando claro as fronteiras simbólicas, isto é, onde está a mente e o corpo nas máquinas. Não é essencial encontrarmos essas fronteiras, ou respondermos ao que separa a máquina do organismo, nem fazer dos *cyborgs* os nossos inimigos, porque o problema não está nas máquinas. Trata-se antes de acreditarmos na valorização da nossa identidade e da nossa capacidade de sermos exceção, como esta autora afirma: “*a máquina somos nós*” (p.180). Somos nós os responsáveis pela definição destes limites e fronteiras.

Haraway não encontra muitas respostas mas deixa-nos algumas questões pertinentes. O *cyborg*, segundo esta autora, obriga-nos a questionar e a tentar redefinir alguns dos conceitos do humano, como sejam os nossos medos, o género e a sexualidade, a necessidade de uma concepção hierarquizante, a relação entre metafísica e ontologia, a sociabilidade e a política, e afronta-nos com a possibilidade de se vir a constituir um corpo em que se juntem elementos tão conflituosos como a carne e a máquina, o orgânico e inorgânico e, acima de tudo, cria a possibilidade de se tornar num *corpo mutuante*, integrando todos os mitos e monstros, que têm povoado a imaginação dos humanos desde os tempos mais primórdios.

Na tentativa de responder à questão da vida, no pensamento de Haraway, o *cyborg* e as tecnologias colocam na ordem do dia algumas das questões mais importantes que nos irão fazer reflectir sobre a actualidade. Por um lado a produção de uma teoria universal e totalizante é um engano, apenas nos afasta do real, os *cyborgs* relativizam-se por serem bastardos, por serem “*filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal... infieis às origens*” (p.151), mostram-nos as suas ligações, que já não são religiosas mas sim circuitos, para além do que na sua aparência se assemelha a nós. Por outro lado, de forma a preservar as nossas relações sociais, obrigam-nos à recusa de uma posição anti-científica e anti-tecnológica, sem que, por outro lado, a consideremos como a nossa maior satisfação e máxima realização.

Haraway sugeriu como resposta a esta problemática que temos de investir numa maior conexão com os outros, numa maior comunicação com todas as partes, pensando o nosso corpo e toda a tecnologia que criamos para nosso proveito.

2.2.3. O corpo em crise

O corpo, que simbolicamente sempre esteve presente, na realidade ele sempre esteve ausente, esta é uma das premissas com que Bragança de Miranda realiza a reflexão sobre esta problemática. O corpo esteve ausente, porque apenas servia de véu e máscara à carne. A carne é o palco da dor, do prazer, da morte e da violência. Com o desaparecimento dos simulacros e das defesas, que se apoiavam no dualismo corpo/alma, e das teorias teológicas que garantiam a protecção da carne, esta emerge agora como sinal de crise ficando exposta, desprotegida, descontrolada e, assim, a carne fragmenta-se na modernidade, como podemos observar nos casos “*do crime, da sexualidade, da doença ou da loucura*” (Miranda, 2004:21).

Actualmente, o espaço onde o corpo se move é um espaço do híbrido, da desmaterialização do corpo na prótese, do pós-biológico e de uma estética do pós-humano, da clonagem, da replicação, da robótica, das simulações das acções humanas nos *robots* ou do *uploading* da memória, criando um novo corpo e, conseqüentemente, exigindo de nós uma nova forma de o olharmos.

Agora é na arte que ainda se joga a possibilidade de inventar outros corpos⁴, o único espaço onde é tolerada a violência e onde o corpo não é controlado, ou seja, é na arte onde ainda é permitido experienciar e ensaiar novas abordagens. Aquilo porque estamos dispostos a lutar poderá ser a realização de uma nova utopia ou *uma nova «etapa» da utopia* onde o corpo ganhou um lugar privilegiado, ou seja, a criação de um *«corpo utópico»* (Miranda, 2002a: 180), que substitua o “*mundo*”, como único reduto de pensar a liberdade, como único espaço possível para a experiência contemporânea e como única possibilidade de nos aproximarmos, tanto quanto possível, do “*real*”.

2.3. O CORPO COMO OBJECTO DE UM PROJECTO: POS HUMAN ART

2.3.1. O corpo nas artes

O corpo é integrado nas obras de arte como objecto, como suporte artístico. Desde a arte conceptual, passando pelo conceptualismo comportamentalista, como na *land art* ou arte ecológica, ou ainda na *vídeo-art*, o corpo integra-se no projecto artístico, faz parte dele, expõe-se em toda a sua fragilidade. Existe uma marca irrecusável do corpo na arte contemporânea, mais acentuada nas últimas décadas do último século (Almeida, 1998).

2.3.2. Artes do tempo e do corpo

Tanto nas teorias da *sociedade do espectáculo* de Debord, de “*um presente eterno*” onde o tempo se imobiliza num *continuum*, como nas propostas e nas práticas de alguns artistas da *pop art* e *minimal art*, onde a *sedução do ambiente* e o *impacto sensível “pesadamente decorativos”* (Pradel, 1992 (2001:74)), os artistas produzem a clarificação da experiência estética que privilegia a emoção. Nada mais se espera do artista do que explorar o transitório do momento.

⁴ “Mac Luhan já havia afirmado que *«só o artista pode enfrentar impunemente a tecnologia porque ele é um especialista em notar as trocas de percepção sensorial»* (Apud Diana Domingues, *A arte no século XXI*, Ed.Unesp, S.Paulo, 1998, p.29). Talvez o que possa resultar daí seja uma nova ideia de subjectividade: *«eu sou na medida das minhas conexões»*”(Tucherman, 2004:181)

É na categoria do tempo, como “*urgências do tempo*”, que Bragança de Miranda enquadra a arte contemporânea, mais precisamente a arte ligada às práticas artísticas da instalação, do *vídeo-art*, do *happening* e da *performance*. Esta é uma das premissas com que nos propõe que olhemos a arte, e já não em pressupostos formais ou estéticos. As artes do corpo são disso um exemplo. O corpo, depois de ser longamente reprimido e “*ocultado*” no modernismo, que o submeteu à *ordem sexista e patriarcal*⁵, veio assumir-se como uma prioridade na actualidade. A questão fundamental que Bragança de Miranda coloca não é a da presença do corpo na arte, que como afirma “*esteve sempre presente*” embora ausente, mas sim as relações que ele estabelece. Do corpo simbólico emerge a presença e exibição da *carne*, e com ela a morte, toda a sua fragilidade e todos os medos, dor e sofrimentos que ao *corpo real* se associam. Agora já sem as *malhas* que aprisionavam a carne, “*trata-se de reinventar o simulacro, fora de qualquer pretensão universal*” (Miranda, 2004: 41), criando novos “*véus*”. Segundo o autor, com o desaparecimento do simulacro fica a imagem, sendo a arte o palco onde actualmente é possível que as experiências dos seus limites e fragilidades aconteçam, realizando *novos simulacros para a nova carne*.

O devir, como modo de agir, não é apenas de reflexão estética e artística, mas é de intervenção e, essencialmente, de intervenção político-social. A arte, como Bragança de Miranda chama a atenção, devido à presença do corpo, às suas “*ligações e desligações*”, tende a universalizar-se, “*ampliar os seus efeitos*”, só podendo assim ser interpretada numa perspectiva política, correndo o risco de nos perdermos ou deixarmos de comunicar com a arte, enquanto arte. O importante é que ela nunca deixe de ser, enquanto arte, “*um campo de liberdade vigiado*” (Millet, 1997 (2000:113), voltando à tese, segundo a qual em muitas obras temos dificuldade em dar respostas. A questão é de saber se estas obras de arte serão apenas sintomas e não já o derrube da fronteira entre a arte e a vida, ou entre a arte e o mundo, ao qual a arte não pode deixar de pertencer. O que pode estar em causa é “*a reformulação do contrato artístico*” (Pelzer, 1992 (2004: 21)), o que quer dizer, reformular a sua definição, as suas convenções, as lógicas e os seus códigos, encontrar *um espaço intermédio entre fronteiras*.

⁵ Segundo as teses apresentadas pela crítica de arte Amélia Jones, citada por Bragança de Miranda, in *A arte interpelada pelo corpo*, 2004.

2.3.2.1. As artes de acção

Nas pinturas, *action paintings*, de Pollock, em que o importante era o movimento criado pela acção do corpo do artista, na altura da sua execução, é o momento que conta. Kaprov num texto intitulado *The legance of Jackson Pollock*, publicado em 1958, afirma o gestualismo como a demarcação de um território de acção, onde se assume o processo, o ritual, o transitório e onde a instantaneidade se impõe, numa relação de interacção performativa entre arte e vida. A *body art*, outra das artes do corpo, foi inicialmente uma espécie de psicanálise de grupo, mas acabou por ser difundida na América em 1970. Vito Acconci, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Gina Paine são artistas que utilizaram estas práticas como meio de uma expressão efémera e transitória. A encenação do artista do seu próprio corpo, através de acções ou de *performances* ou ainda intervenções, recorreu muitas vezes ao golpe físico com lâminas, até sangrar. Acconci afirmava que afrontava os espectadores para sair da solidão do criador e Gina Paine, como metáfora de *se abrir aos outros*, abria a sua pele com uma lâmina.

Happening, uma das práticas artísticas centradas no corpo e na acção, a partir da década de 1960, apresenta o deslocar da “obra” para o “processo”, referenciando o “*devir*” de algumas teses de Duchamp e que Kaprov designou, em 1950, como “*um acontecimento que se desenrola na presença do público, sem objectos, transposições ou mediações*” (Fusco, 1983 (1988:356)).

Segundo Renato de Fusco, o que diferencia o *happening* da *performance* é a sua tendência para criar um momento de acção espectacular com referências e metáforas expressionistas. Este crítico categorizou estas manifestações como pertencendo a uma atitude de *conceptualismo comportamentalista*. Gino de Dominics, Dan Grahms, Bruce Nauman, Günther Brus, Marina Abramovic, entre outros, abordam temas como a morte, a identidade, os limites e as fragilidades do corpo. Com estas manifestações artísticas, há um deslocamento da configuração e representação para a interacção, da “obra aurática para o artista aurático”, é o artista que assume ser objecto artístico, ser objecto de “*feitização / histerização*” (Pelzer, 2004: 25).

2.3.2.2. A performance e as técnicas de registo na arte

Como já referimos, as artes accionistas têm como componente dominante o tempo, apoderando-se “*sincronicamente das novas formas de mediação*” (Pelzer, 2004:23). As potencialidades da “*sociedade de informação*” e das novas tecnologias são colocadas ao dispor do artista. Altera-se a relação entre artista e público, que agora se processa em tempo real, deslocando as fronteiras que existiam. Estes suportes tecnológicos não são apenas marcantes no processo de criação e apresentação dos trabalhos, através dos meios digitais, como nos mostrou Rosalind Krauss no seu artigo “*Vídeo e Narcisismo*”, mas intervêm também na experiência da sua recepção e no registo da memória destes eventos artísticos. Por serem efémeros, torna-se inevitável o recurso a registos de memória escritos ou gravados - fotografia, vídeo, documentos de projecto, entre outros - como única possibilidade de virem a ser reintroduzidos no sistema da arte.

Atendendo à importância do papel que os meios técnicos têm no registo destas artes, a crítica de arte performativa Amélia Jones escreveu um artigo a que chamou «“*Presence*” in *absentia*», em 1997. As teses apresentadas nesse texto defendem que, nas artes performativas e na *bodyart*, a ideia de obra original já apareceu para ser registada e depois poderemos trabalhar sobre o registo.

Amélia Jones, começa por referir que os problemas levantados para se registar a memória de um evento performativo, quando se esteve ausente na altura em que o artista esteve em acção, não são de ordem ética ou hermenêutica, mas apenas de ordem logística, ou seja, obter documentação, registos suficientes e não se deixar influenciar pelo “*fascínio*” e “*diversão*” que, por vezes, os artistas têm ou a que recorrem nos seus relatos. Embora considere importante o conhecimento específico, que lhe vai dar a presença na acção, isso não é mais importante do que o trabalho *à posteriori* que for realizado, com base apenas em documentos, fotografias, gravações, contendo estes uma enorme componente de intersubjectividade. Se o público compreende melhor os contextos em que a acção foi desenvolvida, ele não vai compreender os processos narrativos, a intencionalidade e subjectividade do

artista, devido à envolvimento na acção que não lhe permite o distanciamento necessário à sua compreensão. Essa compreensão é sempre retrospectiva.

Amélia Jones baseia as suas teses na experiência com algumas artistas do posmodernismo feminista dos anos 90, Carolee Schneemann, Yayoi Kusama e Annie Sprinkle, para defender que a *body art* instanciou o deslocamento radical do subjectivismo do registo normativo modernista para o pensamento posmodernista. Os artistas posmodernistas privilegiam a arte da *performance* ou do corpo, assumindo uma posição antiformalista, fundindo a arte e a vida; cria-se uma relação directa da subjectividade do artista para com o espectador, o corpo é apresentado sem *velamentos*, exacerbando a sua originalidade.

Será que o espectador, durante o decorrer do evento performativo, não é influenciado pela representação e como é que ele pode evitar projectar em si o cenário que mais se aproxime dos seus desejos e das suas expectativas. Estas são algumas das questões que estas práticas artísticas vieram levantar, principalmente, na relação entre o espectador e o artista. O que acontece é que o espectador vai, por um lado, desviar-se da obra original apresentada e, por outro lado, como já referimos numa outra parte deste trabalho, o corpo não se pode conhecer totalmente, pois ele resiste ao simbólico.

No fundo, a *performance* vem assim colocar em causa a estabilidade da obra de arte, fazendo apenas sentido para o espectador ao exigir uma interacção física, psíquica ou emocional, podendo ser perturbadora e até agressiva, como também volta a centrar o papel da técnica na arte, apresentando a importância que as técnicas de registo desempenham na memória que fica delas.

2.3.3. *Post human art*

A arte surge como único espaço onde todas as experiências da carne são possíveis, a arte do corpo faz surgir o corpo vivo. Se anteriormente era o real que fornecia modelos à arte agora é a arte que se impõe ao real. Como exemplos claros da arte das próteses, do hibridismo, da silicone, poderemos observar as *performances* de Matthew Barney ou o confronto entre corpo e tecnologias de

Sterlac, como também as obras de Orlan, em que esta autora assume transformações no seu corpo produzindo uma nova aparência através de intervenções cirúrgicas. Mais recentemente podemos assinalar as manipulações de Marcel.Lí Antunez Roca, onde ele utiliza sistemas computacionais, tecnologias mecânicas, electrónica e tecnologias da informação misturados com elementos cénicos, *performances*, criando narrativas cheias de fábulas, por vezes irónicas, provocando elementos interactivos controlados.

Para Jeffrey Deitch, organizador da exposição “*Post-Human*” na década de 90, esta arte “*tornou-se largamente artificial*” (Millet, 1997(2000:100)). Com Orlan, é já de cirurgia sistemática do que estamos a falar, onde a autora se apropria de modelos da história de arte (queixo de Vénus de Boticelli ou a testa de Mona Lisa) e impõe ao seu corpo uma transformação definitiva. A arte sai do âmbito da actividade simbólica e deixa de representar a realidade. O imaginário já não é representado, torna-se realidade.

Este não é o caso de Matthew Barney, com obras baseadas em próteses, adição de silicone e a hibridação. O hibridismo de género (masculino/feminino), de espécie (humano, animal, mitológico, fantástico) e de estados (orgânico, inorgânico, fluido). Barney utiliza todas as técnicas artísticas desde a pintura ao cinema, à dança e à ópera para nos propor, no início do século XXI, uma nova forma para a ideia de uma obra de arte total. *Cremaster Cycle* (1994-2003) é o seu mais ambicioso projecto cinematográfico, dividido em cinco partes.

Embora Matthew intervenha artisticamente com o seu corpo, mas ao ser uma encenação, permite o controle e a possibilidade de poder voltar sempre ao início e reconfigurar o seu imaginário, o que não acontece com Orlan. Este um dos paradigmas, que a arte actualmente atravessa, e que Orlan nos coloca de uma forma «nua e crua», e por isso tanto nos choca. Embora pretenda despertar as consciências para a generalização do desrespeito pela ética em contraponto pela tentativa de domínio do código genético, pela apatia e uma certa apetência do humano por um espectáculo de decadência, a arte de Orlan, ao mesmo tempo pode correr um enorme “*risco de desencadear um processo, que não poderá controlar*” (p.105), porque altera a realidade e ultrapassa o âmbito da arte e, como refere Bragança de Miranda, leva o artístico a ponto de se poder constituir como imperativo de uma solução política, deixando de vez o campo da arte.

As últimas tendências artísticas, por alguns autores chamadas de “*post human*” ou de “*pós biológica*” (Domingues, 1997), têm sido caracterizadas pelo estreitamento da relação entre a arte e as novas tecnologias, aproximando os artistas do campo científico e biológico. Apoiando-se nas teorias de Featherston e Burrows, que chamaram a atenção para as mudanças da vida social, cultural e do corpo humano, que as tecnologias actuais implicam, Lúcia Santaella chamou de “*corpo biocibernético*” às formas de existência pós humanas.

Esta aproximação tem vindo a ser designada também como *bioarte*, *arte genética* ou *arte biológica*, conceitos referidos por Santaella, onde se desenvolvem manipulações e simulações baseadas em pesquisas de níveis moleculares da genética celular, chegando a intervir em sistemas populacionais inteiros ou ainda ao nível de experiências na área da robótica. Muitos artistas têm vindo a interessar-se pelo desafio da criação de “*formas de vida que simulem o comportamento da vida biológica e evoluam, auto propagando-se como resultado da experiência*” (Santaella, 2003), ou seja “*criaturas artificiais que evoluem e se reproduzem*”. Alguns dos nomes mais destacado das *artes da vida artificial* são Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, tendo como colaborador o biólogo Thomas Ray.

Existem ainda incursões tanto no campo macrobiológico, com artistas que integram plantas e animais, com origem nas propostas da *land art* e *earth art*, assim como artistas que intervêm esteticamente na área da microbiologia. Manipulando estruturas genéticas do DNA em bactérias e vírus, destacamos Eduard Kac, que após o desenvolvimento de diversos projectos que envolviam a relação entre o corpo humano e de animais com sistemas electrónicos, dá início à sua criação transgénica.

Na crítica à arte *transgénica* em que, segundo Eduardo Kac, o artista deixa de criar um objecto artístico para criar um sujeito, Didier Ottinger, curador e crítico de arte, considera não encontrar nestes trabalhos nenhuma referência aos códigos que definem a arte, argumentando não se integrar esta experiência em nenhuma “*sequência discursiva ou demonstrativa*” (Ottinger, 2004) e, por outro lado, interroga-nos se não apelará antes para categorias que ultrapassam a dimensão das nossas categorias estéticas, procurando transpor “*a ciência e suas indagações para o território da arte*”.

Muitos destes artistas, segundo Santaella, já não se situam na busca do belo, mas a sua busca estética situa-se em “*estados de coisas, que são admiráveis por si*” e naquilo que se busca como ideal. Esta ideia tem já por base uma teoria radicalmente nova acerca do estético que Pierce desenvolveu. Segundo este autor, também será no estético que encontramos a resposta ao problema da ética, que não está na relação entre bem e o mal mas na afirmação do que queremos fazer, ou seja “o ideal é estético”, o empenho em o atingir é que é ético. O que Pierce acaba por concluir é que “*o ideal do admirável está no crescimento da razão criativa*” (Santaella, 2003). Portanto quando se fala de bioarte, é no campo do admirável que a estética e estes artistas operam e já não do olhar contemplativo.

2.3.4. A biopolítica e a necessidade de uma bioética

Michel Foucault não só chama a atenção para as formas que o poder, na era das técnicas modernas, exerce de forma disciplinar o controlo do homem, através dos sistemas judiciais, militares, prisões e hospital, como experiência laboratorial e científica, mas também, que a partir do sec.XVIII vemos aparecer um novo tipo de tecnologia de poder, não-disciplinar, que esteve na origem do poder da medicina e foi dirigida ao corpo a que chama de *biopolítica*. Este poder, surgindo como “*mecanismo de regulação*” da vida, dirigido ao homem, à vida biológica, e “*no limite, se assim quiserem, ao homem-espécie*” (Foucault, 1975-76:258), mais concretamente ao nascimento, à reprodução, à morte e à saúde.

O aparecimento de conceitos como arte *post human* ou arte pós *biológica* não tem sido um campo de consensos mas antes de alguns equívocos. Refere Fernando Cascais, acerca da noção de corpo pós-humano, que “*porquanto pressupõe que tivesse alguma vez existido, para posteriormente se perder, algo como um corpo humano, quando o corpo se situa na zona limítrofe entre o humano e o não humano como condição não humana do humano*” (Cascais, 2003), adiantando ainda, que o corpo resiste a ser pensado e que ainda não há condições para saber *o que um cyborg é*.

Outra das questões que hoje se coloca como premente, tanto nas ciências da vida como na arte, é de saber qual a conduta e os limites morais, ou seja da necessidade de uma bioética, para a era do avanço da tecnociência, principalmente

quando se realizam experiências que podem por em causa os valores humanos mais básicos.

Ainda recentemente, um outro alerta é dado por Habermas, quando afirma que se antes, era a eugenia negativa, nas democracias, marcado pela esterilização e proibição de casamentos e no nazismo com a chamada “morte piedosa”, agora a grande preocupação será a de estarmos perante uma eugenia liberal, através do avanço da tecnologia de “*programas de modulação genética humana*”, nos quais, podemos estar a por em causa a relação e o equilíbrio entre Natureza e o Homem (Habermas, 2006:9-11), sob a justificação dos fins terapêuticos, melhoramento ou eugenia. Quando anteriormente poderia ser apenas uma possibilidade de acção, assistimos cada vez mais a uma intervenção efectiva, tornando-se uma situação precária e talvez ameaçadora.

2.4. O CORPO-IMAGEM

Se pretendermos falar da arte do século XX, e principalmente na arte contemporânea das últimas décadas, teremos obrigatoriamente de integrara dois elementos, que não sendo nenhum deles novo, ambos têm vindo a impor-se e a ganhar novos protagonismos na arte mais emergente, são eles a imagem e o corpo.

A arte e as imagens, a realidade e sua interpretação pelas imagens, sempre foram relações que originaram uma constante reflexão desde os autores clássicos. Nos meados do sec.XIX, quando muitas das velhas ilusões perderam força e com o pensamento científico, julgou-se que o real iria sobrepor-se e prescindir da imagem, mas pelo contrário, as imagens agora já não se constituem como interpretação ou representação do real, mas como realidade, ultrapassam a força de semelhança e indiciam, substituem a posse, espectacularizam, classificam, controlam, e automatizam a própria realidade (Suntag, 1973: 135).

Na arte contemporânea é a imagem da era digital que pelas enormes possibilidades de manipulação, aparece como o grande triunfo da criação e da técnica, distanciando-se da imagem analógica, mergulha “*num espaço onírico-*

fantasmático e numa temporalidade que nunca foi a sua” (Gil,s.d) , assumindo-se como uma imagem ilusória, ambígua, que questiona a identidade, que se apresenta como monstruoso e banalizado. A imagem digital reivindica a “*autonomia temporal*” e “*contraria a irreversibilidade do tempo*”⁶.

A ambiguidade entre as fronteiras entre o que é obsceno ou pornográfico, o que faz referências à sexualidade ou ao erótico, ao nu, à sedução ou ao prazer aumentam, porque todas essas expressões estão certas quando se fala do corpo. Nas artes plásticas dada a condição de «representação» que prevalece em todas as suas manifestações, pode levar a interrogar-nos se serão ou não artísticas. Estas fronteiras, conflitos e sensibilidades não são tão fortes no cinema ou na dança, onde é permitido uma maior amplitude de expressão emotiva. Poderemos ainda referir, a diferente força entre a imagem e o objecto artístico, onde uma vale pela percepção visual distante e a outra pela proximidade corporal que temos com as obras, isto é, as condições de recepção e percepção, onde existe um espaço colectivo, exige maior cumplicidade e interacção com os outros espectadores.

O discurso nas artes plásticas alterou, a utilização de imagens vem tornar a linguagem mais agressiva, e embora exista encenação também existe um maior índice da realidade que a fotografia nos impõe. As *artes do corpo*, por outro lado, apelam a cada um de nós sobre as nossas opções, medos, o nosso íntimo, transformando-se em algo que nos pode agredir, ou revelar, algo que pode ser explosão ou evasão - o nosso corpo. Quando se fala do corpo as fronteiras são ainda muito abertas para poderem receber classificações.

Se no corpo a alma era já uma imagem, é também da ordem da imagem o que pressiona a carne. O cinema e a fotografia ajudam ao conflito entre imagem e carne e, conseqüentemente, à crise no espaço do corpo. Bragança de Miranda afirma acerca da hibridiz actual, que ela não é mais do que um *efeito de plasticidade combinatório de imagens*, num momento em que se podem realizar tecnicamente.

Nos anos 80, imagens já existentes em diversos suportes artísticos foram apropriadas por artistas como John Baldessari, Sherrie Levine ou Richard Prince que voltaram a textualizá-las, retirando qualquer intervenção do artista, deixando assim à

⁶ Teses sobre a imagem digital apresentadas por Inês Gil no artigo “Autoretrato e Imagem Digital”, onde a autora refere ainda que na era digital, as imagens têm como “*vantagem da autonomia temporal, a de ser reversíveis, podendo sempre voltar à primeira imagem*”.

imagem uma autoridade própria na circulação e na relação com o público. A atitude assumida era a de *antiautoria* e destruição da originalidade da obra, aproximando-a do observador, perdendo-se assim a origem e o controlo das imagens.

A imagem que nos prende pelo fascínio e pelo desejo é ainda uma das ligações mais fortes no nosso acesso ao real. Quanto à imagem contemporânea, Bragança de Miranda fala de “*um mundo sem imagens*”. Todas as distinções em que elas se apresentam são “*efeito desse apagamento da «imagem» em proveito do «real»*” (Miranda, 2006:10) e é à arte que cumpre a apropriação e controlo das “*imagens selvagens e arcaicas*”. A questão é saber se, sendo a imagem e a letra os meios pelos quais a arte adere ao real, não existirá o perigo de ela aí se perder.

Estaremos a percorrer o caminho dos objectos trans-estéticos, ou ainda envoltos no apelo à nostalgia da beleza ou à prática de uma *imagem corporalizada*⁷ (Sardo, 2006:14), de que o retorno à pintura através de propostas mais recentes de Ritcher ou de Tuymans nos afronta. Ultrapassando a ideia de que a prática da pintura já seria considerada como perdida para a arte na contemporaneidade, estes artistas, afirmam que “*qualquer imagem pode ser uma pintura*” reabilitaram esta prática artística, influenciando as novas gerações, embora já numa atitude de apropriação de imagens oriundas dos mais variados suportes como fotografias, imagens de vídeo, televisão e cinema ou mesmo até de outras pinturas da história de arte. Estes procedimentos podem ser enquadrados em “*duas tipologias de modelos: uma localização da citação ou do recurso à reinvenção de modalidades de visualidade que têm correspondência histórica, por um lado, ou a reinvenção dos próprios procedimentos da pintura (...)*” (Sardo, 2006:12). Ou, então, ambas as propostas fazem sentido no âmbito de estratégias que a arte ainda possui, no papel que ela ainda pode desempenhar, sem cairmos no perigo de incorrer na confusão entre a arte e a vida e sem deixarmos que ela nos imponha ter de “*criar uma vida que se adapte a esta arte*” (Molder, 1996: 38), mas sim apostar na actualização “*de todo o real-*

⁷ “*Enquanto, no entanto, a pintura continuar a constituir uma retoma da corporalidade e da fisicalidade da imagem, o seu lugar como imagem corporalizada poderá permitir-lhe retomar uma discussão sobre o sentido das imagens, o seu profundo sentido antropológico e a sua liberdade - porque a pintura tem o enorme privilégio de eleger a sua realidade, de a fazer, a partir da definição do seu modelo*” (Sardo, 2006:14).

*virtual*⁸(Gil, 2005:109), continuando, mesmo aqui, a colocarmos mais perguntas do que respostas.

⁸ José Gil faz aqui referência a um novo desafio para a arte contemporânea, em tudo “*semelhante ao que a técnica da fotografia lançou à pintura do séc. XIX*”, quanto ao paradoxo criado pela “*imagem virtual das novas tecnologias*”, para este autor, “*responder ao desafio é, para a arte contemporânea, dar-se a si própria um poder superior de criação do real, explorando, para além do campo tecnológico virtual, todo o virtual-real de que o homem de hoje é capaz*” (Gil, 2005:109).

3. A ARTE APROXIMA-SE DA EXPERIÊNCIA E DA VIDA

Há um laço profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo.

É o poder de uma vida não orgânica, a que pode haver numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as fendas da calçada.

Tudo o que escrevi era vitalista, pelo menos assim o espero, constituía uma teoria dos signos e do acontecimento.

Gilles Deleuze (1991)

3.1. O RETORNO DO REAL

3.1.1. Desmaterialização

A desmaterialização e a rematerialização na arte são alguns dos principais paradigmas da arte contemporânea do século XX e ainda conceitos em reflexão nas últimas décadas com o advento do *retorno do real*.

A ideia de *desmaterialização* do objecto de arte, iniciada por Lippard em 1968, que se estabelece nos anos 60/70 do século XX, consistia na valorização da ideia de considerar a forma material em plano secundário, levando muitos artistas a explorar outros campos de criação na arte, como a acção e o conceito. Essa ideia aproximou a arte da política e da comunicação, uma vez que estes artistas pretendiam *escapar* à originalidade, à sedução decorativa e contrariar os mecanismos de mercantilização da arte, como Lucy Lippard referiu, essas energias ficaram para ser exploradas pelos artistas, como potencial artístico e como *expansão do que “arte” pode significar*. A desmaterialização ocorreu próximo dos movimentos conceptual, minimalismo e artes performativas, através de instalações, de objectos ambientais ou esculturais e vídeo-situações. Foram realizadas obras que afirmam “*uma actividade, um deslocamento, forçosamente transitório e convocado a desaparecer*” e “*declaram apelar a uma outra relação com o espaço e com o tempo... que crê escapar ao paradigma do objecto*” (Pelzer, 2004:26). As instalações e a *land art* são disso exemplo, reformulando conceitos de autor, processos criativos e a relação dos objectos artísticos com os espaços de exposição, como no caso dos *site specific* de Robert Smithson, criando espaços alternativos para essas obras e consequentemente alterando a relação e

interacção do artista com o público, oferecendo aos espectadores “*participação e interacção*” (Reiss, 2001:156).

Mas Robert Smithson não realizou apenas obras na terra mas de terra, a que chamou de *Non-Site*. A utilização de materiais geológicos e orgânicos em escultura vem substituir a utilização do aço na arte minimal. Estas esculturas foram expostas pela primeira vez na exposição *Earth Works*, em 1968 e foi organizada por Willoughby Sharp. As ideias mais importantes, que Robert Smithson utilizou como referência, nas obras que chamou de *Non-Site*, são a ideia de *espaço abstrato* utilizado na arte minimal e a ideia de conceito com origem na descontextualização dos *ready mades* de Duchamp, que também serviu de referência para muitos dos artistas da *conceptual art*.

Se desenharmos um diagrama ou uma planta de uma casa, de uma rua, de um local ou um mapa topográfico, é uma analogia ou metáfora bidimensional. O *Non-Site* contém uma componente dimensional *abstrata*, ou seja, uma *metáfora dimensional* em que um local pode representar, indicar ou mapear outro local que não se lhe assemelhe. Entre o espaço da paisagem e o espaço do *Non-Site* existe espaço metafórico, significante abstrato, que nos interessa e que tem valor estético, um sistema de signos que nos remete para um local distante do espaço da exposição. O artista como operador estético, tem aqui o papel de mediador entre a paisagem real e o *Non-Site*,

Smithson começou a usar a geometria na escultura. Depois de se aproximar do estudo e do mapeamento de cristais, iniciou um trabalho em que privilegiava o estudo das estruturas mentais da matéria, criando e instalando estruturas tridimensionais no interior das galerias. A natureza está em constante transformação. Ao colocar matéria orgânica dentro de uma «caixa», como um *contentor abstracto*, mapeando e ordenando a *ideia* do espaço de referência, o artista nestas obras, pretendia conter o caos da paisagem e revelar a sua ordem interna, constituindo assim um processo estético. Os materiais que usa e coloca dentro de caixas são minerais, terra, pedra e sal, como forma de complementaridade processual utiliza a ampliação ou para sugerir continuidade espacial ele recorre a espelhos, mapas, fotografias e desenhos.

Smithson sabia que estava a colocar em causa toda a estrutura de exposição, legitimação e visibilidade das artes até então utilizada e que estava

subjacente ao espaço da galeria e do museu, transcender este espaço era contribuir para um *reposicionamento radical da arte*, tanto nas esculturas integradas na natureza, em que o artista intervém, em paisagens ao ar livre, como nos *non-site*, assumindo aqui como arte a própria terra.

Os trabalhos deste artista privilegiam uma relação entre arte e natureza e o artista assume uma atitude nominalismo no gesto, como acto fundador e mágico. O artista é aqui um catalizador, que propõe um programa de acção, que é posteriormente completada pelo espectador. Em conjunto - artista e espectador - encontram-se num *espaço potencial*, em que a obra é um ponto de confluência, onde os processos de individuação destes se projectam. Não deixa de estar subjacente, nestas práticas e intenções artísticas, a ideia de reagir contra uma certa artificialização da relação entre o homem e a natureza e, ao mesmo tempo, a procura de “*uma relação que a não quer ferir mas antes assinalar em termos de presença e de acção (ou de operação) e, em que o homem, enquanto ser de cultura, reencontra a natureza*” (Almeida, 1990:16).

A obra deste artista, assim como outras obras, que utilizam a instalação como linguagem, além de apresentarem uma atitude de radicalização na noção de espaço, como referimos no início deste texto, também se assiste a propostas de interacção, de envolvimento e cumplicidade do espectador, de utopias no campo social e político e uma crítica à tradição artística. No entanto, como referiu recentemente Ulrich Loock, suspeita-se que a revolução, gerada na arte nos finais da década de 60 do século XX, não tenha sido bem sucedida, e se não, conservadora. As razões desta afirmação podem ser encontradas no argumento de que a recuperação destas práticas artísticas se faça através dos mecanismos do mercado, sendo este que as legitima, aparecendo mais como “*eventos promocionais de marketing para produtos de consumo do que a uma verdadeira pesquisa de experimentação, a um laboratórios de preocupações, de dúvidas*”(Pelzer, 2004: 23).

3.1.2. Minimalismo e critica ao objecto artístico

Como critica à proclamada autonomia da arte do modernismo de Greenberg, o minimalismo, uma das *neovanguardas* das décadas de 1960 e 70 do

século XX, havia enunciado princípios como o anonimato, a repetição e a seriação. As suas obras genericamente apareciam como justaposição ou disposição de objectos de formas primárias e idênticas, negando qualquer referencialidade, ilusionismo ou representação. Ao negar a dicotomia arte de vanguarda e *Kitch*, estas obras propunham que a arte se devia contrapor à cultura do lazer com objectos “*pesadamente decorativos*”(Pradel, 1992(2001:74)). A arte minimal pretendia a purificação formal da linguagem artística, a “*higiene de pensamento, a clarificação da experiência estética*” (p.75), recusando qualquer emoção ou sentido. Dois dos princípios mais marcantes, que estes autores pretendiam afirmar, era a autolegitimação e a indiferença.

Esta *arte-objecto* é inicialmente apresentado na América, apresenta conceitos artísticos inspirados na filosofia europeia (fenomenologia) e de certa maneira pela atitude nominalista de Marchel Duchamp. Os artistas mais significativos desta afirmação são: Donald Judd⁹ ao afirmar que a forma é o objecto, opõe-se à escultura e chama estas obras de “*objecto específico*”; Robert Morris¹⁰ considera que a Minimal Art participa na transformação da relação do observador com o objecto artístico, interagindo este com o espaço da obra, ao que chamou de “*modernismo formalista*”, defende ainda este autor, que este movimento corresponde à morte do modernismo, sendo, assim, o primeiro movimento pós-moderno; Frank Stella apresenta telas hiperdimensionadas “*Black Paintings*”(1959-60) totalmente cinzentas ou pretas, recusando toda a subjectividade na pintura e afirmando uma objectividade pura; de reter ainda outras propostas dentro desta problemática, onde poderemos citar a “*serial art*” de Dan Flavin e as “*primary structures*” de Sol LeWitt.

As obras da arte minimal apenas faziam sentido num determinado contexto espacial. Como forma de alargar o conceito de exposição, de relançar a Europa face à América e ainda como resposta e critica à frieza do Minimalismo, o critico de arte Germano Celant organiza uma exposição em Munique chamada “*Arte Povera*” (1971), com uma representação quase exclusiva de artistas italianos, tendo, no entanto, integrado também os artistas Joseph Beuys (alemão) e Richard Long (britânico). Estas experiências artísticas além de usarem algumas referências

⁹ Pela primeira apresentado no texto *Specific Object* de Donald Judd (1965).

¹⁰ Apresentado no texto *Notes on Sculpture* de Robert Morris (1996-67).

ao objecto artístico, acabam por contrastar das propostas minimalistas, pela utilização de elementos naturais e orgânicos, numa relação directa com a natureza. Como reivindica Germano Celant, “*o homem não é só o meio e o instrumento mas também o próprio coração e o fogo da procura*” (p. 80).

No mesmo período surgiram outras reacções e recusas ao puritanismo e à homogeneização da arte minimal, assumindo posicionamentos diversos como a *Body Art* e a *Land Art*, mas “*Art and Objecthood*” (1967), é, no entanto, o texto que mais marcou a crítica ao minimalismo e, este, vem do crítico de arte Michael Fried, que assume por um lado a crítica às práticas artísticas e teóricas dos seus principais defensores. Michael Fried, neste texto, começa por chamar a atenção para a característica principal da arte minimal, a que chama de *literalista*, que é a sua *teatralidade*, ou seja a “*relação particular entre o observador como sujeito e a obra como objecto*”(Fried, 1967(2004:61). Esta relação tem duração, logo é temporal. Para ultrapassar esta teatralidade, segundo este autor, ou se vence ou se suspende a objectualidade ou a temporalidade.

Segundo Fried, de acordo com a postura *literalista*, a arte minimal opõe-se à pintura e à escultura modernista. Quanto à primeira o *literalismo* chama a atenção para o carácter relacional e de omnipresença da pintura o que impede que ela se liberte do “*problema do ilusionismo e do espaço literal*”, não deixando, como refere Donald Judd, que ultrapasse o obstáculo da superfície lisa e possa utilizar o espaço real, tridimensional, que é mais poderoso. Na escultura, a crítica *literalista*, vem de Robert Morris, que entra em ruptura com a escultura de tradição construtivista, referindo que esta também é feita por partes, ou seja, que é também relacional como a pintura, não impondo valores de totalidade como o objecto minimalista - também designados por “*objecto específico*”- como coisa única e indivisível. Totalidade, que segundo os teóricos do *literalismo* se consegue através da repetição de unidades idênticas.

A teatralidade do objecto artístico, ou seja as circunstâncias reais em que o espectador experiêcia a obra, colocando-se esta no meio do espaço do espectador, pode levar a um distanciamento e a um “*antropomorfismo latente, oculto*” (p. 69) e inquietante por parte do espectador, criando a experiência da ausência do objecto - aquilo que o substitui - empurrando o espectador para uma relação de virtualidade com o objecto, entrando, assim, numa fronteira entre a arte

e a *não-arte*.

Fried defende que a teatralidade não está apenas em confronto com a pintura e com a escultura moderna, mas com todos os diferentes tipos de arte e fundamentalmente com a sensibilidade moderna. E, como já referimos, a sobrevivência das artes apenas pode fazer sentido, se essa teatralidade for superada, de forma a fugir ou não se deixar envolver pelo “*comum denominador*” teatral. Michael Fried refere, ainda, a ambiguidade em que se coloca a arte *literalista*, pois os conceitos de valor e qualidade estão apenas ligados com as artes individuais e não colectivas.

Outro dos grandes argumentos de Fried é a necessidade de ultrapassar outra das características que as obras minimalistas suscitam, que é a infinitude, “*a possibilidade de continuar sem parar*”, como única possibilidade do espectador se apropriar da totalidade da obra como já referimos. Esta infinitude pressupõe uma experiência que persiste no tempo, logo tem duração. Um processo contínuo, em que se exige temporalidade, na forma como se mantêm a atenção do espectador sobre o objecto.

Portanto, o autor coloca a arte minimalista numa posição antitética, numa posição incapaz de se tornar num momento excepcional, propondo a presença e o instante para vencer ou suspender a teatralidade e a temporalidade. Estas são as condições tanto da pintura como da escultura modernista, revisitando e defendendo, de certa forma, algumas das teses de Clemente Greenberg.

As questões aqui levantadas são pertinentes, por um lado, para que a arte continue a fazer sentido, ela “*não pode ter a ver com a norma mas com a excepção*”(Pelzer, 2004:28), por outro lado, se a arte não remete senão para si própria e não alude a nada, se não se representa senão a si própria, ou à coisa que diz que é, como a vamos então diferenciar a arte dos outros objectos? É na faculdade do artista em nomear os seus objectos como “arte” que encontraremos a resposta? E como é que uma arte se relaciona entre as outras? Estas e outras questões podem remeter-nos novamente tanto para a autonomia das artes de Greenberg, como também, para a atitude nominalista de Duchamp, embora com contornos diferentes. Não deixa de ser interessante como a oposição em algumas posições que num período são extremadas (Duchamp e Greenberg), acabam noutros períodos por se encontrar e coexistir.

Uma das questões actuais que se levanta na arte contemporânea, que ainda iremos reflectir neste trabalho, para a qual as teses minimalistas e outras *neovanguardas* muito contribuíram, é a dificuldade que temos hoje de localizar alguns objectos artísticos a que alguns chamam de “*impuros*” quando ao *medium* utilizado, sem se conseguir distinguir o que é pintura, fotografia, escultura, ou o que é vídeo, cinema ou instalação.

Como referiu Birgit Pelzer “...num misto de análise , denuncia e ampliação cujo equívoco continua a perturbar o jogo. A estender as sombras. *Espectáculo estranho: a céu aberto, o combate é velado*”(Pelzer, 2004: 29).

3.1.3. Rematerialização

Como oposição à desmaterialização, e aproveitando um certo *ecletismo total* que se instalou nas artes, surgem, no fim dos anos 70, intenções para uma tendência de rematerialização, ou seja integrar objectos de fisicalidade assumida nos processos artísticos. Muitos artistas assumem o desejo de criar a partir de materiais banais e de consumo, retirando aos objectos a sua inutilidade ou morte e declarando que todos os materiais são capazes de transmitir e integrar uma qualidade espiritual.

Com o *retorno do real*, conceito apresentado por Hall Foster, verificou-se uma rematerialização na arte e, mais tarde, com o digital a imagem assume nas artes uma importância central. Estas experiências artísticas, além de caracterizar o recentramento da arte na actualidade, principalmente a partir da década de 80 do século XX, provocam o descontrolo e excessos na utilização de imagens e do objectos, intencionalmente pobres, alguns deles estranhos, até então, ao processo criativo nas artes plásticas. Estamos assim, já com uma arte que se pretende relacional, que estabelece ligações entre as dimensões do corporal, real e social. Esta procura do real na arte já não se processa dentro das estruturas da forma, mátericas, de plasticidade ou da cor, mas sim com as imagens: a “*combinatória das imagens*” como processo e a imagem virtual tecnológica como meio.

3.2. ARTE COMO MANEIRA DE RESISTIR

Fazer arte é um acto de solidão. Não tem a ver com o auto-isolamento narcisista ou depressivo. Esta solidão é a minha maneira de resistir.

Thomas Hirschhorn (2006)

Na exposição de título genérico “*Anschool II*”, realizada na Fundação Serralves em 2006, Thomas Hirschhorn pretendeu transmitir a ideia de criação de um espaço de oposição à pretensa hierarquia e organização de uma escola, contrapondo desta forma a liberdade da arte ao constrangimento e normatividade do objectivo de formação pedagógico a que a escola se propõe e integra. A excessiva informação aqui presente, como propõe Hirschhorn, contempla a ideia de criar empatia e implicar o visitante, como possibilidade de trabalho para melhor conhecer e enfrentar o mundo em que vivemos. E é através desta formulação que o artista pretende obsessivamente remeter cada visitante, por um lado, para a sua própria memória e, ao mesmo tempo, explorar as capacidades individuais de acesso ao conhecimento e à experiência vivida. Considera Hirschhorn que, no caos dos seus “excessos”, os diversos elementos *têm que lutar pela sua autonomia*.

A primeira ideia que o trabalho deste autor nos transmite é a de um espaço, com muitos objectos, textos e imagens aparentemente em abundância excessiva e caoticamente espalhados, apelando a uma aproximação, a uma leitura mais pormenorizada e atenta.

Encontramos nos trabalhos de Hirschhorn escritos e reflexões, citações de textos, frases de alguns pensadores, filósofos ou poetas contemporâneos. Existem ligações de aparência rizomática, neuronal, inter-conectados, sem sentido hierárquico por fios e elementos embrulhados em prata, relógios, pacotes de compartimentos de interior, instalações com televisores, fotografias de imagens reais de acontecimentos sociais, políticos e de actos de violência misturados com fotografias de exposições anteriores do artista. Televisores que transmitem acções ou *performances* do autor. Panfletos duplicados em formato A4 com alguns textos do artista acerca da arte em geral ou sobre exposições suas, catálogos em formato de jornais, mapas, figurinos humanos, objectos fruto da intervenção estética do autor e também da intervenção dos espectadores em exposições anteriores, tudo isto confluindo para uma enorme

tensão, que poderíamos enquadrar numa intenção de realizar uma obra próxima do conceito da *obra total*.

Hirschhorn quer comprometer-se e aproximar-se de alguns teóricos do pensamento contemporâneo que considera ser importantes para ele. Quanto aos textos que integra, rejeitando o seu papel de legitimador da obra, mas como parte integrante da mesma, chamando a esta intervenção de *extensões*. Estes textos são assumidos muitas vezes com objectivos diferentes. Ao “*associar o que não pode ser associado*”, os textos adquirem novas significações ou apenas surgem para “*dar forma*” a pensamentos, deixando que o observador encontre também livremente o seu percurso, não só como valor informativo mas também como energia que eles integram.

Estas *extensões*, funcionam como uma forma de facilitar o acesso aos textos e ultrapassar a autoridade e legitimação que os catálogos impõem, muitas vezes como redutores e inactivos. Por isso Hirschhorn assume pessoalmente o grafismo e a concepção dos catálogos das suas exposições. Um dos seus projectos, o *quiosque*, passa precisamente pela publicação de livros e divulgação de obras de escritores e artistas.

Além da realização de *quiosques*, o artista, realizou também *monumentos*, onde homenageia alguns pensadores como Deleuze e Bataille, utilizando os *textos integrados* ou como *Word play*, escritos e pensamentos de sua autoria, ou não, como parte integrante da exposição, fazendo por vezes referência explícita a textos e a conceitos como o de *rizoma* (Deleuze) e do seu texto *Mil Platôs*.

Existem na obra de Hirschhorn diversas aproximações às recentes teorias rizomáticas de Deleuze, ela está presente nas estruturas em prata e ligações a que percorre em quase todas as salas da exposição, com quadros em que cria conexões como se de ligações neuronais se tratassem entre imagens, nomes de filósofos, nomes de artistas e fotografias de exposições suas e, ainda na multiplicidade dos textos e relação que estabelecem entre eles, com os seus escritos e a obra. Tal como Deleuze propõe no conceito de *rizoma*, também aqui está presente um modelo que se afasta do sujeito, que estabelecem relações de devires, com espaços e tempos livres e criam graus de territorialização e desterritorialização através de vectores que atravessam os *platôs*. Quando entramos na exposição de Hirschhorn é a ligação rizomática que nos obriga a estabelecer ligação entres os vários elementos, sempre

com um desenvolvimento múltiplo e irregular, sem se fixar numa ordem, ligados a um centro abstracto que tudo arrasta, seguindo orientações e linhas segmentadas, estranhos a eixos fixos, reproduzidos de forma infinita.

A imagem do instante e a mediatização do acontecimento, de brutalidades, de barbáries e de violência reconstruídas e integradas em ambientes familiares, despidos de expressão e desumanizados, supondo situações de sobrevivência, na eminência de acontecimentos catastróficos, de grande insegurança e dramatismo, são também visíveis nos trabalhos de Hirschhorn.

As figuras de corpos e os mapas espalhados pelas salas fazem referência ao mundo, à globalização e ao perigo que se corre no único espaço onde o homem pode habitar. Saliências estranhas saem do próprio corpo que as recebe, que mais parecem quistos de tumores, alertando para a mutação genética e para o estado de trânsito e de hibridez em que o corpo, o ser humano e o mundo se encontram. Numa teia onde se avolumam equilíbrio e desequilíbrio de forças, de impulsos e energias, explorando tensões, equívocos e absurdos sociais, políticos, económicos e religiosos parece querer com a sua arte reconstruir o mundo. Este artista não quer assumir a arte apenas como forma de percepção do mundo no sentido estético, mas como forma de se confrontar com ele, e isso é evidente na série de obras intituladas “*Front Page*”. Confrontar-se através do seu acto solitário de criação, com o mundo e com a vida.

Nesta exposição, as referências a uma ordem e a uma desordem estão presentes a vários níveis e pressente-se caminhos para uma nova forma de arte que urge fazer. Retomando a ideia que a arte não pode ser desligada do real, nem despida de conteúdo, verdade ou linguagem, pressente-se uma arte não da ordem da representação mas do acontecimento. Sem separar o racional e o sensível, o artista pretende intervir e marcar a sua posição pessoal e apresentar aqui tudo aquilo com que se interroga não só como artista mas também como ser humano. Hirschhorn tem a percepção que vivemos tempos apocalípticos, onde o sublime e o admirável coabitam com a demência e a barbárie, o mistério da liberdade humana afronta o sentido trágico da existência. Estas são igualmente as grandes questões do humano, da sua grandeza e da sua miséria, do homem sofredor que aspira à felicidade ou do homem mortal que demanda à imortalidade. É como forma de resistência ou de estratagem mais sofisticado, para contornar ou afastar o sofrimento, que Hirschhorn ultrapassa o *escape* da facilidade de aceitação da demência do espectáculo como

forma de abordar a barbárie de alguns acontecimentos do horror da actualidade. Hirschhorn quer partilhar esse sofrimento, recusando no entanto a angústia de não ter esperança. O sofrimento não se explica, mas é uma forma de amadurecimento e de crescimento. O crescimento dói. Hirschhorn não evita essa dor.

Thomas Hirschhorn é um artista que tem sentido de missão, acredita na energia e na obra de arte densa e forte, com identidade. Um artista que nos deixa mais perguntas do que respostas. Qual o posicionamento e compromisso do artista contemporâneo em relação a ele próprio, enquanto criador, em relação à obra de arte, à arte e ao mundo? Qual a relação que a arte estabelece com o mundo? E qual o compromisso do espectador e do crítico? Em última instância: qual o papel que a arte desempenha na contemporaneidade?

3. 3. ARTE-VIDA E POLÍTICA

O mundo em que vivo. O mundo que quero conhecer e o mundo que quero enfrentar. O mundo com que me quero confrontar“

Na relação que estabeleço com o público procuro criar um excesso, uma densidade de motivos que permita ao visitante escolher aquilo que realmente lhe importa, ao mesmo tempo que esses motivos deverão também lutar pela sua autonomia“

Thomas Hirschhorn (2006)

Thomas Hirschhorn ao pretender integrar o mundo nos seus trabalhos artísticos, produz uma arte de grande densidade e excessos. O artista propõe uma arte de confrontação e implicação com o público e o espaço público.

Uma visão aberta e sempre crítica de si mesmo e das suas atitudes enquanto artista, faz com que Hirschhorn procure insistentemente não só o seu posicionamento como artista, mas também a sua posição como crítico e de espectador perante a sua obra.

Tal como na *pop art*, Hirschhorn aproxima-se de uma arte de espectáculo e de *performance*, misturando ao mesmo tempo e no mesmo espaço diversas formas de expressão, inspira-se na cultura de massas com colagens e utiliza técnicas multidisciplinares à semelhança da publicidade e do design. Realiza a sua obra com

elementos apropriados de imagens de *posters*, que circulam no mercado, transforma certas composições com se de um *ready made* generalizado se trate, em que o consumidor/espectador esquece por vezes qual o seu papel na relação com estes objectos.

Outra das grandes referências que podemos encontrar é a atitude e lema do grupo *fluxus*, *Arte é Vida*, arte como uma acção de vida, influenciados pela cultura *Zen*, em que a energia em fazer é o mais importante. Na esteira dos *happenings* de Alan Karpov em 1957, tal como eles, também Hirschhorn mistura o interior e o exterior, registando acções de rua. A acção directa do artista na sua obra e na forma como é exposta é também uma referência de aproximação a estas correntes artísticas dos anos 60.

Sem os extremismos dos accionistas vienenses, mas sente-se que existe aqui a intencionalidade de criação da *obra de arte total*.

Hirschhorn elege como uma das suas referências principais o artista Andy Warhol. Paredes forradas com papel, a reprodução em série é uma constante, o rótulo substitui a assinatura e a manufactura impõe-se, livrando-se nesta exposição da *aura* (Walter Benjamin).

Joseph Beuys é outra das referências que são incontornáveis a este artista, embora já não a arte como intenção terapêutica, consciência ecológica ou a intenção do politicamente correcto, mas também como Beuys ele realizou as suas *esculturas sociais*, mantendo uma espécie de alquimia pessoal recuperada, onde se integram materiais que lhe são próximos e vitais e que a mesmo tempo não deixam de ser ritualizados. A arte para ele, tal como para Beuys, não é talento nem habilidade nem dinheiro nem educação mas antes energia e criatividade, de cada um individualmente. Tal como em Beuys, Hirschhorn tenta escapar a todas as definições de arte e assume também as energias e os materiais mais estranhos, colocando a arte não como um fim a atingir, mas sim como o meio e o instrumento para revelar as possibilidades comunicativas do artista e da obra, ideia esta que também era central nas manifestações próximas do movimento *Fluxus*.

Como no pensamento de Duchamp, também Hirschhorn acredita que o espectador descobre, revela, valida e legitima a obra de arte no meio artístico onde ela se insere, dando uma enorme importância àquele que olha a obra de arte. O

espectador ao decifrar e interpretar a obra enriquece o acto criativo. O acto criativo adquire um outro aspecto, quando o espectador experiêcia o fenómeno, a que Duchamp chama de “*transmutação*”. A obra de arte é um aparato de signos que só o observador pode pôr em movimento (Duchamp, 1957), portanto é “*o espectador quem faz a obra*”. O significado de uma obra de arte reside não na sua origem, mas na sua destinação. Também para Hirschhorn a experiência do espectador é importante, quando refere que “*a minha insatisfação não é com o que fiz mas com o seu efeito... eu quero que ela produza muito efeito*”. Não são alheias a este artista as teorias da *sociedade do espectáculo* de Debord nem da *pop art* e *minimal art*. Na *minimal art*, o espectador é integrado na obra, criando uma situação capaz de provocar estímulos corporais, reduzindo a obra à experiência que esta lhe provoca. Hirschhorn Também quer incluir o público na sua obra. Quer comprometer o público. Este artista pretende integrar o espectador na sua obra, tal como um *performer*, exige do espectador uma atitude activa, quer implicar o pensamento do espectador. O artista não deixa, contudo, de referir que tem medo “*que as pessoas vejam apenas o espectáculo da obra e não a contínua degradação da condição humana...*” e, por isso, a sua arte é uma provocação ao sentimento de revolta e de transformação. É aqui que Hirschhorn assume abertamente a intenção da dimensão política e de acontecimento que ele quer para a sua obra, sem nunca confundir entre o que é real e atitude artística.

Embora sem se querer comprometer politicamente, a sua obra, em mais de 20 anos de carreira, nunca esteve alheada à crítica política e social. Para ele, uma capa de jornal sobre a guerra no Iraque, assim como imagens de massacres religiosos são material de trabalho, embora afirme também querer lutar por “*mais igualdade e justiça*”, Hirschhorn assume que não faz arte política, mas fá-la “*politicamente*”. Mesmo não sendo arte política, a sua arte tem assumido e provocado factos políticos. A sua visão da arte como *principio em acção*, como plataforma de denúncias e interrogações, já provocou alguns dissabores na Suíça, seu país de origem, com a exposição *Swiss Democracy*, considerada ofensiva para certos dirigentes do país, tendo como consequências a redução do orçamento para a fundação que a promoveu. Hirschhorn tem consciência do perigo que representa a apropriação da obra pela moda e pelo politicamente correcto, considerando como tal, essa visão da sua obra como reducionista e estratificante.

Assumidamente integrado nas ideias da estética relacional, Hirschhorn em Aubervilliers, depois de ter instalado três dos quatros “monumentos precários” previstos pelo artista a Spinoza, Gilles Deleuze, George Bataille e António Gramsci, desenvolveu, desde 2004, a sua obra de arte que se intitula de “*Musée Précaire Albinnet*”. Nesta obra, o artista interveio à volta dos conceitos de autonomia da arte, do “outro”, da precariedade e da utopia, trabalhando em interacção comunitária com os habitantes do bairro *Albinnet* (Aubervilliers, França). O que o artista pretende ainda aqui explorar é a relação entre os conceitos de realidade, utopia e sociedade.

Na Bienal de Sevilha 2006/2007, este artista apresentou o trabalho “RE”, em que é revisitada a experiência do M.P. Albinnet, propondo através de uma monumental instalação: “*uma espécie de manifesto sobre o papel que o artista pode desempenhar na vida pública*”. O que podemos observar é um amontoado de textos, sofás, livros, cartazes, televisores e fotografias das acções do projecto. Com título “*O desapropriado: cenas fantasmas numa sociedade global*”, assumiu-se à partida como uma Bienal onde, segundo as palavras do seu comissário, os artistas se apresentam através de “*ideias e actividades, projectos e propostas, acções e gestos, partindo de uma profunda perturbação – histórica, económica, social, política e cultural – patente na sociedade global contemporânea*” (Enwezor, 2006). Hirschhorn, ao definir os parâmetros com que participou nesta Bienal, referiu não ter “*medo de problemáticas, contradições ou proximidades*”, participa de um lugar artístico com trabalhos e formas artísticas: “*Sou um artista não sou um trabalhador social. O «Musée Précaire Albinnet» é uma obra de arte, não é um projecto sociocultural...é também a afirmação de que a arte como arte pode obter uma verdadeira importância e ter um sentido político*” (Hirschhorn, 2004).

3.3. O MITO PESSOAL DO ARTISTA

Desde os anos 90, novas esculturas surgem associadas a filósofos, antropólogos e políticos, explorando a ambiguidade e o distanciamento, privilegiando a subjectividade. Um destes casos mais conhecidos é Christian Boltanski, artista que se preocupa com o campo da bio-política, discursando sobre o

holocausto e sobre a nossa memória, procurando novos caminhos deixados em aberto pelos simulacros antigos.

Também na exposição de Hirschhorn, estamos perante uma dessas tentativas, de encontrar novos espaços, novos simulacros que se fundem actualmente num mito pessoal, e criam *um espaço de véus e dobras* que apenas podem ser parcialmente compartilháveis, como refere Bragança de Miranda. O excesso de narrativa desses mitos pessoais, como acontece com a obra de Hirschhorn, exige a pergunta: onde esses simulacros comunicam ainda será o espaço da arte, da estética ou já da política? As imagens e os textos que Hirschhorn utiliza são ainda da ordem do particular, mas quando ampliados, como refere e pretende o artista, estas imagens adquirem novos efeitos e novas significações, e assim serão já pertença do universal. É necessária a presença constante de simulacros de forma que a linguagem se possa constituir ainda no interior do discurso estético (Miranda, 2004:41-43).

O que este artista vem também questionar não é apenas da ordem do tempo mas também do espaço onde a arte se movimenta. Um espaço difícil de determinar e de limitar, pretendendo conter toda a experiência e fundir-se com a vida. A arte, como podemos observar em muitos dos trabalhos deste autor, vai ampliando cada vez mais os seus suportes, a montagem, os materiais, os procedimentos. Ao mesmo tempo que se vai complexificando, vai também apresentando uma maior fragmentação. Nesta aposta de aproximação à vida e à experiência, a arte estabelece ligações às novas utopias tecnológicas do ciberespaço, que se assume como um espaço de actualização e apropriação constantes de todo o imaginário. Em relação aos meios digitais e maquínicos, Hirschhorn parece manter um acentuado posicionamento crítico e de contenção. Hirschhorn recusa a máquina como mediação privilegiada, afastando-se assim de algumas das actuais tendências da arte contemporânea, assumindo-se refém da afecção directa, como aliás é característico em muitos dos artistas da estética relacional, propondo a presença excessiva de uma corporalidade e materialidade, onde deixa transparecer a experiência do fazer e intervir plasticamente com os materiais durante o seu processo de intervenção, não se abstendo, contudo, de utilizar alguns materiais com algum “*enfeitamento tecnológico*” como a fotografia e o vídeo como suporte de registo de acções, *performances* suas ou apenas como informação de trabalhos anteriores.

3.5. OBRA DE ARTE TOTAL

O conceito de arte total, teve origem no século XIX com a ideia de Wagner de síntese de todas as artes, a literatura, o teatro, as artes plásticas e a música, com o objectivo de provocar no espectador uma experiência física, emocional, intelectual e espiritual, acreditando Wagner ser a ópera, a linguagem artística capaz de promover no público um envolvimento total.

A noção da arte total, tem sido revisitada nas artes plásticas por todo o século XX, nos artistas do movimento *fluxus* com o repto “*arte é vida*”, em Beuys com a noção de “*arte alargada*”, nas “*derivadas situacionistas*” em Debord, ou na *Factory* em Wharol. Também em Hirschhorn a intenção da *arte total* está presente. Este artista assume querer trabalhar com o material que extrai da sua própria experiência de vida, da política, do social e do económico, contudo, a sua obra não pretende intervir como com Beuys e Debord. Os artistas como Hirschhorn, ou seus contemporâneos, apenas se querem comprometer com uma certa visão do mundo e criar novas condições de comunicação entre as pessoas, ou mesmo, como afirma o autor: “*devo «co-operar» com a realidade... tenho de estar à força de acordo com a realidade. Estar de acordo não quer dizer aprovar. Estar de acordo é atrever-se a afirmar sem se explicar, sem se justificar, sem discutir, sem argumentar e sem comunicar*” (Hirschhorn, 2004).

Não podemos assegurar que a obra é total por apenas se constituir através de um somatório de disciplinas artísticas, mas também pela forma como a obra se relaciona com o mundo, podendo cair, por isso, num projecto tanto adiado como perigoso. No caso deste artista, parece ser mais conveniente ir ao encontro da ideia de obra aberta. A obra de arte está sempre a renascer, é continuamente interpretada e reinterpretada, está sempre em busca de novas reinscrições ao acto «original». É mais nesta ideia que pensamos situar-se a obra de Hirschhorn, enquanto obra que não é pertença nem gratuidade, mas que convive com *todos os humanos*, “*vindos, já idos ou ainda por vir*” (p.7).

A obra de arte total em Hirschhorn pretende integrar o *mundo na totalidade*. Poderá assim, por excesso, entrar no que já alguns autores consideram ser uma nova

alienação da arte. Por um lado, de tanto mundo que a arte apresenta, ela pode embater nos próprios limites desse mundo e perder a ilusão¹¹ e, por outro lado, necessita de um maior esforço para criar a sua identidade, para se diferenciar do real e fugir ao perigo de ser integrada. É por sentir esta dificuldade, em se identificar demasiado com a realidade, que a arte na actualidade, mais do nunca, recorre ao comentário e à linguagem para se poder afirmar e assumir como arte. Impondo-se *“talvez, de novo, invocar a realidade da obra. Já não para a destacar das ilusões da representação, mas para a distinguir da ganga interpretativa, que por vezes nos cega”* (Millet, 1997 (2000:121)).

¹¹ Com Duchamp “a banalidade faz-se arte e a partir de então esta, em vez de inventar uma outra ilusão, uma situação forte, contenta-se em apoderar da realidade”(Baudrillard, 1997 (1998:125)).

4. INTERSUBJECTIVIDADE E COMUNICAÇÃO

O paradigma comunicacional e intersubjectivo supõe “*uma crítica a dois «paradigmas da certeza»: pelo lado do sujeito... e pelo lado da linguagem*” (Marcos, 2007:84). O sujeito torna-se incerto, principalmente depois da dúvida levantada por Nietzsche se o nosso “*eu*” não seria uma *ilusão de perspectiva*, incapaz de se apresentar como *ser uno*. A linguagem, como expressão do *interior*, depende, segundo Wittgenstein, dos *jogos expressivos de linguagem*, onde a “*inexpressão, a assimetria e dissimulação representam um papel fundamental*”.

4.1. O PARADIGMA RELACIONAL E INTERSUBJECTIVO

Embora a comunicação possa significar várias coisas numa enorme diversidade de campos de trabalho, alguns deles já aqui referidos, a abordagem de que mais nos interessa aproximar é a que se refere à interacção simbólica e à multiplicidade de sentidos, como “*um modelo que centraliza a actividade humana em processos de interacção e de intersubjectividade*”(Marcos, 19), fundamentalmente como um fenómeno de *ligação ao mundo*.

4.1.1. A arte como conhecimento simbólico e como alteridade

A estética do século XIX caminhou no sentido subjectivista da transcendência da vida e da forma, colocando a sua busca na intuição e na originalidade como fundamento da prática criativa, levando ao impulso vital, à espontaneidade, sem se preocupar com a sua dimensão cognitiva, da verdadeira experiência estética e valor teórico. De certa forma estamos, respectivamente, a referir influências e legados para a estética de Kant e de Hegel. O que defende Mário Perniola, é que nenhuma destas duas vias se preocupou com a sensibilidade, afectividade e emoção, que apenas se torna motivo de preocupação na segunda metade do século XX, mediante novos contextos, condições e novas práticas de produção artística. É na noção do sentir estético e da *diferença* e não

na da lógica da *identidade* aristotélica que as artes do século XX encontraram inspiração, experiências de estranheza e excessivas que em alguns casos chegaram a ser insólitas e perturbadoras. O distanciamento e a suspensão, que a experiência estética provoca, só começam a ser compreendidos com a introdução por Freud da instância psíquica do inconsciente.

É, no entanto, nas aproximações que se fazem ao conhecimento simbólico, embora com alguma animosidade e recusa do vitalismo, que alguns autores começam a reflectir sobre a arte não tendo somente como preocupação o reflexo da realidade objectiva e exterior, mas também criando “*uma série de construções simbólicas que se colocam como qualquer coisa de exterior à subjectividade humana*” (Perniola, 1997 (1998:101)). O filósofo Cassirer defendeu que a arte, como noutras áreas do conhecimento humano, “*pode ser reportada a uma noção comum, a da forma simbólica*” (p.101).

Ao contrário da ciência, a experiência do acto artístico é dirigido à totalidade, o que permite que todos os elementos sensoriais estejam dirigidos a “*significados*”, todos eles contidos num processo de reflexão, de conhecimento, de intensificação e concretização da realidade.

É nestas ideias de Cassirer que Gustav Jung se apoia, principalmente na dimensão simbólica. Pela primeira vez, é afirmado que além das intenções conscientes no processo criativo existe uma dinâmica que é autónoma e independente do sujeito, ou seja, existe um impulso estranho ao autor. Esta ideia já não está no campo da subjectivação do autor, mas num campo mais vasto de valor simbólico e que inclui o «*inconsciente colectivo*», ou seja, vai no sentido de valorizar uma “*alteridade radical relativamente à vida do indivíduo*” (p.104)).

Quanto à ordem simbólica e à subjectividade como experiência fenomenal na actualidade, também Slavoj Žižek, fazendo referência às teorias de Lacan, afirma que o sujeito está privado da sua subjectividade, «*das coisas como elas me parecem verdadeiramente ser*», ou seja, que “*o «sujeito significante» só emerge quando uma dimensão decisiva da experiência fenomenal que o sujeito tem de si próprio... se lhe torna inacessível...*”. A questão que Žižek levanta, sendo o inconsciente um fenómeno inacessível, “*o sujeito como lugar de experiência fenomenal de si*” não tem acesso à experiência, permanecendo o fenómeno inacessível e o sujeito como “*não fenomenal*”. O que o leva a concluir que talvez

seja isto o que a arte contemporânea tenta representar: “*fenómenos estranhos que não podem ser subjectivados*” (Zizek, 2004 (2006: 42)).

4.1.2. A estética relacional

4.1.2.1. A crítica ao essencialismo

Com o seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, já Benjamin tinha colocado a questão de que a alteração da percepção na arte vem conseqüentemente alterar as condições de produção e fruição artísticas. A sua utopia trouxe à reflexão não apenas a essência da arte mas também o modo que o conceito de arte tem de se actualizar, superando de certa forma a definição metafísica tradicional da arte. A arte deixa de ser apenas um lugar de conciliação e de catarse mas permite também criar uma reflexão sobre a “*nova essência*” da arte, ou mesmo de ultrapassar a ideia da possibilidade de uma teoria para a arte.

É na segunda metade do século XX, na sequência do que vinha propondo Duchamp, que se coloca a necessidade de reformular a questão da identificação do que é ou não é arte, começando então a configurar-se como pouco provável e até mesmo impossível, que a estética contemporânea consiga responder a esta questão, como de encontrar definições e propriedades que fossem válidas para todas as obras de arte.

Ao contrário dos *essencialistas*, que continuavam a colocar a questão da essência da arte como o mais importante (correndo o risco de generalização ou de apenas ter em conta a experiência específica de uma certa área artística), alguns críticos de arte e teóricos da área da filosofia, conhecida como *perspectiva analítica*, desenvolvem um percurso diferente, ou seja, a questão fundamental para compreender a arte passa por recusar o essencialismo e recusar também a possibilidade de definição da arte, aceitando que a criação artística não se deixa encerrar em conceitos generalizadores. Morris Weitz foi um dos mais radicais na reformulação do problema da essência da arte. Influenciado pelas teorias de Wittgenstein que se opunha também ao essencialismo linguístico, propunha como objectivo para a estética, não o de

“chegar a uma definição da arte, mas sim o de elucidar o conceito de arte, o que será feito descrevendo a lógica da sua aplicação” (D’Orey, 2007: 18). O que Weitz propunha era saber do emprego do conceito de arte e em que condições pode ser aplicado. Defendendo uma ideia de abertura à sua aplicação, Weitz considera à partida como sustentáveis as hipóteses da sua imprevisibilidade. A arte assume-se, assim, como um conceito aberto e alargado.

Nestes autores, são analisadas a atitude estética, como uma atenção desinteressada, as suas propriedades observáveis, mas também as propriedades relacionais, não observáveis. Assim surgem as primeiras preocupações com o estatuto da obra de arte, inicialmente apresentado por Maurice Mandelbaum e, posteriormente, desenvolvido por Arthur Danto e George Dickie, tendo como principal objectivo reflectir sobre a importância da institucionalização no processo de identificação, reconhecimento ou legitimação artística.

A formulação da pergunta “*Quando há arte?*”¹² é o ponto de partida para uma reflexão de Nelson Goodman, que encontra na função simbólica da obra de arte, como “*objecto encontrado*”, um pressuposto da condição artística, obedecendo a um relativismo de contexto em que a obra seja produzida ou apresentada. Esta simbolização pode “*aparecer ou desaparecer*”, podendo, assim, o mesmo objecto assumir-se como arte ou como simples objecto utilitário em momentos diferentes, sem que, no entanto, esse estatuto possa ser considerado definitivo e estável.

O que a *perspectiva analítica* pretende apresentar é que, tal como a vida, a arte também pode ser transitória e o modo como um objecto ou acontecimento funcionam como obra “*pode contribuir para uma perspectiva - e para a construção - de um mundo*” (p.133).

4.1.2.2. Transitividade, interactividade e arte colaborativa

Partindo do conceito de transitividade como propriedade da obra de arte, Bourriaud apresenta a possibilidade de encontrar na obra de arte actual a

¹² Nelson Goodman, *Ways of Worlmaking*. Hackett, Indianapolis, IN, 1978, pp.57-70 (Ap. D’Orey, 2007).

especificidade de poder ajudar na produção de relações externas ao campo da arte, relações estas que podem acontecer “*entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo*” (Bourriaud, 2001:26). Os artistas da década de 90 impõem-se com uma arte que altera a atitude do artista em relação à comunicação que estabelece com o público. Sem estarem já preocupados com o “*aspecto visual mediático*” da geração de artistas dos anos 80, elegem como a sua principal preocupação transformar o espectador num interlocutor directo; estes artistas “*privilegiam o contacto e a tactilidade...a imediatidade da escrita plástica*” (p.45). É, assim, a *tactilidade* que, segundo Bourriaud, une os artistas que se aproximam da linha relacional. Mas é também o processo de trocas sociais, a interactividade e um olhar para dentro da experiência que interessam aos artistas colocar em jogo através das suas obras de arte, contribuindo para ligar os indivíduos e os grupos entre si. Estes artistas criam uma prática artística que desenvolve um protocolo de proximidade com os espectadores durante o processo criativo e também na exposição.

A *interacção e a intersubjectividade*, nestes artistas, não são apenas dispositivos teóricos ou complementos à sua prática artística; como em anteriores gerações de artistas, elas constituem-se como o principal motor da sua actividade, inauguram qualquer diálogo e relações que posteriormente se estabelecem entre a obra e o espectador (p.46-47). Estes artistas pretendem propor uma alternativa ao pensamento autoritário e depressivo, assumindo-se como um *interstício social* que actua no interior das experiências abrindo a “*novas possibilidades de vida*”, criando estratégias de emancipação, de pluralidade e de comunicação.

Com as novas tecnologias de multimédia coloca-se a questão da interactividade e, conseqüentemente, abrem-se novos espaços de convívio integrando novas esperanças de comunicação e novas expectativas numa democracia interactiva. Ainda sobre este conceito Slavoj Zizec alerta-nos para alguns equívocos que a interactividade pode conter. Refere este autor, que o espaço cibernético é hoje ao mesmo tempo “*saudado como uma grande abertura de possibilidades e temido como anuncio do fim do pensamento propriamente dito*”, onde apenas estaremos a reagir a estímulos exteriores,

como abertura a novas formas de arte e, ao mesmo tempo, temido como o sinal do fim da criatividade artística. Zizek coloca o conceito de interactividade como o centro de todo o impacto que o espaço cibernético produz sobre nós e como paradigma da inconsistência da nossa abordagem a este novo espaço. O carácter democrático deste processo, é, neste autor posto em causa, pelo que ele considera que a máquina não nos deixa alternativa, ou interagimos ou deixamos que ela aja por nós, actuando no nosso lugar. Portanto o que é verdadeiramente inquietante nos novos media é “*privarem-nos da dimensão passiva da nossa vivência: elas são passivas «por nós»*” (Zizek, 2004 (2006: 112), recorrendo, nesta argumentação, a conceitos de *fetichismo* em Marx e de *interpassividade* em Robert Pfaller.

Outra das propostas que a arte relacional integra é o seu carácter de *arte colaborativa* e de *contratos*, propondo as suas obras como momentos de sociabilidade, como objectos produtores de sociabilidade. Este carácter colaborativo propõe alterar e ultrapassar definitivamente o conceito de autoria e de propriedade intelectual, mesmo nos meios informáticos. Hirschhorn é um desses artistas que utiliza a interacção comunitária em muitos dos seus trabalhos, sendo uma das suas obras mais conhecidas os “*Monumentos Precários*” dedicados a filósofos (Spinoza, Deleuze, Gramsci, Bataille) que vem criando desde 1999, mas poderíamos ainda citar como próximos de uma orientação relacional na sua prática criativa, os artistas Gordon Matta-Clark, Félix-Gonzalez Torres, Rirkrit Tiravanija, William Kentridge e Francis Alys, entre muitos outros.

A aura ou a condição de excepcionalidade perdida pelo objecto artístico com o advento da reprodução técnica e da padronização, na concepção de Benjamin, é transferida ao público actual no processo de produção e de exposição das obras. A obra de arte completa-se pela interacção das subjectividades, pela presença e poder de decisão de quem cria e de quem é testemunha e participa, de quem se associa e co-produz.

4.2. AS INCERTEZAS NA COMUNICAÇÃO

Aceitemos pois um convite à profundidade pelas *sombras e avessos das coisas e das palavras* na comunicação, olhemos pelos caminhos dos “*indizíveis e incommunicáveis*” (Marcos, 2004:249) ou, como nos propõe Walter Benjamin, como *símbolo do não-comunicável*.

4.2.1. Sobre os limites da linguagem

Na recusa da estética subjectiva, afastando a linguagem como expressão do sujeito, Heidegger aproxima-se da ideia de que “*não somos nós que possuímos a linguagem, é a linguagem que nos possui a nós*” (Perniola, 1997 (1998:166)), apresentando a linguagem e, principalmente no caso da poesia, não só como enraizamento, proximidade e familiaridade mas também como deslocação, afastamento e estranheza.

Esta ideia de afastamento é também expressa por Wittgenstein, mas aqui entre pensamento e mundo, quando refere que “*a relação entre o pensamento e o facto do mundo com o qual se relaciona é uma relação gramatical*” (Zinhão, 1993: 201). O pensamento será assim como a capacidade para usar *sinais* de forma organizada. Pensar não é representar o que seja do mundo sensível, podemos assim concluir, de acordo com Wittgenstein, que o pensamento não é paralelo nem coincidente com a nossa linguagem, surgindo assim a linguagem como uma actividade semelhante ao *cálculo* ou como um *jogo*.

Os critérios externos são também fundamentais para a constituição de um possível *interior*, caso se possa identificar ou observar comportamentos que nos permitam levar até ele. Nas suas teorias sobre os jogos da linguagem, Wittgenstein refere como manifestação do interior não só a possibilidade de expressão através da linguagem mas também da inexpressão e da dissimulação, como algo que o sujeito pode ter vontade de esconder. Wittgenstein não só coloca a possibilidade da dissimulação, como ainda introduz uma outra assimetria, que é o de saber da autenticidade da sua manifestação (Marques, 2003:145).

Ao abandonar a ideia de que na linguagem a palavra é conferida pelo corpo de denotação, ou seja, pela existência objectiva ou da imagem mental a que ela está associada, conclui Wittgenstein, o que confere o sentido da palavra é o uso linguístico que fazemos dela, questionando assim, como podemos nós compreender imediatamente o que ouvimos ou lemos. O pensamento é independente das imagens e representações mentais, na altura em que usamos preposições e em que o pensamento é expresso. “*O que confere vida aos sinais por nós usados e transforma... os sinais em pensamentos, é o uso que lhes damos no seio do sistema simbólico em que se inserem*” ((Zinhão, 1993: 201).

Quanto à possibilidade das expressões “*eu penso que...*” ou “*eu estou a pensar que...*” (p.201) possam vir a conter valor descritivo tem de ser posta de lado, porque estas expressões não integram o conteúdo do nosso pensamento mas são apenas “*manifestações de comportamento pensante*” (p.202), pois estamos somente a pensar. Como o pensamento não pode ser ilógico, desde que não exista relação entre linguagem e realidade, não se pode adoptar uma “*forma lógica*”. Existem, portanto, para Wittgenstein, coisas que não podem ser ditas, como por exemplo não podemos falar sobre o bem e o mal, sobre arte e também sobre Deus, já que a sua essência está no campo do ilógico, fora da realidade.

Ainda acerca dos limites da palavra, Wittgenstein conclui na sua obra *Tractatus*, de forma surpreendente, que “*sobre aquilo que não podemos falar, temos de calar-nos*”, o que se deve entender não como impotência do falar mas o reconhecimento de que haverá alguns limites no que dizemos ou escrevemos.

4.2.2. O que comunica a linguagem?

Walter Benjamin começa o seu ensaio *Sobre a Linguagem em Geral* considerando que “*toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem*” (Benjamin, 1936 (1992: 177)), referindo mais à frente que, embora não alterando a ideia de “*sermos incapazes de imaginar a total ausência de linguagem*” (p.179), para compreendermos uma essência linguística temos de nos interrogar sobre a sua “*essência espiritual*”, distinguindo esta da essência linguística.

A essência espiritual acaba por ser, na linguagem, o que é comunicável. Como refere Walter Benjamin, a essência espiritual comunica-se na linguagem e

não através da mesma. A “ *linguagem humana exprime e comunica antes de toda a comunicação intencional – ela comunica antes de qualquer função meramente pragmática* ” ” (p.196). Walter Benjamin formula esta questão com a seguinte pergunta: “*que comunica a linguagem?*”. À qual ele responde que “*todas as linguagens se comunicam a si mesmas*”. *Concluindo que através da linguagem nada se transmite, aquilo que se comunica na linguagem não pode ser limitado de fora, nem medido...* ” (p.180).

Relacionando a linguagem com o signo, Walter Benjamin reconhece a sua função, não apenas comunicante, mas também simbólica, e então considera que “*a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas simultaneamente, símbolo do não comunicável*” ...” (p.196), referindo-se ao aparecimento na consciência de algo já antes vivido.

Em Benjamin, poderemos ainda encontrar uma nova ideia do papel da linguagem e a sua dimensão comunicacional total, ou seja, não como uma particularidade de uso instrumental e específico pelo homem mas como uma forma absoluta em si mesmo, como algo que se estende à experiência, às coisas e aos acontecimentos.

4.2.3. Limites da comunicação como condição de evolução

4.2.3.1. Comunicação e informação

Luhmann parte da suposição de que “*um sistema capaz de evolução pode sempre pressupor como condição da sua possibilidade a sua própria adaptação*” (Luhmann 1986 (2001:128), para nos deter numa reflexão sobre o termo sociedade e as suas possibilidades de evolução, em que afirma ser a comunicação o que nos distingue dum ambiente, e para que a comunicação tenha êxito e sentido, o autor leva-nos a um instrumento como premissa de abordagem, que é “*a distinção entre comunicação e informação*”.

De um lado temos o “*comportamento comunicativo*” e, do outro, a “*informação comunicada*” o que nos remete a uma divisão que no acto de comunicação se voltam a reunir, sem conseguirmos ter a percepção de cada um

deles, em separado. A solução para este paradoxo encontra-se, segundo Luhman, na “evolução da *linguagem*”, e aqui o autor faz referência a algumas teorias da linguagem como a impossibilidade de não comunicar, o silêncio ou ainda das “*ambiguidades conscientemente escolhidas*”.

4.2.3.2. Impossibilidade em não comunicar

Alguns autores têm abordado as propriedades da comunicação e partem do princípio que é impossível um ser humano não comunicar. Como não existe um *não comportamento*, logo “*um indivíduo não pode «não» se comportar*” (Watzlawick, 1967 (1981:44). Por inatividade, por rejeição, pelo silêncio ou ainda pela atitude de não observar, de não responder, de renúncia ou negação estamos a comunicar. Estes autores chegam então a um “*axioma metacomunicacional da pragmática da comunicação: «não se pode não comunicar»*” (p. 47).

A situação apresentada, como exemplo das implicações que este fenómeno tem para as relações interpessoais, é o encontro de dois passageiros num avião, dos quais um quer meter conversa e o outro não, podendo acontecer *rejeição* de comunicação, *aceitação* de comunicação ou ainda *desqualificação* de comunicação. Para melhor compreendermos este caso, os autores referem que na situação do exemplo, atrás referido, uma pessoa pode não quer comunicar, mas sente-se obrigada. Por um lado, “*não pode abandonar o campo, não pode não comunicar mas, presumivelmente, por razões pessoais e íntimas receia ou tem relutância em comunicar*” (p. 71). A pessoa pode ainda utilizar o *sintoma como comunicação*, ou seja, pode “*fingir sono, surdez, embriaguez, ignorância de idioma, ou qualquer outro defeito ou incapacidade que torne a comunicação justificadamente impossível*” (p. 72).

4.2.3.3. Evolução da linguagem

Luhmann desenvolve, à volta da evolução da linguagem, uma abordagem histórica das linguagens orais e escritas. Procurando apresentar os limites da linguagem oral, considera, o autor, serem estes os motivos da introdução da escrita. A linguagem escrita ultrapassa as dificuldades espaciais

e temporais da oral e “*dota o sistema social de uma memória*” (p. 139).. No entanto levanta a questão se poderemos estar certos que os leitores lêem o que se escreve.

Se na comunicação oral só ouviam os presentes, na comunicação escrita só se conhece o autor, porque o leitor é uma entidade anónima, denominada de público ou opinião pública. Aqui, Luhmann, conclui que “*se isto pode ser considerado comunicação*” (p. 140), então esta é mais uma das limitações à comunicação.

Luhmann apresenta, no entanto, outro problema da comunicação, que é a possibilidade da linguagem conter erros ou ainda se for usada para enganar. “*A diferença entre a coisa e a palavra encontra-se essencialmente carregada de insegurança*” (p. 144), entre a aceitação e a recusa, apresentando, no entanto, o autor, uma solução que passa pelo recurso a um sistema que substitui a falta de eficácia social com a “*auto-garantia da comunicação*”. Mesmo com insegurança é na diferença que a comunicação acontece, e, isso, só acontece com a ajuda da linguagem. “*A linguagem não favorece um consenso*” (p. 146), mas a diferença entre aceitação e recusa torna-se produtiva. A incerteza é insuportável, não se pode permanecer nela por muito tempo. O acto comunicativo poderia gerar um sentido positivo ou negativo, no entanto o mais importante era que ele fosse identificado e confirmado no futuro, por outras teorias e, assim, ser um êxito comunicativo.

Os meios de comunicação electrónicos, segundo Luhmann, estão a mudar a possibilidade de posturas afirmativas ou negativas. Com os actuais meios audiovisuais e a sua possibilidade infinita de se reproduzirem, poderão ser colocadas imagens e som no espaço e no tempo, de forma que estes meios se transformam eles próprios, em objectos comunicativos. Luhmann, recorre a uma frase de Braudillard para ilustrar esta ideia, quando refere que “*tudo se torna comunicável*” (p. 148). Não é já importante compreender o que é comunicado, perdemos a distinção entre informação e comunicação e apenas “*podemos limitar-nos à pura percepção*” (p. 149). Ainda neste âmbito, Luhmann, apresenta um segundo problema, que é quando o processo electrónico de dados estabelece uma comunidade, não permitindo, neste caso, nem ao emissor nem ao receptor a possibilidade de reconhecerem o que se

comunica, concluindo, este autor, com alguma ironia, que neste caso “a única forma possível de recusa é detectar defeitos na máquina” (p. 144).

4.2.4. Meios de comunicação simbolicamente generalizados

Luhmann a partir da questão da comunicação, pretende demonstrar que o processo improvável na comunicação não é impossível de superar. Segundo este autor, a destruição de uma ordem não implica a colocação de uma nova ordem, mas a produção de sistemas simbólicos mais complexos e conseqüentemente na ramificação em novos sub-sistemas.

Na opinião de Luhmann, não podemos desprezar o improvável nem a complexidade na sociedade. É com a complexidade que o autor estabelece a base da sua proposta, ou seja, quanto mais complexa é a sociedade com as suas redes de interdependência, mais improvável se torna a comunicação. Tomando isto como base, propõe uma nova dimensão em que a improbabilidade é superada valorizando o que já se conseguiu e melhorando o que não existe.

Como nos refere João Pissara Esteves, na apresentação do livro “A improbabilidade da comunicação”, na proposta de Luhmann, “ não se trata, portanto, verdadeiramente de um “fechamento”, mas tão-somente de um ciclo de auto-referencialidade que se completa, para, em movimento contínuo, novo ciclo se iniciar. A complexidade é eterna” (Luhmann, 1986 (2001:36).

Aos meios que contribuem para o êxito da comunicação, Luhmann chamou de “meios de comunicação simbolicamente generalizados” (p.47) que permitem a criação de uma linguagem dita universal, criando novas especializações, obrigando a novos comportamentos, aumentando a complexidade e, conseqüentemente, aumentando a probabilidade de comunicação.

A embriaguez e a manipulação na comunicação torna indisponível a praxis comunicativa e quanto mais é improvável menos é perceptiva, Luhmann leva-nos à conclusão de que o mais provável é que não haja comunicação, apresentando como solução para este problema, os “meios de comunicação simbolicamente generalizados” (p.47), como uma escrita universal. No entanto, Luhmann não deixa de alertar para um problema que é o pressuposto de que para favorecer a comunicação, se deve generalizar significados, encontrando-se estes ligados a

experiências particulares, evidenciando algum paradoxo com a aceitação na contemporaneidade do reconhecimento das condições de igualdade de todas as culturas.

Não seria, portanto, de rejeitar alguma reflexão acerca da solução apresentada por alguns autores da *redução da complexidade* (Crespi, 1997: 247), em que cada cultura se revela pelo conjunto de significados parciais e limitados. Por outro lado, este relativismo cultural, pode acentuar a absolutização das culturas particulares que não aceitam ser colocadas em discussão. Não se deve, contudo, cair no equívoco, como observou Habermas, “*querer proteger, a todo o custo, determinadas culturas, como se fossem espécies biológicas em risco: uma vez que uma cultura se tornou auto-reflexiva, esta não poderá não deixar liberdade às novas gerações para a submeterem à crítica e escolherem entre diferentes tradições, ou para se orientarem directamente no sentido de novas formulações.*” (p.249).

5. ARTE E COMUNICAÇÃO

5.1. A COMUNICAÇÃO

“Dizer que a comunicação no sentido da partilha das mentes é impossível não é dizer que não podemos cooperar esplendidamente”

Peters (1999)

A comunicação pode ser entendida em “*duas vertentes de investigação*”. Na primeira vertente como fenómeno humano, a comunicação surge enquanto objecto filosófico e científico, como espaço de reflexão e de investigação teórica no âmbito da crise moderna e, principalmente, com o aparecimento das novas tecnologias. Por outro lado, a comunicação, no século XX, torna-se um paradigma epistemológico que vem colocar novas questões aos fenómenos sociais e humanos exigindo novas reflexões, leituras e abordagens (Marcos, 2004:11).

Durham Peters, em 1999, no seu livro “*Speaking into the air*” apresenta a comunicação como um dos conceitos que caracterizam o século XX, mas que também se tornou num dos maiores problemas por resolver e, por isso, sobre a comunicação reflectiram tantos e tão diversos pensadores contemporâneos. Ao mesmo tempo que se tornou central para reflectir as mudanças dos paradigmas dos nossos tempos, também se tornou um dos espaços onde é possível verificar as dificuldades, as impossibilidades e os limites das relações humanas e, fundamentalmente, onde podemos ter a noção da dimensão desses mesmos limites.

Este autor distingue cinco categorias sobre a comunicação. Como primeira instância, a comunicação pode significar um acto expressivo que não exige resposta, como “comunhão” ou “ligação”. Outro significado de comunicação é o de transmissão física ou transferência de entidades psíquicas como ideias ou pensamentos, ocorrendo também aqui, em apenas um dos sentidos. A comunicação pode no entanto significar intercâmbio e reciprocidade, não apenas do simples falar mas envolver uma maior intimidade e revelação, aqui a comunicação funciona como “troca”. A comunicação pode também ser entendida como “*interacção simbólica*” nos mais variados modos das nossas relações de significação. Por fim, o conceito de “*comunicação*” também é aplicável à comunicação no sentido mais amplo do termo,

mais precisamente a toda a comunicação ligado à transmissão e recepção de ideias, informação e atitudes, onde a escrita, o telégrafo, a rádio, a fotografia, o cinema e todos os *media* ligados às novas tecnologias se integram, entre outros.

A comunicação apresenta-se diariamente numa perspectiva de “*multiplicidade de sentidos*”, como sendo heterogénea, multidisciplinar, problemática e geradora de clivagens e, fundamentalmente, como uma rede complexa. É nas teorias de “divisão de trabalho” de Adam Smith (1725-1790), de “rede” de Saint-Simon (1760-1825) e de “*desenvolvimento*” em Auguste Comte (1798-1857) onde Armand e Michéle Mattelart (1995) vão encontrar os primórdios da concepção das “*ciências da comunicação*”. Estas teorias apresentam a comunicação como um sistema complexo, interdependente e “*orgânico*”, estudando a sociedade como se de um organismo vivo se tratasse e tentando dar resposta de como os homens comunicam e “*governavam as coisas*” (Mattelart, 1995:13-14). É através dos meios de comunicação que a sociedade é estruturada e apresentada em toda a sua complexidade como factor de integração, de progresso e de coesão social, derivando estas, não só na partilha dos objectivos e expectativas socialmente assumidas mas também na prática da interacção do individuo nos seus mais diversos contextos. Os autores do conceito do “*interaccionismo simbólico*”, como Herbert Blumer, chamam a atenção da importância da “*natureza simbólica da vida social*”, referindo que os seres humanos agem de acordo com o significado que têm das coisas, que este significado surge da interacção social que o individuo tem com os outros, por último, esses significados são utilizados num processo de interpretação e de relação futura com outras situações (Mattelart, 1995:114-115).

No início do século XX, desenvolveram-se estudos nos campos da linguística e da filosofia sobre a comunicação, principalmente através da semiologia e da semiótica, utilizando as línguas como sistema de signos e tendo a linguagem como objecto de estudo e investigação. Ferdinand Saussure (1857-1913) é uma das referências desses estudos, apresentando a linguagem como o acto comunicativo por excelência, estabelecendo a relação entre a língua e o social, entre os indivíduos e a cultura onde se integram. Charles Pierce (1839-1914) dedicou mais a sua atenção ao objecto. Segundo este autor, deve considerar-se o signo como uma *relação triádica*, fazendo referência ao meio, ao objecto e ao interpretante. O signo introduzido como meio tem uma relação com o objecto, ou seja, representa-o. Pierce é o primeiro a

mostrar o sentido de “*criação*”, quando apresenta que “*um intérprete unido a um meio cria um objecto*” (Walter-Bense, 1974 (2000:88)), assim como a expor o domínio da imagem, o domínio *icónico*, definindo os primeiros esboços de uma comunicação não linguística.

Roland Barthes, precursor destes teóricos, propõe-se, nos inícios da década 60, analisar os sistemas de signos através das imagens, sons, gestos e objectos, chamando particularmente a atenção para a importância destes sistemas na compreensão da comunicação e da cultura de massas. São a imprensa e a arte as áreas a que este autor mais se dedica, dirigindo a sua atenção principalmente para “*o discurso escrito, a fotografia, o cinema, a reportagem, o desporto, os espectáculos e a publicidade*” (Ferin, 2002: 54).

Umberto Eco é outro pensador que, numa perspectiva semiótica e estruturalista da cultura, estuda a importância dos signos como um elemento importante para o processo de comunicação. Estabelece um paralelo entre alguns artefactos com o objectivo de comunicar e significar (linguagem e sinais do código da estrada) e as artes. Com esta análise, Umberto Eco desenvolve o conceito de *obra aberta* na arte, adquirindo originalidade e valor estético em função da possibilidade da sua abertura a um indeterminado número de interpretações e da improbabilidade de sentido nas suas mensagens. Este autor desenvolve também estudos sobre a cultura de massas, apresentando a necessidade de uma acção cultural no sentido de evitar o nivelamento *unidimensional* dos utentes perante os conteúdos e sentidos das mensagens nas novas formas de comunicação com base nos *media* e na indústria cultural (Eco, 1994 (1991:19)).

O actual conceito de comunicação pressupõe uma complexidade de abordagens atendendo aos processos e conteúdos que interagem neste campo de investigação, desde os humanos, técnicos e sociais. Surgem novos modelos culturais e um novo desafio de âmbito epistemológico para as Ciências da Comunicação, pressupondo novas atitudes de sociabilização, diversificação dos produtores de mensagens e metodologias multidisciplinares na investigação e interpretação das mesmas, em função dos objectos em análise¹³.

¹³ Alguns dos contributos deixados pelos teóricos dos *Cultural Studies*, onde se destacou Stuart Hall com o seu texto «*Encoding/Decoding*»(1974)

5.2. A COMUNICABILIDADE DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

5.2.1. A arte da oscilação

Quanto à experiência estética na época dos *media*, entram em contradição as exigências de radicalidade e aprofundamento, necessários à obra de arte, com a tendência de banalização, modismo e baixo nivelamento da mensagem apenas “*para satisfazer as exigências dos media*” (Vattimo, 1989 (1992:63) na comunicação. Talvez por isso, se apresente a arte “*como jogos superficiais*” e já não como experiência que se baseia na estabilidade, profundidade e autenticidade. Será que numa época de comunicação generalizada a arte privilegia a crítica na diversão? como Benjamin tanto refere, valorizando a sensibilidade e a emoção, supostamente afastadas desde o início do século XX na atitude da recepção na arte. Será que a esta “*excitabilidade e hipersensibilidade corresponde uma arte já não centrada na obra mas na experiência*”? (p.63). Para todas estas interrogações, Vattimo propõe-se contribuir com algumas reflexões sobre a comunicação da arte e a sua complexidade na época dos *media*, no seu livro “*A sociedade transparente*” (1989).

Para Heidegger, a experiência estética não é apenas uma *desocultação* (Heidegger, 1977 (2004:49)), como já atrás foi referido, mas a realização *da verdade*, como acontecimento no travar de um “*combate entre mundo e terra*”, sendo aqui que a obra se instala e se produz. (Heidegger, 1977 (2004:46)). Apoiando-se na noção de *stoss* de Heidegger, Vattimo desenvolve as suas noções de *desenraizamento* e *oscilação*, enquanto combate inaugural e no qual a *arte acontece*. Uma vez que a obra é «*verdade realizada*», ela nunca surge de forma tranquilizante, mas como algo mais do que uma *forma completa e perfeita* do acto criador, ou seja, como um novo mundo e como abertura da verdade e acontecimento.

De facto o que Vattimo nos propõe é, tal como Benjamin (para quem a reprodução não é nenhum fatalismo para a arte), que a *mobilidade e a superficialidade* que os *media* e consequentemente a técnica impuseram à

experiência artística e à experiência do homem actual, colocaram novas formas, novos conceitos e novas premissas em que essa mesma experiência se efectiva. Constituindo-se a *experiência da ambiguidade*, a *oscilação* e o *desenraizamento* como forças produtivas e criadoras da arte de hoje, “*no mundo da comunicação generalizada*” (Vattimo, 1989 (1992:66)).

Os anos sessenta são sem dúvida o culminar e o ponto de viragem na arte contemporânea. Nega-se a arte “*do momento especializado*” aproximando-se da estética da existência, da experiência, da vida, do quotidiano em que o acontecimento surge como estado privilegiado para o acto criativo.

A ideia de comunidade e de consenso de gozo do belo dessa comunidade, com tendência a universalizar-se, presente em Kant, tende agora, em época da cultura de massas, não a nivelar-se mas a explodir o «belo» de acordo com as diferentes culturas. À impossibilidade de uma história com um curso unitário, juntou-se a dissolução no plano estético da comunidade universal, ou seja, o sentido da experiência estética abriu-se numa *multiplicidade e pluralização* de comunidades e mundos possíveis, não apenas no plano do imaginário mas como acontecimento.

“*A essência ornamental da cultura da sociedade de massa, o carácter efémero dos seus produtos, o ecletismo que a domina, a impossibilidade de ver neles uma qualquer essencialidade*” (p.77) negam que o *kitsch* seja falta de rigor formal, mas, pelo contrário, afirmam o que, numa “*cultura da época do ornamento plural, pretende ainda valer como monumento mais peregrino que o bronze*” e reivindicar-se como objecto de arte.

Em tom de resumo, Vattimo aponta-nos que a utopia do estético apenas se desenvolve como heterotopia, deixando de se basear na *estabilidade de estruturas eternas*, mas antes no *acontecer*, colocando assim a experiência estética sujeita ao modismo e ao seu carácter de ornamento, implicando a possibilidade de uma reflexão e crítica radical.

5.2.2. Tensão entre sujeito, arte e comunicação

Como Maria Lucília Marcos nos propõe: “*A comunicação é, de facto, sempre tensional*” (Marcos, 2007b:85) e poderá ser nas “*brechas desta*

tematização”, que encontramos razões para continuar a reflectir sobre o sujeito, a arte e a comunicação numa dimensão relacional da experiência.

No processo da alteridade do sujeito, o “*eu*” a “*relação*” e o “*outro*” assumem-se como espaço fundamental para compreendermos as resistências, as interrupções, a inevitabilidade da comunicação e as condições de tensionalidade, gerindo diferenças e conflitos na diversidade, promovendo a compreensão e a tolerância.

A constituição da identidade subjectiva forma-se inevitavelmente através da linguagem e a partir do lugar do *outro*, onde se desenvolve o “*trabalho de criação*”, num processo de significação e de figuração, como condição de possibilidade da percepção do mundo, sempre num “*estado de tensão entre os homens e entre os homens e as coisas*” (Marcos, 2001:22). É o estado de tensão que possibilita a comunicação e não os consensos absolutos que, como já vimos também com Luhmann, tornam a comunicação improvável e mesmo impossível de se realizar. Comunicar é aceitar e gerir diferenças, realizar trocas de sentido num espaço do pensamento contemporâneo, cada vez mais complexo, carregado de heterogeneidades.

O sujeito aparece, na modernidade, dissimulado com o mundo e numa perspectiva auto-performativa, na forma como se apresenta a si próprio e numa multiplicidade de sentidos divergentes e de “*ficções*”. O que se questiona não é o sujeito, mas as possibilidades em que ele se comunica, já não claramente enquanto “*sujeito*” individual, mas numa relação aberta com o *outro*, numa dimensão *dialógica* e *intersubjectiva*, negando a sua condição homogénea, unitária e de sujeito absoluto.

Maria Lucília Marcos apoia-se nas teorias de Nietzsche quanto à ideia de *perspectivismo* do sujeito, assim como nas formulações de Nancy acerca da pluralidade de partilha e também na interdisciplinaridade com que temos de olhar os novos discursos sobre o sujeito, não tolerando “*a transparência absoluta nem a liquidação da subjectividade*” (p.27). Quando se fala na tese da crise do sujeito e de representação moderna do homem, estamos a falar na “*suspeição*” do homem como “*autor*” de si próprio, aceitando que, embora em crise, a subjectividade possa ser pensada na dimensão relacional “*tanto na dimensão da actualidade*

como na dimensão do possível” (ibidem, p.28), sendo também nesta dimensão que se situa toda a criatividade humana.

5.3. ARTE, ACONTECIMENTO E VERDADE

(...) uma arte deslocalizada. Tão ambiciosa quanto impessoal, tão desnudada para o pensamento universal (...) e que, por essa nudez, afirma para sempre a inumanidade do belo.

Alain Badiou (1998)

Alain Badiou critica o esquema clássico, didático e romântico, na relação entre arte e verdade e apresenta propostas de novos paradigmas para o século XX. A arte nem é *aparência da verdade*, ou seja verosimilhança, nem *sedução do verdadeiro*, não devendo por isso ter que ser *vigiada* pela filosofia. Para Alain Badiou, a arte do século XX nada tem já a ver com estes paradigmas, recusando também tentativas das vanguardas na síntese dos mesmos. Assim, propõe a *imanência* e a *singularidade* como relação entre a arte e a verdade. A arte, para este autor, “*pode produzir verdades singulares*” e a obra de arte “*é triplamente finita*” na objectividade, na “*perfeição*” e a “*obra de arte é um fim em si mesma*” (Vidal, 2005:88).

Partindo do pressuposto que a obra de arte é um fim em si mesmo, afastando a arte do real, Carlos Vidal propõe-nos a sua emancipação quanto à representação. Vidal parte de uma formulação de Foucault, “*questionar o discurso é questionar o poder*” (p.129), logo, a possibilidade de resgatar a representação da performatividade económica e comunicacional será “*desfuncionalizando-a, ou seja, desligando-a da intenção, da finalidade e da comunicação*” (p.129).

Quanto à representação, colocamo-nos num espaço de transitoriedade, em que a representação é só por si um mundo, “*enquanto vontade e representação que se ilumina a si mesmo*” (p.134), tentando emancipar a representação de uma obrigatoriedade de comunicação, mais precisamente no acto de criação. Como nada existe exterior à representação, é nesta auto-referencialidade que a arte, segundo Vidal, integra um *impoder* que “*aliado à força criativa (...) é capaz de destruir os*

consensos estabelecidos e «provocar os acontecimentos» (p.136). Evocando as teses de Debord, Vidal vai apresentar a representação como principal responsável da sociedade do espectáculo, na tentativa de se tentar substituir à realidade, vindo a afastar-nos da vida e do conhecimento, produzindo um *fechamento totalitário*. A representação apenas é uma verdade quando não *”pretende remeter-se para si mesma (...) quando impossibilita a interpretação, mas se revela interpretável (...) O interpretável sem interpretação é, portanto a-intencional”* (p.142), não resultando esta impossibilidade de uma intenção, como refere Vidal.

A arte enquanto acto de criação está para além da intenção do próprio autor, como já nos tinha alertado Duchamp¹⁴, do mercado da opinião ou do gosto, a arte liga-se à situação e ao acontecimento, ultrapassando aqui o *ser*, como algo que escapa ao conhecimento e à previsão, como já antes tínhamos referido, afirmando-se como *potencial da situação* e da verdade.

Vidal, partindo da ideia que a comunicação, fruto de *um terreno performativo que denominaremos de “comunicacional”*, é normativa e configurada, acto a que o poder e o estado não estão alheios, aceitando apenas o que se pode nomear ou integrar como linguagem, assume, aqui, uma clara opção de separação entre arte e linguagem. Chega-se, assim, à noção de que *“a arte e o pensamento, nos seus termos, apenas operam com aquilo que a comunicação irá considerar inexistente”*. Para Carlos Vidal, a arte *“separa-se da comunicação sem a sabotar”* (p. 26).

No entanto, convém referirmos desde já, como iremos demonstrar neste trabalho, não se trata de cruzar as incertezas da arte com as certezas da comunicação mas, como afirma Maria Lucília Marcos, de aceitar um convite de aproximação a *“cruzar as incertezas da comunicação com as incertezas da arte”* (Marcos, 2007b: 83). A comunicação também pressupõe e integra o incomunicável e o indizível, porque é sempre relacional e tensional. Do aspecto normativo, funcional e definitivo que se espera do *“paradigma comunicacional”*, haverá sempre um *resto* e incertezas que resultam dessa dimensão relacional. Esse resto inclui, em si mesmo, fenómenos

¹⁴ *“No acto criativo, o artista vai da intenção à realização através de uma cadeia de reacções totalmente subjectivas. A sua luta no sentido da realização consiste numa série de esforços, dores, satisfações, recusas, decisões, que também não podem, e não devem, ser completamente conscientes, pelo menos no plano estético”* (Duchamp, 1957).

de incomunicação, assumindo-se, ao mesmo tempo e paradoxalmente, como “condição de possibilidade da comunicação” (p.85).

5.4. DO ININTENCIONAL À DESCOMUNICAÇÃO

Com alguns projectos e trabalhos realizados em 1913, Marchel Duchamp não só antecipou um dos movimentos mais importantes do início do século XX – o movimento DADA (que teve início em 1916), mas introduziu novos “processos” de criação artística, reduzindo a obra de arte a objecto e a conceito. Estabelece a relação de objectos com a experiência da vida de todos os dias, a que chama de *readymades*¹⁵, os quais Duchamp reutiliza, através de uma escolha *indiferente*, conferindo-lhes a possibilidade de provocar uma experiência estética.

Para Kant, a pretensão do juízo de gosto à universalidade torna possível discutir o valor da obra de arte, desde logo criando um desejo de o comunicar aos outros como forma de obter deles uma aceitação do juízo estético realizado, indo ao encontro de um consenso. O que se pretende comunicar e encontrar neste consenso universal é o belo na arte, enquanto imitação da natureza, e não na própria natureza em si. A arte é bela, em Kant, quando não seja visível a intenção humana, ou seja, em que a obra de arte apresenta uma “*espontaneidade inintencional*”, parecendo “*natural*” (Gil, 2005:75). Na formulação de que “*tudo pode ser arte*” iniciada pelos *readymades* de Duchamp, a diferença entre um objecto que é arte e outro que é natureza, será apenas porque é exposto num certo local, como a galeria de arte, e é produzido um discurso crítico que, assim, o legitimam como tal. Colocando em causa não só a intencionalidade criativa do artista, como também o desejo de comunicação, de universalidade, não pretendendo já a adesão de todos, “*mas de a afirmar como se ela se encontrasse realizada pela obra de arte, tal como se vê e expõe*” (p.75).

¹⁵ José A. Bragança de Miranda, *O design como problema*, “...a estratégia de Duchamp acerca do ready-made... Duchamp faz circular uma... forma de ligação, a da vida na sua totalidade. Esta é a razão porque, para ele, «Eros c'est la vie». A arte... permite o «maravilhamento» da vida, sem a chegar a tocar”. <http://www.interact.com.pt/interact10/ensaio/ensaio3.html>.

Marchel Duchamp defende que o artista não controla o processo criativo, ele “vai da criação à realização, passando por um meandro de reacções totalmente subjectivas. A luta em direcção à realização é uma série de esforços, de angústias, de satisfações, de rejeições, de decisões que não podem nem devem ser tomadas conscientes pelo menos no plano estético. O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e a realização, diferença da qual o artista não é de modo nenhum consciente” (Duchamp, 1957), afirmando mesmo não acreditar “na função criativa do artista...”. Afirma que o artista “...é um homem como qualquer outro. A sua ocupação é fazer certas coisas...”, acrescentando ironicamente que “...o homem de negócios também faz certas coisas...” (Duchamp, 1966 (2002: 22)). O espectador ao decifrar e interpretar a obra enriquece o acto criativo. O acto criativo adquire um outro aspecto, quando o espectador experiencia o fenómeno, a que Duchamp chama de *transmutação*. A obra de arte é um aparato de signos que só o observador pode por em movimento, portanto “é o espectador quem faz a obra”. O significado de uma obra de arte reside não na sua origem, mas na sua destinação.

Estes novos processos criativos passam por novos conceitos de criação artística, o *acaso*¹⁶, a *escolha* e a *ironia* criam novos efeitos e maior ambiguidade na arte, provocando *desambientação*, *banalidade* e *casualidade*. O *readymade* contribuiu para a “universalidade plural, ou seja, o isolamento da coexistência de todos os valores, agora sujeitos a «outras regras»”, iniciando o fim de “uma certa comunicação” e inaugurando uma «descomunicação» (Gil, 2005:72).

5.5. COMUNICAÇÃO SEM COMUNICAÇÃO

Quanto à problematização da relação entre arte e comunicação, propomos realizar uma breve abordagem ao pensamento e reflexão que Lyotard realizou sobre *o tempo*, lançando o desafio de dramatizar o tema da “Arte e Comunicação”.

¹⁶ O maior expoente da utilização deste processo de criação foi Hans Arp, com uma obra datada de 1916 e chamada de “Colagem de recortes dispostos segundo a lei do acaso”, in História de Arte Contemporânea, Renato deFusco, Estampa, 1983, p.304.

Liotard inicia esta reflexão apresentando duas ideias, uma de Adorno, “*nenhuma obra de arte deve ser descrita nem explicada sob as categorias da comunicação*” e outra de Kant, em que o sentimento que a obra induz advém de “*uma determinada representação, universalmente comunicável, sem a mediação de um conceito*”, mais precisamente, a comunicação de um sentimento de pré-inteligibilidade, algo que se recebe naturalmente e, portanto, *não – conceptual*. Sem pretendermos entrar em toda a problemática apresentada por Lyotard, apenas salientamos, por um lado, a exigência cada vez maior na arte contemporânea de uma conceptualidade¹⁷, por outro lado, esta comunicação nada tem a ver com as teorias da comunicação e da informação, enquanto produto das novas tecnologias, que exigem uma pragmática e que é sempre uma comunicação conceptual.

Liotard, quanto à questão da crise do espaço e do tempo *sob o aspecto da comunicação*, questiona se haverá apenas a perda de algo e se não teremos também algo a ganhar, ou seja, se as novas tecnologias não farão parte da promessa de uma emancipação, pelo desenraizamento. Quanto à oposição dos conceitos passivo-activo, pressupõe-se uma passibilidade¹⁸, e esta, “*não é, de modo algum, o que está em causa na recepção das obras de arte*”, mas o que é contrariado na problemática “*da comunicação de hoje*”(Lyotard, 1988(1990:121)), negando a possibilidade de pertença a uma *comunidade sentimental imediata*.

Atendendo a estes pressupostos, Lyotard avança com a dúvida se poderemos estar a falar de arte ao abandonar *a noção de uma sentimentalidade comunicável imediatamente*, exigida nas ideias de Kant para reconhecer uma obra de arte. O que “*está em jogo, na recepção das obras, é o estatuto de uma comunidade sentimental, estética, muito «anterior» a qualquer comunidade e a qualquer pragmática*” (p.115). São as modalidades de recepção que são aqui postas em causa, a questão é se poderemos, com as condições das novas tecnologias, manter a *actualidade e a imediaticidade* de um sentimento, que exige unanimidade no «*aqui e agora*», quando esta não incide *sobre as formas de apresentação, mas sobre a modalidade da*

¹⁷ Conceito, que sendo território privilegiado da filosofia, está para a arte contemporânea, tal como a criação está para o pensamento, não sendo a filosofia apenas contemplação, reflexão ou comunicação mas fundamentalmente pensamento como criação, apresentando Deleuze que é uma necessidade de toda a criação filosófica ou não filosófica, de intersectar e ser intersectada, (...) *é ao nível da interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os géneros de acontecimentos* (...), Deleuze, L'Image-Temps, Ed.de Minuit, 1969 (Dias,1995:27).

¹⁸ ...”a passividade opõe-se à actividade, a passibilidade não” (Lyotard,1988(1990:121)).

recepção. Benjamin negou o “*aqui e agora*”, quando pôs em causa as condições de recepção da arte na época da reprodutibilidade técnica, no início do século XX; também Lyotard problematiza agora a mesma questão, mas no que se refere à relação das novas tecnologias com a arte e com a experiência na actualidade. Este autor, levanta a questão de saber, com as novas tecnologias, quando referimos o “*aqui e agora*”, do que estaremos nós a falar e se poderemos continuar a falar deste conceito, ou se “*poderá chegar algo através dele?*” (p.122).

5.6. NOVAS CONDIÇÕES NA RECEPÇÃO DA ARTE

5.6.1. Novos *media* da percepção sensorial e de recepção

Segundo Benjamin, o *modo de percepção sensorial* alterou-se, como acontece em todas as épocas históricas. A recepção e a experiência, que os indivíduos estabelecem no acto de fruição da obra de arte, são organizadas de acordo com a época em que vivem. O domínio do objecto é, para Benjamin, uma necessidade das massas, “*fazendo-o mais próximo da imagem, ou melhor, na cópia, na reprodução*” (Benjamin, 1936 (1992: 81).

5.6.1.1. As formas modernas de expressão artística

Cabe à fotografia e ao cinema desempenhar a enorme ruptura criada pela reprodução técnica, apresentando-se estas, e, principalmente o cinema, como as formas modernas de expressão artística. À fotografia cabe o papel de ser a última trincheira do valor de culto (retrato), pelas suas características indiciárias e como registo de memória e recordação, ao cinema, como expressão artística, “*estava reservado um sonho, que ... fosse em simultâneo poético e real!*”¹⁹ (p. 89)..

Benjamin analisa o cinema, em comparação com o teatro, na relação que os actores estabelecem com o equipamento técnico e com público, refere

¹⁹ Frase que W. Benjamin atribuí a Séverine- Mars.

que “*a diferença entre autor e público está prestes a perder o seu carácter fundamental*” (p. 97), e, ainda, que “*...o equipamento penetrou de tal forma na realidade*” que transformou a visão da realidade “*numa miosótis no mundo da técnica*” (p. 99). Com estas alterações, o actor, vive a experiência da substituição do carácter unitário da sua actuação, no teatro, pela pluralidade e repetições de cenas no cinema. No cinema a interacção inicial com o público é substituída pela interacção do autor com o equipamento e a representação é sujeita a uma série de testes ópticos. Tal como na arquitectura, também no cinema a recepção é colectiva, simultânea, distraída e táctil, ao contrário da pintura, coincidindo nestas “*as atitudes críticas e de fruição do público*” (p. 101).

“*O cinema em toda a amplitude da percepção óptica, e agora acústica, teve como consequência um aprofundamento semelhante da apercepção* (p. 103). O que Benjamin pretende mostrar é que em todas estas alterações na percepção e no sentir, com a fotografia e o cinema, é o equipamento que aparece como *médium* prioritário. Ele capta o que o olho humano não capta, podendo, assim, assemelhar-se ao nosso inconsciente, criando uma nova forma de sentir artificial que muda a percepção da aproximação, do afastamento e consequentemente da realidade, a qual se torna geradora de ilusão e por isso hiper-naturalista.

5.6.1.2. O inconsciente óptico. O real e a imagem

“*A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões.*” (p. 105). O cinema ao explodir o real, através de uma velocidade, fragmentação e sequencialidade, não acessível às percepções humanas, não impede que o possamos receber e aceitar como se de real se tratasse. Introduz-nos uma experiência que nos vai perturbar e que ao ser questionada pelos nossos sentidos, muitas vezes de forma inconsciente, vai influenciar o nosso real. Sempre que a estrutura do real é perturbada, vai sofrer um choque, e por isso ela tem de ser novamente reajustada e, assim, vai acontecer de forma repetida, com novos choques e, consecutivamente sendo reajustada, assumindo um papel revolucionário, pois faz surgir uma nova concepção desse mesmo real, mas eternamente revisitado.

A complexidade das novas formas de arte, com a imagem, ganha uma nova dimensão, e como exemplo Benjamin refere nas afirmações de Duhamel: *”Já não posso pensar. As imagens tomam o lugar do meu pensamento”*. O real vai aparecer-nos de forma multifacetada e fragmentada, tal como no inconsciente. O cinema vai permitir que o virtual se realize, enquanto no real isso não lhe é permitido, ou seja que a imagem e o imaginário substituam o real.

5.6.1.3. Distracção, atenção e atitude crítica

Com as novas forma de percepção, o cinema, segundo Benjamin, estabelece uma relação com o público em dois planos distintos: numa atitude crítica e a recepção na diversão. Benjamin, refere que as tarefas apresentadas *“ao aparelho de percepção humana... não podem ser resolvidas por meios apenas visuais, ou seja da contemplação. Elas só são dominadas gradualmente, pelo hábito, após a aproximação da recepção táctil”* (p. 110). Tal como o conceito de *inconsciente óptico* também o conceito de *distracção* no cinema, que é uma atitude de distracção mas de examinador, de alguém que conhece, de alguém que está permanentemente numa posição em que pode criticar.

Ao mesmo que se exige a atenção contemplativa, no momento da imersão, produz-se uma ansiedade que gera a necessidade de diversão, que aparece como exercício de corte e de reequilíbrio. A arte oferece distracção e é recebida na diversão, com uma desejada distorção que nos permite escapar à obrigatoriedade de sentido e não viver em tempo real. Como pode a arte ser assim recebida como diversão, sem, no entanto, se transformar numa diversão. A resposta possível a esta questão pode estar na *“dialética da continuidade ou interrupção, de ritmo”*(Osborne, 2004(2006:151), exigidos pelos aspectos temporais dos recentes modos de utilizar o cinema e o vídeo nos espaços da arte.

5.6.2. Actualização dos regimes de recepção

Os novos caminhos abertos pela artes, principalmente a partir das rupturas às vanguardas formalistas nas décadas de 60 e 70 do século XX, exigiram uma nova modelação dos regimes de recepção, introduzindo alterações nos factores tempo, espaço e atenção e, conseqüentemente, a uma nova sociabilidade e identificação na relação da arte com um público, ávido por estes novos meios colocados à disposição da criação e da fruição artística.

Benjamin em 1931, quando escreveu a “Pequena História da Fotografia”, já atribuía à fotografia como *medium* um passado com o “brilho das “cintalações” e um destino cheio de possibilidades. Agora é Rosalind Krauss que, por ocasião de uma exposição de fotografia de James Coleman, escreveu um texto em que chamava a atenção da emergência da fotografia. Se este *medium* conheceu a sua decadência, devido às suas cedências à mercadoria, dominada pelo *kitsch*, ela tornou-se fundamental para a arte conceptual pela sua fácil aderência ao visual e à sua especificidade como suporte híbrido, foi também importante para os cartazes da arte nova, assim como para aos artistas do pósmodernismo apropriacionista da década de oitenta do século XX. Mantendo sempre este seu hibridismo, na capacidade de se ligar com outros media, a fotografia é já justamente considerado num paradigma e não uma ferramenta (Krauss, 2003).

Os aparatos técnicos como o cinema e o vídeo introduziram a necessidade de uma nova reflexão sobre novos conceitos nas artes contemporâneas e com eles surge a expansão do tempo, o instante na recepção da obra é substituído pelo conceito de duração, numa *sucessão de presentes*. Embora não seja já o cinema o centro das transformações das novas formas do modo de percepção na arte, continua, no entanto, a ser pertinente chamar a atenção, como Benjamin o fez com bastante lucidez, para a importância da alteração do *medium* que continua a ser central nas artes.

5.6.3. O fim da obra e do sujeito singular

José Luís Brea apresenta-nos a ideia da necessidade de actualizar a noção de singularidade tanto na obra de arte, como no *destinador* ou espectador, como

também a singularidade do espaço e do tempo nas artes, ou seja, o fim da arte como singularidade.

Se actualmente com a cultura de massas “*desaparece*” o sujeito, a quem se destinava a arte, na perspectiva de formação, enquanto experiência individual, então o que Brea questiona, é se devemos continuar a pensar a cultura como *a mensagem*, fruto da relação entre artista e receptor e dirigida às massas.

Brea alerta-nos para o surgimento de um novo *ser-sujeito* que é *produzido*, este já “*colectivo, indiferenciado e multitudinário*” e não “*ancorado e inscrito no espaço da experiência individual*” (Brea, 2003 (2007:115)).

A crescente influência dos acontecimentos culturais, enquanto práticas de produção simbólica, “*produzem o seu sujeito, e não este que, precedendo-as, as produz* (p.116). É o mercado, através da economia da arte, que suspendendo a transmissão, apropriação e a circulação do objecto-arte, principalmente pelas possibilidades de multiplicação na imagem digital, coloca em causa a mercadoria-arte como singularidade, cria uma nova economia e apropria-se da gestão cultural, produzindo acontecimentos culturais e precedendo a prática cultural do indivíduo, criando também o seu sujeito, ou seja, desenvolve a criação de uma verdadeira *indústria da subjectividade*.

Num registo diferente da “*comunicação sem comunicação*”, onde Lyotard questiona se com as novas condições de recepção se poderá manter *a actualidade e imediaticidade* de um sentimento, Brea refere que a emergência de um *sujeito como multiplicidade* implica que a recepção das práticas culturais se processe em *modulações colectivas* e simultâneas, sob a forma de uma *comunidade de comunicação*, idealmente apresentada como um encontro de “*emissores-participantes, em que todos os intervenientes dos jogos de fala e enunciação o sejam em circunstâncias de verdadeira igualdade, sob as mesmas condições*”. (p.118)

Mas como nos alerta Brea, este é ainda um espaço cheio de problemáticas, equívocos e incertezas que convém continuarmos a analisar e reflectir, sem negarmos a sua evidência.

5.6.4. Os *media* tecnológicos e a cultura moderna

Benjamin chama a atenção da primazia do valor expositivo da arte relativamente ao valor cultural e estético. Alterando profundamente a relação que a obra de arte estabelece com o público, desloca-se a centralidade da obra de arte, até então no objecto em si, transferindo actualmente esta para o seu carácter expositivo. O importante já não é os objectos artísticos, mas as relações que os mesmos estabelecem connosco. A técnica introduziu novos *media* na experiência, pôs em crise os processos de transmissão da posse, políticos e artísticos.

A obra de arte, ao deslocar-se a caminho dos indivíduos, aumenta o seu poder, tornando-se irrecusável, intrometendo-se quer na esfera da experiência individual, quer na própria vida colectiva, onde passa a ser vista como um *medium* de intervenção social. Os espaços de exposição e musealização da arte sobrepõem-se à produção e à criação.

Benjamin verifica que é o modo como as pessoas se juntam que leva a alterar a forma de percepção, que leva a existir uma cultura específica para aquele tipo muito próprio de sociabilidade. A função política da arte surge de uma arte com raízes na experiência concreta, numa *praxis* que remete para a vida, para o quotidiano.

Numa perspectiva diferente da de Baudelaire, que apresentava a arte como um confronto entre a “*impermanência do presente e o peso da eternidade*”, Benjamin coloca a obra de arte como um espaço onde o apelo ao pensamento moderno está sempre presente, no sentido em que além de provocar um desafio à convenção e ao valor do passado, estabelece uma ligação produtiva e permanente ao presente (Borradori, 2003: 137-138).

O aparecimento de novos meios e tecnologias de comunicação na actualidade, mais precisamente as tecnologias digitais audiovisuais, coloca de novo a questão da centralidade e da importância da alteração do *medium* nas artes, cujos contornos e importância na criação artística ainda não são bem visíveis, mesmo que não nos situemos ainda numa época pós-arte técnica, como alguns críticos ultimamente têm vindo a defender.

5.6.5. Pós-medium art

Sem pretendermos esgotar a possibilidade de continuar a reflectir sobre a problemática «arte e linguagem», a integração do conceito de *media* vem trazer um maior aprofundamento nessa discussão, quando falamos de arte e comunicação, possibilitando envolver os planos “*da produção, dos suportes e materialidades*” (Cruz, 2006 (2007:143)). É à volta do conceito de *media* que se começa a designar não só as condições e os modos de recepção da arte, mas também a experiência a que as obras nos submetem, tendo ainda a particularidade de integrar na sua abordagem questões como «arte e técnica» e os estudos culturais.

A ideia de intervalo²⁰ foi de grande importância para a introdução do conceito de *intermédia* no campo da arte e reflexão nos anos 60 sobre os novos *media* como os novos territórios que eles ocupavam nas artes. Foi a introdução de áreas extra-artísticas nos processos de produção e criação artística, principalmente as ligadas às novas tecnologias²¹, que se tornou emergente a interligação de diversas manifestações artísticas como o teatro, a dança, a música, a fotografia, as artes plásticas, a literatura, o cinema e o vídeo interagindo numa única obra.

Inicialmente, no significado primordial do termo, temos que *medium* é a mediação; como Gadamer refere no seu texto “*Cultura e Media*”, ele não é apenas isso, mas também é *elemento*, como algo que está entre nós mas que nos transporta e que transporta também informação, permitindo o acesso imediato à realidade e à alteridade (Gadamer, 1989 (2007:35)). E mesmo quando Greenberg utilizou o termo *medium* na arte, não era já à representação que ele se referia, nem apenas à materialidade do objecto a que se destinava esta nomeação, mas sim à visibilidade, ou seja, a noção de *medium* referia-se à «pureza» como meio mas determinava, já na altura, uma estética e uma forma de arte muito específica que apontava para uma *opticalidade* tridimensional na pintura. No entanto, é quando

²⁰ A ideia de intervalo nas artes foi inicialmente apresentado por Dick Higgins. A reflexão sobre este conceito desenvolveu-se no interior das investigações do grupo fluxus, propondo o conceito de intermédia em substituição de mix-média. Com este novo conceito propunha-se chamar a atenção da fusão entre os diversos *media*, sendo tal que não seriam reconhecidos cada um deles. “*Higgins estaba interesado sobre todo en cómo el happening es un espacio no definido que existe entre el collage, la música y el teatro*” (Andrea Marichal, accedido em 15 de Junho de 2008 em: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/Sinestesia.html>).

²¹ Tendo aqui uma grande importância as teorias de Marshall McLuhan sobre a importância dos diversos *media* tecnológicos como extensão das possibilidades do homem.

no movimento fluxos com as instalações de Wolf Vostell, as experiências de vídeo e esculturas *ready-mades* de televisores de Nam June Paik e as composições musicais de John Cage entre muitos outros artistas que se apresenta o conceito de *intermédia*, onde a mediação na arte se começa a complexificar e a assumir o seu carácter híbrido até ao aparecimento da chamada era dos *pós-media*.

Pretendia-se ultrapassar as limitações que a autonomia da arte impunha. Assistimos a diversas tentativas de ultrapassar os *media* tradicionais, inicialmente no dadaísmo com uma enorme liberdade criativa, mas foi nos anos sessenta que as áreas extra-artísticas se introduziram na arte de forma mais visível. Esta interligação de *media* diferentes deu origem a manifestações artísticas como o *happening*, a *performance* e a instalação.

Com a negação da «pureza» na arte e exclusividade na natureza dos seus meios surge a condição de *post-medium*. Assume-se na crítica ao modernismo e às suas categorias. É na sua condição de se afirmar impura e híbrida, sem se fechar em categorias, que começou por ser assumida como uma arte que não se encaixava nos cânones estabelecidos nem pela história da arte nem pelos dogmatismos que ainda eram aceites na crítica ou nos espaços de legitimação, das galerias e museus. Esta condição foi categorizada pela ensaísta americana Rosalind Krauss e, segundo a mesma autora, é na complexidade e nas possibilidades que as novas tecnologias se apresentam, colocando as velhas técnicas como obsoletas. O que se instala actualmente como fenómeno artístico não é já a mediação objectual mas *um campo de possibilidades* onde, segundo Lhuman, acontece a emergência da forma. Quando falamos de arte já não se trata apenas de falarmos do objecto artístico mas das relações que se estabelecem.

Nas tendências artísticas mais emergentes, não se trata de prescindir da mediação, pois que a arte não se pode libertar da sua manifestação. Como acontece também com a representação, a mediação não deixa de emergir embora, por vezes, apareçam como “*corpos estranhos ao pleno exercício da criatividade estética*”. A recusa na arte contemporânea do aparecer da instância mediadora, fazendo referência à obra de Nan-Goldin, pode teoricamente colocar a arte como algo que é *apêndice do «vivido»*, a que Vidal chama de “*ostentação da pobreza*” (Carlos Vidal, 1997: 84).

A «*new media art*» afirmou-se no início da década de 90 do século XX, com raízes estéticas no Dadaísmo e na Pop Art, assumindo-se como herdeira das práticas criativas destes movimentos. As novas estratégias que agora vêm sendo assumidas na arte digital caracterizam-se pelo uso das novas tecnologias emergentes e, ao mesmo tempo, têm como preocupação explorar “*as possibilidades estéticas, culturais e políticas dessas ferramentas*” (Tribe/Jana, 2007:6). A apropriação de imagens, sons, textos e toda a informação disponível na internet é também uma das práticas a que recorrem estes artistas, assim como a colaboração de vários programadores ou outros técnicos e artistas das várias áreas, integrando nos seus projectos equipas de elevado nível de especialização.

Nos novos *media*, a convergência de todos os meios num só dispositivo, o computador, vai de certa forma tornando-se opaco, ou seja, vai “*escondendo... a sua própria aparência*”. Para Maria Teresa Cruz, pode ser a eminência de uma nova experiência que produz uma nova estética. É que sendo os *media*, antes de mais, aquilo que nos possibilita a experiência, quando se fala actualmente de «*new media art*» teremos como dimensão estética o “*«out-put de um algoritmo» e o computador um médium particularmente apto a produzir a fenomenalidade e a experiência sensível*” (Cruz, 2006 (2007:148).

Num convite sistemático à imersão virtual, os novos meios de percepção da actualidade alteraram e exigem de nós uma nova relação com o mundo e conseqüentemente uma nova teoria das formas de percepção, ultrapassando em muitas das pretensões actuais o “*estreito segmento da arte*”. Os limites são ainda a distinção, como nos alerta Sell, entre “*a possível «acessibilidade» de espaços virtuais e a possível «utilização artística» destes mundos*” (Sell, 1993: 64-65).

6. NOVAS POSSIBILIDADES DE COMUNICAÇÃO DA ARTE

6.1. O ARTISTA–COMUNICADOR

O artista ao tomar o lugar da experiência torna-se um comunicador, activando apenas o discurso, aproxima o acto criativo do espectador, a criação da recepção; com os novos meios da era da informação, a que muitos artistas recorreram, operou-se “*um deslocamento da obra dita aurática para o artista aurático*” (Pelzer, 2004: 25), principalmente a partir da década de 70 do século XX.

Assistimos nos anos mais recentes a uma atitude, que aparentemente parece idêntica mas que, desta vez, não implica a desvalorização da obra mas antes a intenção de tornar a obra inseparável de um fazer, qualquer que seja o programa.

6.2. A CORPOREIDADE COMO MEDIA NA ARTE

6.2.1. A expressão corporal

Um corpo não é uma entidade abstrata, um receptáculo onde se podem colocar atributos tais como alto, baixo, forte, magro; não é uma esfera a que se circunscreve o ser num determinado tempo, mas é uma energia, onde se circunscrevem circulações, substâncias, forças, pigmentações, comportamentos resultantes de técnicas e de linguagens a que está permanentemente sujeito. Esta é uma constatação essencial e uma alteração radical no modo de colocar o problema do corpo no final do século.

A par desta constatação, uma outra: a de que não existe um corpo padrão, mas existem corpos... todos eles corpos que, no caso presente, devem ser considerados forças criadoras de expressões que se podem designar como artísticas.(..)

(António P. Ribeiro, 1997)

O corpo tem vindo a assumir cada vez maior importância na arte contemporânea, principalmente nas artes que assumem o corpo como *media*. No

entanto o corpo, como tem vindo a ser demonstrado por alguns ensaístas, tende a escapar ao enquadramento e à apropriação, tanto nas actividades criativas como comunicacionais, referindo-se o corpo como “*algo absolutamente irrepresentável, que tentamos apreender, nomeando-o como sujeito*” (Ribeiro, 1997: 18).

Como defende Pinto Ribeiro, é na conciliação do campo linguístico e figural da actividade performativa que o corpo não consegue fugir à possibilidade de narrativa, não sendo possível, nestes casos, existir uma citação sem que tal não seja uma caricatura. No entanto, é ainda no campo estético, coreográfico e performático onde se têm produzido alguns dos seus discursos, mesmo que incompletos.

A impossibilidade de realização de um arquivo das *Artes do Corpo* é também característica desta actividade criativa, reafirmando as ideias, já apresentadas neste trabalho, de Amélia Jones, ao referir a importância da enorme intersubjectividade das técnicas de registo da *performance*. Devido ao seu carácter retrospectivo a *performance interpretativa* deixa de lado os processos narrativos, comportamentais e de intencionalidade específicos. O discurso crítico é apenas o produto de uma interpretação dispersa e fragmentada do que “*resta do seu comportamento*”, nunca da acção em si mesma, num tempo e espaço já não presentes e, obviamente, sujeito à limitação do olhar e da memória do espectador ou crítico, dificultando a possibilidade de um discurso homogéneo. Caminhamos, assim, para a ideia de *inconceitualização do corpo*, defendida por Pinto Ribeiro, apresentando as inscrições do comportamento corporal como “*vestígios fantasmagóricos*”. Na tentativa de um discurso crítico, devemos ter em atenção a sua especificidade, porque se apoia num trabalho de reconstituição e descodificação “*a partir de um universo fundamentalmente constituído apenas por imagens e por figuras, quer porque estas imagens, tendo uma existência material fugaz, são, como nos sonhos, imagens de superfície, estão sujeitas a uma permanente e infinita re-elaboração no trabalho de recordação e de invocação mnemónica*” (p.20-21), aproximando esta actividade crítica à técnica de restauro.

Partilhemos com Pinto Ribeiro a sua ideia de que as artes do corpo são “*artes onde a tensão resulta do par fisicalidade/corporeidade que se sobrepõe à enunciação. São artes onde a trajectória do corpo se impõe à*

narratividade; e são artes ao vivo, no sentido mais radical do termo” (p.112). As artes do corpo impõem o ver ao ler, a fragilidade e o efêmero do corpo, do movimento e do gesto que estão sempre presentes e onde o afecto é o suporte de muitas das coordenadas e opções críticas com que as reflectimos ou pensamos.

Quanto à comunicação nas artes do corpo, é na *body art* e na *performance* que o artista tenta ultrapassar a sua incomunicabilidade e criar uma relação directa com o público, assumindo um papel de comunicador e colocando de certa forma a arte na era da informação, ao centrar o papel do artista na mensagem como prática artística. Mesmo nestas manifestações artísticas, além de uma abusiva utilização do impacto visual, emocional e experiencial, a falta de uma estrutura verbal aproxima-as de uma linguagem não-verbal, criando uma enorme dificuldade em se assumirem nos *media* como discurso artístico específico porque, como sabemos, a comunicação assenta maioritariamente e prioritariamente na linguagem verbal.

Convém, no entanto, considerar que mesmo admitindo a possibilidade da existência de uma *expressão corporal*, não se pretende encontrar valores de verdade ou de libertação. Temos a consciência que a comunicação decorre sempre de uma forma difusa, podendo mesmo afirmar a sua impossibilidade no âmbito do que é racionalizável em linguística verbal, como já atrás foi referido, havendo mesmo alguns autores que refutam definitivamente esta hipótese. Michel Bernard afirma a *expressão corporal* como um dos maiores mitos da nossa sociedade e que apenas funciona “*como uma terapia da violência física*”²².

Assumir o paradigma de comunicabilidade é afirmar que existe um espaço de representação onde ela ainda é possível e esse espaço é definido como de “*imaginário*”. Este espaço, segundo Pinto Ribeiro, é um espaço de polissemia e sem o qual é impossível algo acontecer, ou seja, é um lugar do acontecer, sendo apenas “*visível no sonho, no delírio, na imaginação criadora e na expressão corporal*” (p.65).

²² Citação de Michel Bernard, *Quelques pratiques corporelles maintenant*, in, *Le corps expressif ou l'homme fallacieux de la voix*, Paris, delarge, 1978, onde este autor contradiz qualquer hipótese de expressão corporal (Ribeiro, 1997: 65).

6.2.2. A corporalidade / fisicalidade da imagem

Há diversos artistas que utilizam a pintura como forma de possibilidade de “*um processo performativo do corpo*”, como é o caso de João Queiroz. Embora podendo ter origem nas referências das acções performativas, que Kaprov encontrou no acto de pintar de Pollock, actualmente este processo já faz parte do que é definido como um campo de procedimento estabelecido pelo artista.

A corporalidade e fisicalidade da imagem surgem como formas de descobrir na pintura «*uma coisa ridícula, como copiar um postal...*». “*...não ter de inventar nada, esquecer tudo o que se pode entender como pintura – cor, composição, espaço – e todas as coisas que previamente sabemos e pensamos*»²³, ou ainda, como Luc Tuymans, entre outros pintores das ultimas gerações, para quem a apropriação, o *erro e o fracasso* são um programa, realizando pinturas a partir de imagens fotográficas, de filmes, vídeos ou captadas num *ecrã* televisivo. Quando se generaliza o recurso de imagens vindas de outros suportes, posteriormente trabalhadas ou apenas reproduzidas, já não se trata de ser apenas uma relação de comunicação que esta pintura estabelece com os seus “*modelos fotográficos*” numa grande generalização, mas da sua aproximação em alguns casos ao *pixel* do computador, o que nos leva a interrogar se esta pintura não colocará definitivamente em causa “*a ética produtiva*” e a natureza da pintura actual (Sardo, 2006:11).

6.2.3. O gesto

É no cinema, na dança e na poesia que a actualidade tenta recuperar o controlo do gesto que, de certa forma, já há muito se encontra perdido. Esta é uma das muitas considerações e reflexões que Agamben faz sobre o gesto.

Embora a dança moderna seja o que Agamben considera ser uma tentativa desesperada da humanidade de querer recuperar algo “*que tinha acabado de lhe escapar para sempre*” (Agamben, 1997:18), é na imagem, não enquanto *noema*²⁴

²³ Gerard Ritcher, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, Thames and Hudson, Londres, 1993, p.31. in (Sardo, 2006:09)

²⁴ “*noema*” termo apresentado por Roland Barthes como um «*isto foi*» e como representação pura do tempo (*La Chambre Claire, Cahiers du Cinéma*, 1980).

e como interrupção do fluxo do tempo no instante, como apresenta Barthes, mas como “*fragmentos de um gesto ou como fotogramas de um filme perdido*” (p.19), que o gesto se recupera como medialidade de um movimento “*que tem em si o seu fim próprio*” (p. 20). Exorcizando o poder paralisante da imagem, o cinema assume a tarefa de introduzir no *sonho de um gesto*, o seu despertar.

Para Agamben, o gesto é uma *medialidade pura e sem fins*, como objecto de *comunicação de uma comunicabilidade*. Não tendo nada para dizer, o gesto não tem memória permanente, dissimula e é mutismo, logo não se reencontra na linguagem.

Não deixa contudo de ser interessante, sendo o gesto em primeira instância do âmbito da acção, ele já não faz parte do agir nem da produção, segundo Agamben, o gesto já não pertence apenas à dimensão estética, mas através do cinema ele pertence também à dimensão ética e política, assumindo-se como sendo o seu elemento central.

6.3. O CAMPO ALARGADO DA ARTE

O ponto de partida do conceito de «*campo expandido*» foi apresentado por Rosalind Krauss no ensaio “*Passages to Modern Sculpture*”, em 1979, por altura do debate acerca da autonomia dos meios artísticos. Krauss referia-se à relação que a escultura estabelece com a paisagem e a arquitectura, tendo como referências muitos dos trabalhos dos movimentos do Minimalismo e na *Land Art*, mas também nas instalações e nos *Happenings*, onde se estabelecia um diálogo entre o sujeito, o objecto, o espaço real e o tempo, ou seja, a sua *externalidade*. Alguns autores encontraram novas espacialidades para as suas intervenções artísticas como Robert Morris, Donald Judd, Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, James Turrel ou Dan Graham, aproximando a criação artística dos «espaços reais». De certa forma, do que se falava era da diversidade de situações e contextos em que as obras eram apresentadas, remetendo para outro conceito o *site-specific*. Desde as suas origens, nos anos 60, do século XX, o conceito de *site-specific* refere uma obra de arte

designada especificamente para um determinado local físico e concreto, sendo esse local parte intrínseca da obra ou projecto artístico.

Não é só no âmbito da escultura que, na arte contemporânea, se tem vindo a reflectir sobre o campo expandido da arte, mas também na pintura. Estes conceitos começam a ser considerados por alguns artistas como opção à ideia da morte da pintura, encetando uma busca no alargamento do campo pictórico. Criando uma nova espacialização na pintura, estes artistas apresentam os seus trabalhos em novos suportes e numa aproximação à sua tridimensionalidade, levantando algumas questões na relação espacial que estabelecem com o espectador, muito próximas de práticas conceptuais, minimais, pós-minimais ou da instalação. Poderemos citar Katherina Grosse, Franz Ackerman, Hugo Canoilas, Adriana Varejão e Ângela de la Cruz, como alguns dos artistas com preocupações de expansão espacial e atmosférica na sua pintura.

O campo expandido, é também, mais recentemente, um termo utilizado para classificar as práticas artísticas próximas da estética relacional, tanto na curadoria como na criação artística. Gabriela Vaz-Pinheiro chama a atenção que as relações e pressupostos próximos do *site-specific* e principalmente na relação entre o espectador/público, o local, o artista/curador e a obra não são pacíficos quando estamos a trabalhar com o “*sujeito múltiplo*” (Vaz-Pinheiro, 2005: 73). O seu olhar e a identidade deste sujeito múltiplo e a especificidade de um lugar são “*politicamente carregados*”, podendo esta fluidez pôr em causa a forma linear de abordagem, onde apenas entrem factores da relação entre o criador e o espaço. Nesta relação, entram certamente conceitos como o “*campo expandido*”, de Rosalind Kraus, que chama a atenção para o contexto e ainda para conceitos da “*arte pública*”, permitindo reinventar não apenas o processo criativo mas também as funções dos lugares onde estas actividades se desenvolvem.

Quanto ao papel do público, enquanto audiência, cada vez mais nos apercebemos da sua importância interactiva, não só como testemunho de presença, mas também como elemento participante em todo este processo. Os modos de produção artísticos na contemporaneidade pressupõem a utilização não só desta interactividade, mas recorrem também, a metodologias do campo sociológico como recolhas, registos, gravações, permitindo uma certa *transferabilidade* mútua entre o lugar e o criador (p.76). É esta *transferabilidade*, em detrimento de uma ideia de

especificidade, segundo Gabriela Vaz-Pinheiro, onde poderemos encontrar as possíveis respostas às muitas das questões que se levantam na curadoria do local.

A relação entre o individual/local e o global tem vindo também a ser questionado, principalmente nas teses mais carregadas do *politicamente correcto*. Trabalhar o local de uma forma isolada de toda a multiplicidade global pode não trazer vantagens. Poderemos sim, trabalhar o global de uma forma local e não deixar que o inverso aconteça, a não ser que seja o nosso objectivo. Segundo Gabriela Vaz-Pinheiro, o grande problema do criador é ser capaz de resistir às “*recorrências culturais do quotidiano*” no trabalho que se realiza, servindo apenas uma aproximação à universalidade da obra de arte, já bastante criticada. A solução, segundo esta artista e programadora local, passa por “negociar” o local como privado com a aspiração da função comunicativa da obra de arte, menos local e mais *universal*.

As artes do corpo, como o teatro, a dança e as artes performativas, são linguagens que a partir dos finais do século XX se impuseram facilmente como novas linguagens artísticas de grande impacto junto do público. Mesmo sendo artes que pela sua especificidade própria, a fisicalidade e a presença se sobrepõem à enunciação e à narrativa, existe, no entanto, um maior imediatismo no acesso ao seu discurso, mesmo que abstracto, havendo sempre uma experiência a partilhar. Se a dança chamada *erudita* era considerada elitista, as artes do corpo, como toda a arte contemporânea cada vez mais, devido à democratização cultural, deixam de ser apenas consumidos pelas elites culturais, criando-se à sua volta novos públicos, novas tribos (Ribeiro, 200:25). A procura de uma prática cultural e artística que se tornou cada vez mais híbrida e espontânea introduziu novas experiências nessas mesmas práticas. Se, por um lado, se vai instalando e fidelizando um novo público à volta destes projectos e destes locais, que funcionam como aglutinador de grupos, também muitos artistas utilizam estes projectos e locais como residências artísticas, onde desenvolvem temporariamente trabalho criativo tanto em projectos individuais como colectivos, sendo por muitos referidos como *ateliers em espaço expandido*.

Estas experiências, tendo como referência a condição de colaboração e co-participação, abriram espaço a novas linguagens e novos posicionamentos quanto à actividade artística, permitindo novas redes comunicacionais, aproximando do

espaço da esfera pública os diversos discursos e práticas criativas / curatoriais da arte contemporânea, não tendo apenas como preocupação o âmbito artístico, mas também a sua integração com questões de âmbito social e local. Esta expansão topológica não deixa de promover, por vezes, uma dimensão política, com uma intenção crítica e reflexiva, tornando-se mais como uma experiência colectiva do que numa exposição ou espectáculo.

Como experiência curatorial referimos o projecto de dança contemporânea “*O Espaço do Tempo*”, um projecto pensado, estruturado e produzido pelo criador Rui Horta no Centro Coreográfico, instalado em Montemor no Convento da Saudação. Este projecto possui uma estrutura transdisciplinar e como preocupações principais tem o apoio aos criadores, a exigência de um elevado nível de qualidade em todas as actividades que desenvolve, o diálogo, pesquisa, experimentação e cruzamento entre as diferentes vertentes das artes performativas e a integração das diferentes artes com as artes do espectáculo. Além de promover uma troca de experiências criativas de âmbito internacional, tem ainda como objectivos a criação de novos públicos e emprego, tentando contribuir para o desenvolvimento artístico e económico da cidade e da região.

O Espaço do Tempo serve de apoio a inúmeros criadores nacionais e internacionais. A linha fundamental de trabalho situa-se na pesquisa, no laboratório e na experimentação, como base da renovação e da inovação das linguagens artísticas, criando novos discursos artísticos transdisciplinares, dedicando enorme atenção ao diálogo entre as diversas formas artísticas como espaço aberto a ideias e projectos criativos. Enquanto interface entre as diferentes formas artísticas, este projecto coloca a ênfase na utilização das novas tecnologias.

As principais e actuais linhas da estratégia de programação do *Espaço do Tempo* são a residência a criadores na criação de novas obras, continuando a programar a nível nacional e internacional, programar em rede com outros teatros, espaços culturais e circuitos de difusão em Portugal, influenciando boas políticas de programação. Apoio à internacionalização de criadores portugueses e integração nos circuitos de criação europeu são também uma das linhas principais da sua actividade. No plano cultural preocupa-se também com a relação que estabelece com a comunidade em geral, e em particular com as escolas, na criação de novos públicos, pensando contribuir para o desenvolvimento integrado no concelho de Montemor.

Alexandra do Carmo é uma outra artista que tem desenvolvido o seu trabalho artístico à volta do conceito de campo alargado. Além de desenvolver um projecto artístico “*The steam Shop*”, em Julho de 2006 na Fábrica da Pólvora em Barcarena, apresentou também um trabalho, que se caracterizou por uma prática artística chamada de *processos etnográficos* e consistiu na (re)activação da “*possibilidade de experiência colectiva enquanto gesto de construção da memória através da incorporação de processos de socialização normalmente não-artísticos*” (Marques, 2006). A sua intervenção artística constou de um atelier/estúdio onde ocorriam entrevistas a ex-operários sobre a fábrica onde tinham trabalhado, tendo o espectador apenas acesso às imagens captadas por uma câmara de vídeo através de um monitor, em tempo real.

A obra desta artista, embora possa ser considerada próxima da estética relacional, no entanto, difere desta²⁵, tal como em alguns trabalhos de Hirschhorn e Santiago Sierra, onde o visitante não é confrontado directamente. Mantendo o «atelier» afastado do espectador, num campo privado, a artista apresenta a rememoração como um *resenha de vestígios* do passado e impede, assim, as «*experiências comunicacionais interactivas*» que caracterizam os argumentos de Bourriaud para a estética relacional. Optando por uma proposta de atitude *reflexiva* por parte do espectador, esta artista acaba por “*criar uma tensão deliberada entre as esferas do participante (artista e entrevistado) e do não-participante (espectador/visitante), ou seja, entre o dentro e o fora do acontecimento*” (Marques, 2006), aproximando-se das teorias de Bishop e de outros autores que questionam o optimismo do consenso de Bourriaud. Bishop afirma que o antagonismo das relações de conflito e de debate não é hostil à democracia, pelo contrário. Por isso, o trabalho desta artista amplia e apresenta criticamente as fronteiras entre o *insider* e o *outsider* tanto no social como no estético. Se, por um lado, esta estratégia impossibilita o acesso do visitante ao “*acontecimento*” *visionado*, criando uma tensão entre a presença corporal e a mediação tecnológica, demonstra, por outro lado, que é

²⁵ « *This expanded field of relational practices currently goes by a variety of names: socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, participatory, interventionist, research-based, or collaborative art. These practices are less interested in a relational aesthetic than in the creative rewards of collaborative activity—whether in the form of working with preexisting communities or establishing one’s own interdisciplinary network* » (Claire Bishop, in *The Social Turn*, Art Forum, 2006).

possível fazer coincidir o tempo de criação e de recepção artística e, por último, como argumenta o curador Bruno Marques, demonstra também, que “*o diagnóstico de um «mal» tantas vezes enunciado – o da «incomunicabilidade da arte contemporânea» – entrevê talvez uma possível «cura» numa atitude mais interrogativa que afirmativa, aberta e relativizante acerca do encerramento e delimitação da criação no «topos do privado»*” (Marques, 2006).

6.4. A ARTE COMO EXPERIÊNCIA SENSITIVA

Mário Perniola (1991) defende ter havido uma alteração profunda no modo de pensar da nossa época, o sentir impõe-se ao agir e ao pensar, colocando em causa as condições da nossa experiência.

Nas artes, o sentir em colectivo substitui o sentir individual, e é a estética da vida que mais próxima está desta tendência, que se caracteriza pelo imediato e instável e apela à participação, integrando afectos e emoções nas obras de arte. Ao contrário do que pode parecer, o impulso à vida tem como objectivo experienciar a intensidade e não a sua continuidade. Assumindo, por vezes, a aproximação ao trágico ou ainda como recuperação da memória de uma realidade vivida e da qual se quer apenas a sua sublimação, alguns artistas tendem para a exaltação e transcendência da vida, que pode também por vezes integrar a sua destruição. Esta é uma tendência característica de alguns dos artistas do período do romantismo do século XIX, utilizando o processo criativo como forma de subjectivação, mas poderemos também encontrar estas preocupações nas artes do corpo da segunda metade do século XX.

A nossa é uma época da estética, principalmente a partir da década de 60 do sec.XX, não porque “*tudo se harmoniza com todo o irenismo carnavalesco de uma ronda cujos participantes trocam máscaras entre si, parodiando-se uns aos outros*”, mas porque tudo o que nela é efectual é o “*já sentido*”. Tudo nos é apresentado como algo já sentido com “*uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada*” (Perniola, 1991: 24). Este «já sentido» não nos deixa possibilidade de opção, como acontecia com o «*está por sentir*» de épocas anteriores. Agora apenas

poderá ser recalcado, ou seja, somos afastados do processo de sentir os acontecimentos, as pessoas e os objectos. Em vez de estarmos predispostos para viver, podendo optar em recusar, perceber ou sentir algo que nos fosse proposto, como acontecia com os nossos antepassados, hoje o homem está liberto da opção *participação/indiferença*, o sentir adquiriu agora “*uma dimensão anónima, impessoal, socializada que exige ser recalçada*”(p.13).

A dimensão estética pertence agora à sociedade e não ao indivíduo, as singularidades que antes eram suportadas por uma interioridade são agora do domínio do mundo. O «*já sentido*» processa-se no interior de um «*anónimo consenso*», impõe-se, por um lado numa pura efectualidade, apenas constatamos a sua presença, sem que possamos questionar ou pensar a sua verdade e ao mesmo tempo, faculta uma série de esquemas de comportamento ritualizados impelindo ao «*não agir*».

Na arte, com o *kitsch*, legitima-se a credibilidade das futilidades, antes criticadas, que agora ganham em afirmação. O espectacularismo assume-se como experiência já prefigurada, refazendo até a imagem que temos de nós próprios como se fosse uma repetição narcísica em que o corpo e a arte são, por vezes, o palco de maior visibilidade. É o paraíso do *look* e da aparência e da flexibilidade, onde o que se espelha já não é o interior mas o exterior das sensações, podendo o espelho ser redireccionado. Já não é apenas a obra de arte que circula, quando se fala de investimento cultural, mas sim *os vestígios*, que além da obra em si integra também “*toda a espécie de documento do autor, como a intervenção ocasional, a iconografia, a biblioteca, o manuscrito e coisas semelhantes*” (Perniola, 1991: 36).

Com a inclusão da afectividade e a sensibilidade nas ciências cognitivas, a possibilidade de máquinas que sentem tornou-se já num dos objectivos da actual investigação científica, deixando de ser “*o sentir*” exclusivo do homem, adquirindo a dimensão estética efectualidade e poder, a questão já não se equaciona sobre quem sente mas, segundo Perniola, “*sobre quem administra e gere a circulação do já sentido*” (p.47).

Convém lançar um olhar crítico à tentativa do estético se constituir como resposta às crises do sujeito na modernidade que venham a invadir os mais diversos domínios da experiência, continuando a reflectir sobre as suas implicações, “*tanto*

para a realidade da experiência em geral, quanto para os destinos da experiência estética, cujo risco pode ser o da sua própria dissolução” (Cruz, 1991: 5)

CONCLUSÃO

Como nota de conclusão, poderemos afirmar que a arte vai continuar a acompanhar-nos no nosso caminho em busca de *novas formas de subjectivação*, mesmo que numa dimensão tensional e improvável de apropriação, ela afirma-se enquanto presença daquilo que é e que apresenta, mesmo como “*fenómenos estranhos que não possam ser subjectivados*” (Zizek).

A comunicação *pressupõe profundidades e sombras* e nela existe “*um resto que se esconde, sobretudo depois de tudo parecer ser dito*” (Marcos, 2004: 246). Quanto à dimensão comunicacional da arte, não só pelo que atrás foi exposto, mas também na impossibilidade de a fechar num discurso estético, à volta da sua condição de conceito, de acontecimento ou de verdade, é pelo lado das muitas incertezas que a comunicação e a arte vão continuar a interagir. Com o aparecimento de novos meios e tecnologias de comunicação, mais precisamente pelas tecnologias digitais audiovisuais, cujos contornos e importância na alteração da criação artística ainda não são bem visíveis, mesmo que olhemos com uma posição crítica a já anunciada época pós-arte técnica. “*Novas tarefas da apercepção*” voltam a ser chamadas para nos ajudar a reflectir sobre a arte.

Na tentativa de um olhar crítico à actualidade, Perniola apresenta duas grandes ingenuidades perante a arte actual, tanto pelo lado produtivo como no público: por um lado, é a identificação da arte à obra e, por outro, quando se relaciona a experiência artística apenas à possibilidade de uma *comunicabilidade imediata e directa*. A primeira coloca no centro da essência artística a objectualidade da obra e tudo o que se relaciona com a propriedade da mesma, tanto na sua produção como legitimação. A segunda está ligada à arte vida, onde se enquadram as mediações, os discursos e a recepção, o seu espaço é o da informação e da comunicação, implicando por vezes directamente o público e remetendo a arte para o campo da realidade. O que está aqui em causa é a propriedade, por um lado e, por outro, a sua possibilidade de circulação.

Perniola apresenta como característica comum a estas duas tendências da arte contemporânea a sua aproximação a uma simplificação, em vez de uma complexificação. Este autor defende que, mesmo que a arte surja aparentemente com a pretensão de totalidade e hegemonia, ela deixa sempre uma sombra, que “*retrata o que*

de mais inquietante de enigmático lhe pertence” (Perniola, 2005 (2006: 8)), sendo essa sombra que a protege da mercantilização, normalização e estandarização a que a sociedade a empurra. Outra das convicções deste ensaísta é que já não é no “valor” estético onde poderemos acreditar numa resposta, mas antes nessa *sombra*, como um rasto que a arte inequivocamente vai deixando atrás de si, numa experiência *mais subtil, refinada e acutilante* (Perniola, 2005 (2006: 10)).

Nesta contenda, ao contrário do que referiam algumas das teorias da recepção, o público é por vezes remetido para um espaço de insignificância no processo de reconhecimento, afirmação, circulação e legitimação artística, pois que todo o protagonismo assenta agora na relação entre o *artista mediático* e a instituição. Assim sendo, o papel que a arte cumpre não vai muito mais além do que ser palco de estratégias que pertencem ao mercado, sem dela obter quaisquer vantagens. Como solução para a ausência daqueles que “*ainda podiam ficar perturbados*” (Nathalie Heinich), ou seja, o público. Mário Perniola propõe que se abandone “*a ideia de que a transgressão constitui por si próprio um tipo de oposição eficaz*” (p.80) porque a “*função polémica*” da transgressão na actualidade se esgotou completamente.

A exaltação da perda da aura não pode ser motivo para negar a importância das mediações e da produtividade artísticas a favor de um imediatismo comunicativo, que muitas vezes se apoia apenas na transgressão para problematizar o espaço artístico. Também não podemos esquecer que a expansão do território da arte, na actualidade, não está na obra mas nas relações que ela estabelece nas suas acções, situações, redes e efeitos de sentido.

Sem colocar em causa o afastamento da arte da sua especificidade e a aproximação ao real, a arte não se obriga a um *vitalismo subjectivista* nem à *diluição da obra na comunicação*. Poderemos referir assim que existe sempre na obra de arte um reduto de incomunicável que se caracteriza pela experiência do sentir da *diferença* e num espaço do *heterogéneo*, onde também toda a experiência da actualidade se situa.

Quanto à diferença, encontraríamos essa ideia clara em Deleuze, quando ele apresenta a posição que a arte ocupa, revelando, por um lado, o seu próprio *ser* mas, ao mesmo tempo, reconhece na arte uma *tensão interna* que a coloca “*como potencialmente capaz de provocar sensação*” (Braga, 2004). Quando Deleuze reflecte sobre a obra de Francis Bacon, reconhece que o objecto e o sujeito se misturam através do nosso corpo, e é confusa porque não a podemos diferenciar. É “*a carne do sensível*”

e é “*coisa apreendida na carne*” (Braga, 2004). A sensação na arte processar-se-ia em diferentes níveis de “*instantâneos do movimento*” e a sua origem é a própria obra de arte e não o sujeito, este apenas capta o reflexo da tensão interna que é produzida na obra de arte, ou seja, Deleuze afasta-se da ideia que a tensão acontece no sujeito, ideia forte na tendência psicologista na arte. O que Deleuze nos traz com este texto, segundo Cardoso Braga, é um convite à experiência e abertura dos nossos sentidos que a arte nos impõe.

Quanto ao heterogéneo na actualidade, como clarificou Foucault no texto “*Dês espaces autres*”, não vivemos em espaços do homogéneo e do vazio mas sim “*no interior de um conjunto de relações que definem colocações irreduzíveis umas às outras e de não sobreposição absoluta*”²⁶, como *relações de colocação*. Resumindo, apresentáramos a arte como resultado de uma sensação no corpo do sujeito que é resultado de um tensão interna do objecto e um espaço onde o heterogéneo é também tensional e relacional, no fundo “*um espaço carregado de qualidades e também um espaço de extremos*”²⁷.

Além de um sentido de *inoperatividade da arte* (Agamben), à volta do qual alguns ensaístas recentemente têm vindo a reflectir, referindo o seu carácter político, também os artistas pretendem assumir, na actualidade, um discurso e uma postura política, principalmente nas artes de palco, mesmo que obviamente não evidente e sem que a sua prática pretenda qualquer comprometimento, intervenção ou correcção. O que os artistas tentam questionar é o pensamento único globalizante e contribuir com alguma “*perturbação*” que vá no sentido de percebermos que estamos todos dentro do *espectáculo debordiano* e, que muitos artistas, na ruptura dos anos 60 do século XX, tiveram a ousadia de nos mostrar, evitando os caminhos *ensurdecedores* que, por vezes, caminhamos em busca de uma ideologia sem sentido. Há hoje problemas novos que se colocam a todos nós e os artistas querem contribuir não apenas criativamente mas também intelectualmente com a arte.

²⁶ Michel Foucault, *Espaços Outros*, «Dês espaces autres», conferência pronunciada no Cercle d'Études Architecturales a 14 de Março de 1967 e publicada in *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, Outubro de 1984, pp.46-49, actualmente in *Dits et écrits: 1954-1988*, vol.IV, Paris, Gallimard, 1994, pp.752-762. Michel Foucault só autorizou a publicação deste texto, escrito na Tunísia, na Primavera de 1984. Texto com tradução de Luís Lima e revisão de Maria Augusta Babo.

²⁷ Michel Foucault (*ibidem*)

Não deixa contudo de ser pertinente que Bragança de Miranda, num recente texto acerca de um conto de Edgar Allan Poe, venha mostrar-nos que acredita na potência e “*efeitos secretos e enigmáticos*” que uma obra de arte pode integrar quando entregue ao “*seu próprio curso*” livre, e é nesta condição de nunca desvendar a sua finalidade ou intenção, que provoca em nós um encontro nunca pacífico, “*incluindo-nos e excluindo-nos do espaço que ela própria cria*”. Sempre atento a esta problemática, Bragança de Miranda volta a questionar a relação da arte com o mundo, como um espaço que é de luta mas que continua sempre em aberto. O que deve ser inquestionável e importante é que a arte, mesmo que, por vezes, percorrendo caminhos nem sempre integrados ou compreendidos pelos discursos estéticos, caminhos de encontros e desencontros, nunca deixe de exercer sobre nós uma experiência única e irrepetível, enquanto *espelhamento do mundo* ²⁸.

²⁸ “*Não há gratuidade nem propriedade nas obras. Todas as obras constituem uma única comunidade, na qual convivem todos os humanos, vindos, já idos ou ainda por vir*” (Miranda,2006:6)

“*Diferentemente da gratuidade da “arte pela arte” que nos exclui, para se bandear com os estetas e os boémios ricos, contrariamente à obra «interactiva» que nos «inclui», forçando-nos a conviver com prosaicos «engenheiros», a obra pulsa secretamente, menos por efeito da psyché do autor ou dos receptores, mas pelo facto de ser um espelhamento do mundo*” (Miranda, 2006:7).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio, *Notas sobre o gesto*, Lisboa, Ed.CECL/FCSH-UNL, Catálogo Inter@ctividades, 1997.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *A idade do homem*, 1990, in Catálogo de Alberto Carneiro, F.C.Gulbenkian, 1991.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “*RASTOS, RESTOS, ROSTOS* “,1998. Acedido em 20 Setembro de 2007 em: <http://virose.pt/tudela/textstill.html>

BAUDRILLARD , Jean , *Le paroxiste Indifférent*, Paris, Ed.Grasset&Fasquelle, 1997 (Edição Portuguesa: *O Paroxista Indiferente*, Lisboa, Edições 70, 1998).

BENJAMIN, Walter, *Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936-39* (Edição Portuguesa: *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D'Água, Lisboa, 1992).

BISHOP, Claire, *The social turn: collaboration and its discontents*, , Artforum, Fevereiro/2006, acedido em 14 de Junho de 2008 em: <http://artforum.com/inprint/id=10274&pagenum=0>

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Paris, Les press du Réel, 2001

BORADORI, Giovanna, *Philosophy in Time of Terror*, University of Chicago, 2003 (Edição Portuguesa: *Filosofia em tempo de terror*, Lisboa, Campo das Letras Editores, 2004).

BRAGA, Eduardo Cardoso, *Arte e sensação: A natureza sintética da sensação na experiência artística segundo Gilles Deleuze*, Revista Digital Art&, Abril 2004, acedido em 05 de Julho de 2008 em: <http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/10.htm>

BRAUNSTEIN, Florence, Jean-François Pépin, *La Place du Corps dans la Culture Occidentale*, Paris, Presses Univ.de France, 1999 (Edição Portuguesa: *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental*, Lisboa, Editora Piaget, 2000).

BREA, José Luís, *A obra de arte e o fim da era do singular*, originalmente apresentado como conferência no M.N.A. Reina Sofia em Madrid (2003), in RCL “Arte e Comunicação” N°37, Lisboa Relógio D'Água, 2007.

BRETON, Philippe, *À l'image de l'Homme*, Paris, Ed.du Seuil, 1995 (Edição Portuguesa: *À Imagem do Homem*, Lisboa, Editora Piaget, 1997).

CASCAIS, Fernando, *Sexo para que te quero*, Interact. Revista On-Line de Arte, Cultura e Tecnologia N°9 “Cultura e Sexualidade”(Lisboa) Outubro 2003. Acedido em 20 Outubro de 2007 em: <http://www.interact.com.pt> .

CRESPI, Franco, *Manuale di Sociologia della Cultura*, Laterza, 1997 (Edição Portuguesa: *Manual de Sociologia da Cultura*, Lisboa, Estampa, 1997).

CRUZ, Maria Teresa, OLIVEIRA, Emídio Rosa de Oliveira, *Apresentação*, RCL “A Experiência Estética” Nº12/13, Lisboa Edição Cosmos, 1991.

CRUZ, Maria Teresa, *Arte e Media* (2006), RCL “Arte e Comunicação” Nº37, Lisboa Relógio D’Água, 2007.

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*. Acedido em 20 Setembro de 2007 em: http://www.geocities.com/jneves_2000/debord.htm .

DELEUZE, Gilles /GUATTARI, Felix, *L’Anti-Oedipe: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972 (Edição Portuguesa: *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995).

DELEUZE, Giles, *Pós-Scriptum/Sobre as sociedade de controlo* (in *L’autre journal*, nº1, Maio de 1990), in *Conversações*, Lisboa, Fim de Século, 2003.

DIAS, Sousa, “*Lógica do Acontecimento-Deleuze e a Filosofia*”, Lisboa, Edições Afrontamento, 1995.

D’OREY, Carmo, *O Que é a arte?*, Lisboa, Dinalivro, 2007.

DOMINGUES, Diana Tecnologias, *Produção Artística e Sensibilidade*, 1997. . Acedido em 18 Outubro 2007 em: http://artecno.ucs.br/livros_textos/texttecn.htm .

DRUCKER, Cláudia, *Dostoiévski, Heidegger, Técnica e Ética*, 2004. Acedido em 18 Outubro 2007 em: <http://www.cfh.ufsc.br/ethic@/et31art5.pdf> .

DUCHAMP, Marcel, *O Acto Criativo* (1957), (Tradução Portuguesa de Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997).

DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu*, 1966, (Edição Portuguesa: *Engenheiro do tempo perdido-entrevistas com Pierre Cabanne*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002).

ECO, Umberto, *Apocalittici E Integrati*, Milano, Bompiani, 1964 (Edição Portuguesa: *Apocalípticos e integrados*, Lisboa, Difel, 1991).

ENWEZOR, Okwui, (2006) texto “*O desapropriado: cenas fantasmas numa sociedade global*” in Catálogo da 2ª Bienal Internacional de arte Contemporânea de Sevilha.

FERIN, Isabel, *Comunicação e Culturas do Quotidiano*, Lisboa, Quimera Editores, 2002.

FOSTER, Hal, "The Return of the Real", London: October, 1996.

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Éditions Gallimard, Paris, 1971 (Edição Portuguesa: *A Ordem e o discurso*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997).

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la Sexualité I. La Volonté de Savoir*. Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT, M. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund, Carta de Freud a Oscar Pfister, 1930 (Catálogo exposição S.Freud, FCG).

FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, Artforum (1967). *Minimal Art . A Critical Anthology*, Gregory Battcock (ed.) E.P.Dutton, Nueva York, 1968 (Edição Espanhola: *Arte y Objetualidad*, Ed. A. Machado Libros, 2004).

FUSCO, Renato de, *Storia dell'Arte Contemporânea*, Roma-Bari, Laterza&Figli Spa, 1983 (Edição Portuguesa: *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Editorial Presença, 1988).

GADAMER, Hans Georg, *Cultura e Média*, Lisboa, Ed.CECL/FCSH-UNL, Catálogo Inter@ctividades, 1997.

GIL, Inês, “*O Auto-retrato e a Auto-Representação-entre o analógico e o digital. Auto-retrato e Imagem Digital*”(s.d)

GIL, José, “*Sem Título*” Escritos sobre arte e artistas, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2005.

HANNAH Arendt, *The Human Condition*, The University Of Chicago, 1958 (Edição Portuguesa: *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2001).

HARAWAY, Donna, *Cyborg Manifest*, 1991. Acedido em 18 Outubro 2007 em: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>

HEIDEGGER, Martin, *La question de la technique*, 1953, in *Essais et Conférences*, trad. Jean Beaufret, Gallimard, Paris, 1995.

HEIDEGGER, Martin, *Langue de Tradition et Langue Technique*, 1962 (Edição Portuguesa: *Língua de tradição e língua técnica*, Lisboa, Veja, 1995).

HEIDEGGER, Martin, “*Essais et Conférences*”, Paris, Gallimard, 1969.

HEIDEGGER, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerks(1936)*, Frankfurt, 1977 (Edição Portuguesa: *A origem da obra de arte*, trad. de Maria da Conceição Costa, Lisboa, Edições 70, 2004.

HEGEL, Frederich, *Introduction à la philosophie de l'histoire — La raison dans l'histoire*, Paris, Plon, Ed. 10/18, 1965.

HIRSCHHORN, Thomas, (2004) “A propósito del” *Musée Précaire Albinet*”, textos publicados no *Journal des Laboratoires*, nº2, Junho de 2004, traduzido do inglês por Dulce Gamonal.

HIRSCHHORN, Thomas, (2006) “*Anschool II*”, textos nos Cadernos da Exposição no Museu Serralves, Porto, tradução de Sofia Gomes.

JONES, Amelia, “*Presence*” in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Winter, 1997), pp. 11-18

KRAUSS, Rosalind, *Reinventar o Medium*, in *Fotografia na Arte* (Editado por Ricardo Nicolau), Fundação Serralves, 2006 (texto original: *James Coleman*, October Files 5, MIT Press, Massachusetts, 2003).

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Musica ficta (Figures de Wagner)*, (1991).

LÉVY, Pierre, *La Machine Univers*, Paris, Edition la Découvert, 1987 (Edição Portuguesa: *A máquina do Universo*, Lisboa, Ed. Instituto Piaget, 1995).

LIPPARD, Lucy : «Escape attempts» in *Six Years: The Dematerialization of art Object...»*, Berkeley, U. California Press, 1995.

LYOTARD, Jean-François, *L'inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Ed. Galilée, 1988 (Edição Portuguesa: *O Inumano, considerações sobre o tempo*. Lisboa, Editorial Estampa, 1990).

LUHMANN, Niklas, *Ökologische Kommunikation*, Opladen, Westdeutscher, 1986 (Edição Portuguesa: *A improbabilidade da comunicação*, Lisboa, Editora Vega, 2001).

MALLARMÉ, Stéphane: «The Impressionists and Edouard Manet»

MARCOS, Maria Lucília, *Sujeito e Comunicação-Perspectiva tensional da alteridade*, Lisboa, Campo das Letras, 2001.

MARCOS, Maria Lucília, *O rosto e o Resto*, RCL “Arte e Comunicação” Nº33, Lisboa Relógio D’Água, 2004.

MARCOS, Maria Lucília, *Principio da relação e paradigma comunicacional*, Lisboa, Edições Colibri, 2007a.

MARCOS, Maria Lucília, *As Incertezas da Comunicação e as Incertezas da Arte*, RCL “Arte e Comunicação” Nº37, Lisboa Relógio D’Água, 2007b.

MARQUES, Bruno, *Alexandra do Carmo “The Steam Shop” da expansão do atelier para uma abordagem antropológica do lugar*, 2006, acedido em 14 de Junho de 2008 em:

http://interface-artecontemporanea.org/conteudo%20ensaios/alexandra_carmo_PT.pdf

MILLET, Catherine, *L'Art Contemporain*, 1997 (Edição Portuguesa: *A Arte Contemporânea*, Lisboa, Ed. Instituto Piaget, 2000).

MIRANDA, José Bragança de, “*Teoria da Cultura*”, Lisboa, Século XXI, 2002a.

MIRANDA, José Bragança de “*Para uma Crítica das Ligações Técnicas* “ in “*Crítica das Ligações na Era da Técnica*”, livro organizado com Maria Teresa Cruz, Lisboa, Tropismos, 2002b.

MIRANDA, José Bragança de , “*A Arte Interpelada Pelo Corpo*”, catálogo da exposição “*Corpus*”, Lisboa, CCB, 2004.

MIRANDA, José Bragança de “*Queda sem fim*”, Lisboa, Nova Veja, 2006.

MIRANDA, José Bragança de, Programa do mestrado *Cibercultura (2003/2004): Corpos Artificiais*, 2003. Acedido em 8 de Novembro de 2007 em: <http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/cib03-04.htm#Programa> .

MOLDER, Maria Filomena(1996), *equivalências & intempestivas*, prefácio livro de Ortega y Gasseti, *A desumanização da arte*, Lisboa, Vega, col. Passagens, 1996 (ed. Orig. 1925).

OTTINGER, Didier, *Eduardo Kac no país das maravilhas*, , (Tradução de Ricardo Rangel). Texto publicado em "Rabbit Remix" (catálogo), Laura Marsiaj *Arte Contemporânea*, Rio de Janeiro, 2004. Acedido em 18 de Outubro de 2007 em: <http://www.ekac.org/ottinger.portuguese.html>

PELZER, Birgit, “*Desaparece, Objecto! A Revolução inatingível*” in Catálogo “*Obra de arte sob fogo*”, Ed.Público-Serralves, 2004.

PERNIOLA, Mario, *Del Sentire*, Torino, Giulio Einaudi, 1991 (Edição Portuguesa: *Do Sentir*, Lisboa, Editorial Presença,1993).

PERNIOLA, Mario, *L'Estetica del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1997 ((Edição Portuguesa: *A estética do Século XX*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998).

PERNIOLA, Mário, *A arte e a sua sombra (2005)*, Lisboa, Assírio Alvim, 2006,

PETERS, John Durham, *Speaking Into The Air*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

PRADEL, Jean-Louis, *L'art Contemporaine*, 1ªEdição, Bordas S.A.Paris,1992 (Edição Portuguesa: *Arte contemporânea*; Lisboa, Edições 70, 2001)

[REISS](#), Julie H., “From Margin to Center-The spaces of Installation Art, in *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Mass., MIT, 2001.

RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo – possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

- RIBEIRO, António Pinto, “*Ser feliz é imoral?*”, Lisboa, Edições Cotovia, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia, *Arte & Ciência: o campo contorvesso da bioarte*, 2003. Acedido em 18 Outubro de 2007 em: <http://www.itaucultural.org.br/interatividades2003/paper/santaella.doc> .
- SARDO, Delfim, *Pintura Redux-Desenvolvimentos de uma Década*, Fundação Serralves, Porto, 2006.
- SEEL, Martin, *Antes da aparência, vem o aparecer* (1993), Lisboa, Ed.CECL/FCSH-UNL, Catálogo Inter@ctividades, 1997.
- SONTAG, Susan, *On Photograhly*, Peguin Books, Lda, 1973,1974,1977(Edição Portuguesa: *Ensaios sobre Fotografia*, Publicações Dom Quixote, 1986).
- THOMAS, David, *Feedback e Cibernetica: Reimaginando o corpo na Era do Ciborg*, 1996. Acedido em 18 de Outubro de 2007 em: <http://members.fortunecity.com/cibercultura/vol1/thomas.html>
- TRIBE, Mark/ JANA, Reena, *New Media Art*, Taschen, 2007.
- TUCHERMAN, Ieda, “*Navegar é preciso. Viver é preciso*”, 2003 . Acedido em 18 Fevereiro 2007 em: http://www.eco.ufrj.br/epos/artigos/art_ieda.htm#topo .
- TUCHERMAN, Ieda, *Breve história do Corpo e de seus Monstros*, Lisboa, Ed. Nova Veja, 2004.
- VATTIMO, Gianni, *La Societá Transparente*, Garzanti Editore, 1989 (Edição Portuguesa: *A Sociedade Transparente*, trad. Hoissein Shooja e Isabel Santos, Lisboa, Relógio d’Água, 1992.
- VAZ-PINHEIRO, Gabriela, *Algumas abordagens da Prática e da Crítica “Curadoria do Local”*, Torres Vedras, ArtInSite, Transforma AC, 2005.
- VIDAL, Carlos, *Sombras Irredutíveis, Arte Amor, Ciência e política em Alain Badiou*, Lisboa , Edições Vendaval, 2005.
- VIDAL, Carlos, *A imobilidade da arte ou da pobreza à ostentação da pobreza*, Lisboa, Ed.CECL/FCSH-UNL, Catálogo Inter@ctividades, 1997.
- WALTER-BENSE, *Allgemeine Zeichenlehre*, 1974 (Edição Portuguesa: *A Teoria Geral dos Signos*, São Paulo, Editora Perpectiva, 2000).
- WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, J.Helmick; JACKSON, DON D., *Pragmatics of Human Communication*, 1967, Ed. Pathologies and Paradoxes (Edição Portuguesa: *Pragmática da Condição Humana*, São Paulo, Cultrix, 1981).
- ZILHÃO, António, *Linguagem da filosofia e filosofia da linguagem-estudos sobre Wittgenstein*, Edições Colibri, 1993.

ZIZEK, Slavoj, *La subjectivité à venir*, 2004 (Edição Portuguesa: *A subjectividade por Vir*, Lisboa, Relógio D'Água Ed., 2006).