

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

**RICHARDSON SILVA GOIS**

**O TORNAR VISÍVEL: PRÁTICAS E REFLEXÕES SOBRE PRODUÇÃO  
CULTURAL E ARTE CONTEMPORÂNEA**

**NITERÓI  
2011**

**RICHARDSON SILVA GOIS**

**O TORNAR VISÍVEL: PRÁTICAS E REFLEXÕES SOBRE PRODUÇÃO  
CULTURAL E ARTE CONTEMPORÂNEA**

**Monografia apresentada ao Curso de  
Graduação em Produção Cultural da  
Universidade Federal Fluminense,  
como requisito parcial para obtenção  
do Grau de Bacharel.**

**Orientador: Profº Dr. ITALO BRUNO ALVES**

**NITERÓI  
2011**

**RICHARDSON SILVA GOIS**

**O TORNAR VISÍVEL: PRÁTICAS E REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO  
CULTURAL E ARTE CONTEMPORÂNEA**

**Monografia apresentada ao Curso de  
Graduação em Produção Cultural da  
Universidade Federal Fluminense,  
como requisito parcial para obtenção  
do Grau de Bacharel.**

**Aprovada em Dezembro de 2011**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profº Dr. Italo Bruno Alves – Orientador  
Universidade Federal Fluminense**

---

**Profº Me. João Luiz Pereira Domingues  
Universidade Federal Fluminense**

---

**Profº Me. Pierre Georges Gabriel Crapez  
Universidade Federal Fluminense**

**NITERÓI  
2011**

## AGRADECIMENTOS

*...em lugar de primazia à pessoa que é fonte de todo conhecimento e responsável pela significação da minha existência como a de todas as coisas: Deus;*

*...ao meu amor, minha linda esposa Rubian Gois, que escolheu dividir seus dias ao meu lado e com quem aprendo sempre a ser um homem melhor. Amiga, mulher e amante; minha admiração inundaria de adjetivos esse espaço, obrigado por tudo e minha escolha é continuar todos os meus dias com você;*

*...aos meus pais e irmão que tanto amo, Gois, Zeneide e Jorgenson. Eles serão sempre os meus torcedores de plantão, sem dúvida. Sou grato por todo esforço que eles fizeram, fazem e certamente farão para que o meu futuro seja feliz; também menciono meu sogro Eliezer como modelo de integridade, enorme referência pra mim;*

*...aos amigos, estes, preciso ser justo. São aqueles que regam o cotidiano e conhecem detalhes da minha mais recente trajetória. Juju e família Dantas, são reflexos de um cuidado maior pra mim, em especial quero ressaltar a responsável por isso existir, Priscila Dantas, amo você demais; Cesar e Ju, esses aqui se tornaram amigos-suporte, agüentaram toda a tensão dos dias duros e compartilharam de agradáveis momentos também, torço para que continuemos a dividir longas datas de amizade, trabalho e realizações; Marcus Nunes que é um amigo e é o fotógrafo que cedeu as fotos tiradas nas instalações de Arte e Poesia; aos “Joãos e Marias” não citados, mas que são parte deste cenário da minha vida: MUITO OBRIGADO!*

*...aos formadores de opinião João Cardoso e Racchel Krieger, pessoas incríveis que chegaram à pouco, mas já somam contribuições que diferenciam todo o processo. Certamente vivo um crescimento que não mais me permitirá retroceder e sim continuar em direção à maturidade;*

*...ao meu orientador Italo Bruno que fez muito por mim. Com paciência e generosidade apontou caminhos, corrigiu incoerências, apresentou conhecimentos.*

*Obrigado meu querido, não tenho palavras próprias, pois minha consciência me impede de ser simplista ao me referir ao seu excelente trabalho. Admiro sua calma, clareza e seriedade. É de fato um professor, na verdade queria dizer mestre. Quero levar comigo exemplos que externou com tanta naturalidade durante nosso convívio acadêmico. Torço para que outros sejam servidos por sua maestria;*

*...a todos doutores e mestres que compuseram este tempo rico e feliz, muito feliz dentro da academia até aqui. Cito nomes que representam bem tal reconhecimento como: Beatriz Cerbino, Latuf Mucci (in memorian), João Domingues, Italo Bruno, Pierre Crapez, Tetê Mattos, Luiz Augusto e Tânia Rivera.*

*Dedico não somente este trabalho, mas todo o investimento de tempo, esforços, recursos, reflexão, aos que vivem, matam, perseguem, doam... pessoas que convivo ou conheço e me atrevo a participar de suas histórias de forma particular, mesmo que passageira tentando contribuir. Ao outro. Tudo que construí se torna uma mera ferramenta para o trabalho por um mundo diferente, baseado naquilo que um dia já foi.*

*...e aos que também fazem parte destes acima citados, mas que desejam trabalhar para tornar este mundo, outro.*

*“Porque não havia nada que eu pudesse fazer a não ser isso. Toda minha coisa de artista foi a única possibilidade de ser inventor e de descobrir. Cada etapa foi uma descoberta, uma revelação.”*

*Helio Oiticica*

## ÍNDICE

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	pg. 7
INTRODUÇÃO.....	pg. 8
CAPÍTULO 1: ARTE CONTEMPORÂNEA COMO CENÁRIO PARA REFLEXÃO.....	pg. 10
1.1 – Arte Contemporânea e a Estética Relacional.....	pg. 10
1.2 – A arte contemporânea na continuidade da história da arte.....	pg. 12
1.3 – Uma arte necessária e que torna algo visível.....	pg. 15
1.4 – A arte e política.....	pg. 18
1.5 – Questões e continuidade.....	pg. 19
CAPÍTULO 2: ARTE CONTEMPORÂNEA E A INTERAÇÃO.....	pg. 21
2.1 – Arte no cenário social: o sujeito criador.....	pg. 21
2.1.1 – O espaço de troca.....	pg. 23
2.1.2 – Especificidades da criação.....	pg. 25
2.2 – As resignificações da arte em Helio Oiticica – objeto, espaço, tempo, sujeito.....	pg. 27
2.2.1 – A experiência do contato com proposições artísticas por um grupo de pré-adolescentes.....	pg. 29
2.3 – O reconhecimento do outro como diferente-igual.....	pg. 33
2.3.1 – A (in)completude da arte na contemporaneidade.....	pg. 34
2.4 – Interatividade como lugar de trânsito.....	pg. 35
CAPÍTULO 3: POLÍTICA CULTURAL E ARTE CONTEMPORÂNEA: QUESTÕES E EPIFANIAS.....	pg. 36
3.1 – Produção artístico-cultural e o seu empirismo.....	pg. 38
3.2 – Política de Editais: questionamento de uma garantia para a produção artístico-cultural.....	pg. 41
3.3 – Afirmções de um sistema paternal.....	pg. 43
3.4 – Paradoxos econômicos.....	pg. 45
3.5 – Novos apontamentos para a garantia da produção de arte contemporânea.....	pg. 46
CONCLUSÃO.....	pg. 47
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	pg. 49





## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Capítulo 1

- HELIO OITICICA. *Penetráveis. Eden*. Museum of Contemporary Art, 2005.....pg. 12
- \_\_\_\_\_. *Penetráveis. A invenção da luz*. [s.d.].....pg. 15
- \_\_\_\_\_. *Tropicália e Eden*, de 1969.....pg. 17
- \_\_\_\_\_. *Tropicália, PN2, PN3*. Centro de Arte Helio Oiticica. Rio de Janeiro, 1996.....pg. 18

### Capítulo 2

- HELIO OITICICA. *Rhodislândia: contact*. Universidade de Rhode Island. New York, 1971.....pg. 23
- \_\_\_\_\_. *NC3, NC4, NC6 Grande Núcleo*, 1960-63. In: Helio Oiticia. *A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro, 2008.....pg. 23
- \_\_\_\_\_. *Parangolé. Estandarte*. Rio de Janeiro, 1964.....pg. 24
- RICK GOIS. *Dos pés que levam e das mãos que fazem*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro, 2009.....pg. 25
- \_\_\_\_\_. *Caminhos infinitos*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro 2010.....pg. 26
- HELIO OITICICA. *Escola de Samba Vai Vai*. Rio de Janeiro, [s.d.].....pg. 28
- RICK GOIS. *Caminhos infinitos*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro 2010.....pg. 31
- \_\_\_\_\_. *Dos pés que levam e das mãos que fazem*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro, 2009.....pg.32
- \_\_\_\_\_. *Caminhos infinitos*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro 2010.....pg. 32
- \_\_\_\_\_. *Caminhos infinitos*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro 2010.....pg. 32
- \_\_\_\_\_. *O gostoso é viver*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro, 2010.....pg. 32
- \_\_\_\_\_. *Dos pés que levam e das mãos que fazem*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro, 2009.....pg. 33

### Capítulo 3

- JOSEPH BEUYS. *I Like America and America likes me*. Rene Block Gallery. New York, 1974.....pg. 38

NAM JUNE PAIK. *TV Buda*. Stuart Collection, Universidade da Califórnia. San Diego, 1986.....pg. 39

## **INTRODUÇÃO**

O texto que irei apresentar sugere aparentemente um apontamento para questões díspares, mas que são parte de um todo. Edgar Morin ao falar sobre a relação de extremidades entre um micro e um macro cenário, simboliza bem com esta relação, o teor do que me proponho explicar. Isto porque quero me referir a uma área que abrange em um primeiro momento o micro cenário da arte, onde se torna visível o que o sujeito vivencia no contato com uma obra, até às questões políticas que viabilizam tal experiência, componentes de um macro cenário.

Para falar dessas extremidades acima citadas, recorro à trajetória que fiz até aqui em termos artísticos e acadêmicos, pois a vejo como principal responsável pelo conteúdo que apresento nas próximas páginas. Há três considerações que mantenho como indispensáveis para a justificativa deste trabalho: primeiro é que a partir da frequência em espaços culturais que iniciei – em específico me refiro aos que projetam a arte na contemporaneidade, independente da linguagem – desde a minha chegada ao Rio no ano de 2007, tive minha percepção afetada na forma de ver, compreender e me comportar na realidade, e isto de maneira interessante, pois me serviu como plataforma para que eu enxergasse o cenário artístico-cultural com mais propriedade; segundo, acolhendo minha experiência de onze anos trabalhando no terceiro setor com produções artísticas independentes, me remeto aos valores simbólicos e materiais destas produções, que dentre outras considerações, nunca receberam financiamento público ou privado para acontecerem. São vivências artísticas múltiplas que sugerem um contexto de reflexão e planejamento visando promovê-las e qualificá-las para própria subsistência e; terceiro é pelo discurso em um importante evento no ano de 2010 no Parque Lage, Rio de Janeiro, onde a figura do produtor cultural foi comparada à uma ovelha que está destinada ao matadouro, ou seja, está fadada à morrer em suas próprias questões por uma política imprópria de fruição artística – explicarei melhor no decorrer do texto, em especial no terceiro capítulo.

A importância de tais apontamentos se dará na gradativa compreensão das características desta arte plural e complexa, mas que seguramente abriga um

contexto de particularidades que tornam visível a voz de um povo conhecido como “brasileiros” – utilizei o plural propositalmente – portanto deve ser reconhecida, incentivada e preservada nas suas extensões. Quero com isso não ser restrito à uma crítica aos circuitos artísticos que já são questionados hoje como limitados ou fechados, mas ampliar a discussão, sinalizando questões de desenvolvimento de políticas de cultura que realmente acolham a defesa de um todo, em específico, uma produção artístico-cultural extensa e com peculiaridades a serem consideradas.

As questões referentes à arte contemporânea são extensas e pedem especificidades nas pesquisas, pois estão cada vez mais fragmentadas, se dissolvem com enorme velocidade, acompanhando o cenário dessa revolução tecnológica da atualidade. São produções que merecem uma atenção especial por se multiplicarem tanto a cada momento, podendo servir como representação majoritária de uma herança cultural que até então não é potencializada ou protegida, assunto para a área de atuação das políticas culturais e seus agentes.

## 1 – ARTE CONTEMPORÂNEA COMO CENÁRIO PARA REFLEXÃO

A escolha pela arte contemporânea como campo a ser observado e problematizado, se deu por considerá-la parte de um contexto complexo, amplo e com necessidades de reflexão urgentes. O termo urgência vem pelo recorte de duas razões consideradas essenciais à pesquisa: primeiramente trata-se da necessidade de conhecimento sobre características e extensões da arte contemporânea, bem como percepções sobre o lugar que ela ocupa na atualidade; segundo, pelo crescimento acelerado de produções que surgem em espaços alternativos e por produtores e artistas independentes que noutra tempo não eram visíveis, mas com a realidade modificada nas relações de espaço e tempo oriundas do desenvolvimento comunicacional, tornam-se cada vez mais presentes.

Um cenário de reflexão da cultura que possui em seu teor a valorização da diversidade, principalmente considerando a dimensão do país em termos de território e povo. Características múltiplas que desenham identidades *glocais*, termo utilizado pelo teórico Stuart Hall ao falar sobre esse hibridismo entre local e global.

### 1.1 – ARTE CONTEMPORÂNEA E A ESTÉTICA RELACIONAL

A arte é um campo de extensas possibilidades e sua história é permeada por diversas categorias e conceitos que a tornam inteligível. Certamente não se restringe a imperativos sobre sua definição e dimensão simbólica, mas é possível apreender reflexos estéticos sobre realidades de determinado período histórico e a produção de arte conhecida sobre este mesmo período. O que se vê então na história são sobreposições de técnicas artísticas, assim como a própria história é uma sobreposição de fatos, construções etc. Não estamos falando de substituições, mas de continuidade. Não há como instaurar uma prática artística sem o apontamento do que a precedeu, pois isto rompe com a questão da própria história.

Em concordância com esse raciocínio, o autor Nicolas Bourriaud que será citado em alguns momentos neste texto, em sua obra *Estética Relacional* diz:

“A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais. A tarefa do crítico consiste em estudá-la no presente.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.15).

Apropriando-se desta questão relacionada à continuidade, a arte contemporânea surge como este campo de práticas relacionadas às produções atuais. Para Bourriaud, os próprios críticos e teóricos não gostam de abordar sobre a arte contemporânea e afirma que isso se dá por uma falha do discurso teórico que antecede a estas práticas. Diz também que não é possível perceber a originalidade e importância da arte contemporânea analisando-a a partir de problemas resolvidos ou deixados em suspenso pelas gerações anteriores. São as complexidades da contemporaneidade que diretamente refletem nas produções artísticas e que sugerem um território desconhecido e em termos até claros, amplo. Helio Oiticica é um artista de imensa relevância para o histórico das produções de arte no Brasil, pois é responsável pela introdução de determinados aspectos característicos da arte contemporânea hoje e a isto me refiro pela questão de uma desconstrução de modelos clássicos.



HELIO OITICICA. *Penetráveis. Eden*. Museum of Contemporary Art, 2005

Como narrar um processo de criação artística que já não está inserido em fronteiras geográficas conhecidas, que não utiliza técnicas universais e os autores já

não mais se dão a conhecer? Bourriaud também sugere um primeiro caminho para ser percorrido em busca dessa compreensão. Trata-se de uma exploração nas produções artísticas da história da arte dos anos 60, onde se perceberá um apontamento ao que o autor passa a chamar de Estética Relacional. É a obra de arte atraindo um público que interage, direta ou indiretamente com ela e em geral se refere às questões do cotidiano. Ao citar exemplos de produções desse período, Bourriaud diz:

“... em todos esses casos, a partida mais animadamente disputada no tabuleiro da arte se desenvolve em função de noções interativas, conviviais e relacionais.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.11).

Para o autor, a realidade atual pressupõe um acúmulo de oportunidades dos grandes meios de comunicação e seus desdobramentos, que de algum modo tendem à uniformização da sociedade trazendo certos padrões de pensamento e comportamento, sugerindo uma escassez das relações humanas. Mas esse mesmo quadro sugere um cenário inverso, ou seja, a arte contemporânea insere exatamente nesse espaço ausente das relações humanas na atualidade, trazendo para suas práticas o lugar de convívio, troca e afetividade. Uma analogia a isto seria talvez o que Anthony Giddens chamou de modernização reflexiva ao afirmar que tais complexidades da realidade contemporânea, conduzem diretamente a uma reflexão sobre elas, ou seja, a arte contemporânea abrigando práticas relacionais em uma realidade individualista aponta para uma possível reflexão crítica sobre esta realidade. Bourriaud diz que “hoje, a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização”. Já introduz o apontamento para uma pluralidade de possibilidades que a arte explicita nos dias atuais e que contrasta com padrões técnicos de referências tradicionais ainda reconhecidos como formas do fazer artístico.

## 1.2 – A ARTE CONTEMPORÂNEA NA CONTINUIDADE DA HISTÓRIA DA ARTE

Considerando a densa produção de arte que é descrita na história, não é difícil compreender a resistência à inclusão de novos contextos que divergem consideravelmente do que até então eram conhecidos como únicos desdobramentos

da arte. É uma ruptura com técnicas, materiais e outros mecanismos do fazer artístico e não com o processo de construção crítica e valores simbólicos presentes nos contextos históricos. É possível perceber que o que desencadeava determinadas modificações era a própria crítica à arte, ou seja, a arte criticando a própria arte é o que sempre permaneceu claro na história. Na realidade contemporânea não ocorreu de forma diferente. Percebe-se que há esta crítica aos padrões clássicos e de outras ordens formais que permeiam as referências de arte da sociedade e não somente. Há uma fuga à forma, também podendo ser reconhecido como ausência da forma. Numa realidade onde as fronteiras de espaço e tempo são modificadas velozmente e de maneira abrangente, como seria possível delinear uma forma de vivência nas práticas artísticas?

Hans Belting em sua obra *O Fim da História da Arte*, não afirma o fim da arte em si e nem da sua história, mas apresenta fatores de esgotamento cultural e epistemológico de uma tentativa eurocêntrica de enquadrá-las, ou seja, um esforço histórico centralizador para dar coerência e validade pretensamente universais à arte e sua história. Percebe-se que o conteúdo teórico apresentado por Belting ganha força ao denunciar uma inviabilidade dessa intenção eurocêntrica. A tentativa de trazer esse enquadramento à arte e sua história, se torna irrealizável considerando que o que está sendo proposto é um engessamento de algo que não obedece a comandos como este. É o tempo e a continuidade da própria história que não são lineares e cabíveis em formatos previsíveis. Bourriaud se utiliza de um pensamento de Jean-François Lyotard que conferia à arquitetura pós-moderna a qual “se vê condenada a gerir uma série de pequenas modificações num espaço herdado da modernidade e a abandonar uma reconstrução global do espaço habitado pela humanidade” e diz que Lyotard define a situação de maneira pessimista ao utilizar o termo condenada. Bourriaud sugere que essa condenação, pode ser exatamente o que irá constituir a justificativa para que a maioria dos mundos artísticos que conhecemos hoje, tenham sentido, como uma oportunidade histórica aberta para o novo. Ao falar sobre essa oportunidade ele diz:

“Essa oportunidade cabe em poucas palavras: *aprender a habitar melhor o mundo*, em vez de tentar construí-lo a partir de uma idéia preconcebida da evolução histórica. Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer

que seja a escala escolhida pelo artista.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.18).

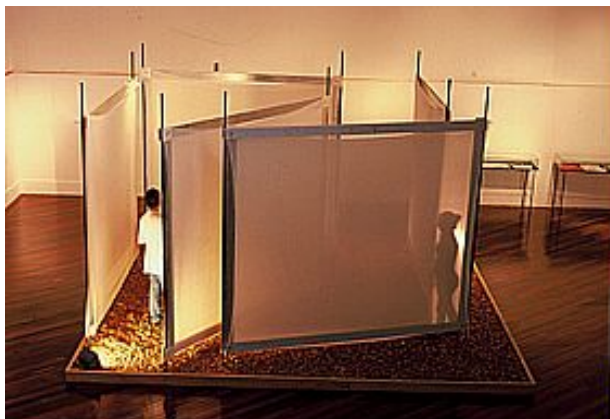
Nesta fala, ao se referir à oportunidade como um aprendizado para se habitar melhor no mundo, percebe-se um caráter político que também ocupa mesas e espaços de discussão na atualidade. Como acontece esse diálogo entre arte e política? É possível a existência de uma fusão entre estes dois universos, ou estamos falando de apropriações oportunas em determinados contextos de inserção? Pretendo voltar a este ponto um pouco mais adiante.

Voltando às questões sobre o enquadramento da arte, esses padrões refletem uma opinião de uma elite, segundo Belting, que não dialoga com outros contextos possíveis de fruição da arte, tornando-se assim uma imagem negativa do fazer artístico que é por natureza plural. Ele afirma que a história da arte constitui a arte através de seus métodos e escolhas conceituais, mas é também por ela constituída, o que torna o processo histórico mutável. Bourriaud afirma:

“Um certo aspecto do programa da modernidade já está totalmente encerrado (mas não o espírito que o animava – insistamos nesse ponto em nossos tempos pequeno-burgueses). Esse esgotamento esvaziou o conteúdo dos critérios de julgamento estético que nos foram legados, mas continuamos a aplicá-los às práticas artísticas atuais. O novo não é mais um critério, a não ser entre os detentores ultrapassados da arte moderna que retêm do detestado presente apenas aquilo que sua cultura tradicionalista lhes ensinou a abominar na arte do passado.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.15).

Concordando com o que Bourriaud fala sobre a não abordagem dos críticos e teóricos de arte sobre as práticas contemporâneas, Belting afirma que a trajetória pós-histórica do artista teve início mais cedo e desenvolveu-se de maneira mais criativa e dinâmica que a trajetória pós-histórica do pensador de arte. Afirma que a história da arte então é uma concepção moderna passível de revisão e um aspecto que utiliza para manter a afirmação, é a crise da imagem, pois a ordem científica não dá mais conta de um objeto que se mostra em crise permanente.





Helio Oiticica. *Penetráveis*. A invenção da luz. [s.d.]

Ampliando a discussão, diz que “a arte multimídia, as múltiplas formas de criação, apropriação e difusão das imagens, estabelecem novas estruturas de tempo e material, que não se encaixam nas formas tradicionais da narrativa histórica”. Todas estas considerações preconizam o cenário da arte contemporânea.

### 1.3 – UMA ARTE NECESSÁRIA E QUE TORNA ALGO VISÍVEL

A arte torna-se necessária por conduzir o sujeito ao encontro e este sendo considerado como um espaço que possibilita o “estar juntos” segundo Bourriaud, ou como diz Marcelo Evelin no Encontro Ibero-Americano *Com. Posições Políticas* (atividade dentro do Festival Internacional de Dança Contemporânea Panorama) “é o espaço entre”, o que se percebe no contato do sujeito com aquilo que é exterior a ele – outro sujeito, objeto, espaço. A quantidade de práticas artísticas que aparecem como explicitadoras desse encontro que acontece na arte é um fato pertencente à realidade dos últimos anos no Brasil. É a possibilidade de frear um fluxo intenso de superficialidades nas relações humanas e que por esta mesma razão é acolhido com expectativas de desmontar estruturas mecanicistas de vivência contemporânea, almejando de forma coletiva uma busca por sentido. Para o autor a arte tem em sua essência propiciar conversas e isso sempre aconteceu. Ele diz:

“... a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo. ...A arte mostra-se particularmente propícia à expressão dessa civilização da proximidade, pois ela estreita o

espaço das relações...” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.21).

Uma das perspectivas que artistas e estudiosos têm sobre a força motriz que move a arte, é exatamente a existência do público, direta ou indiretamente, considerando inclusive o próprio artista como público passível de ser afetado pela obra, ou em termos mais atuais, pela vivência artística. De uma forma ou de outra, o que está em questão é essa conversa que acontece entre uma proposição e o sujeito que interage com ela. Bourriaud utiliza o termo interstício para afirmar que a obra de arte é como um interstício social, significando um espaço de permissões no meio de inúmeras imposições, ou seja, a natureza de uma exposição de arte contemporânea, “cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das zonas de comunicação que nos são impostas.”



HELIO OITICICA: *Tropicália e Eden*, de 1969

São intervenções na realidade que tornam a arte um cenário necessário para o sujeito pós-moderno. Helio Oiticica, ao falar sobre um dos seus projetos conhecidos como penetráveis, traz uma fala que reforça essa necessidade da arte. Ele diz:

“Num sentido mais alto, são obras simbólicas, derivadas de diversos campos da expressão, que se conjugam aqui numa outra ordem, nova e

sublime. É como se o projeto fosse uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação do humano.” (OITICICA, Helio. *A pintura depois do quadro*. 2008, pg.121).

É a arte como parte da realidade, ou mesmo como sujeito na realidade. Fazendo uma metáfora, um penetrável é neste sentido, uma proposição que assume significados diversos, de acordo com a conversa que tem com o sujeito que se disponibiliza e estabelece com ele a relação de proximidade.



HELIO OITICICA. *Tropicália*, PN2, PN3. Centro de Arte Helio Oiticica. Rio de Janeiro, 1996

Oiticica utilizou a expressão arte ambiental para significar seu trabalho e já apontava para uma desconstrução dessa dicotomia entre a arte e a vida. Mário Pedrosa descreve tal percepção de Oiticica em seu conhecido texto *Arte Ambiental, arte pós-moderna, Helio Oiticica*, onde diz:

“Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma hierarquia de ordens – relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes e tendas (parangolés) – todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental. Foi durante a iniciação do samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes presumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total de sensorialidade.” (PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. 1981, pg.207).

Pode-se notar que na arte contemporânea surge um ambiente que favorece o aspecto democrático da cultura ao acolher a diversidade de práticas artísticas não mais centralizadas em espaços sacralizados de arte e por dar ao sujeito esse espaço de interação, fator que discutiremos melhor no próximo capítulo. É também a evidência do seu caráter de tornar visível o diverso, ao apontar para produções que não têm em sua prática, características de uma arte erudita ou reconhecida por meios midiáticos ou artísticos e por sugerir uma modificação no aspecto autoral da obra, que submete a proposição ao sujeito que a encontra e ao que ele vivencia. Bourriaud conecta essa interatividade às diferentes imagens sobre as relações humanas que são produzidas nas trocas. Por isso considera os espaços de exposições de arte, como um cenário propício para se constituir relações humanas. Ele diz:

“A exposição é o local privilegiado onde surgem essas coletividades instantâneas, regidas por outros princípios: uma exposição criará, segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras, os modelos de socialidade propostos ou representados, um domínio de trocas particular. E esse domínio de trocas deve ser julgado de acordo com critérios estéticos, isto é, analisando-se primeiro a coerência de sua forma e depois o valor simbólico do mundo que ele nos propõe, da imagem das relações humanas que ele reflete”. (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.24).

Como um campo que lida com a expressão, o termo tornar visível é acolhido de maneira simples e fluida na arte. Não se trata apenas de aspectos lúdicos ou fatores de identificação e estranhamento que também compõe as possibilidades na arte, mas também pode-se considerar o papel político que sempre acompanhou trajetórias artísticas. Judith Butler diz que “discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos. Os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue”. É o corpo como voz, afirmando que ele é político.

#### 1.4 – A ARTE E POLÍTICA

Retomando as palavras de Bourriaud quando falou sobre a arte como uma oportunidade de constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente e utilizou a expressão “aprender a habitar melhor o mundo”, pode-se notar esse caráter político da arte. Trata-se de um atributo possível de ser

identificado quando se olha a perspectiva relacional do sujeito e a realidade que o cerca. Não é uma discussão sobre o outro, mas sobre como é possível compartilhar idéias, tempo e espaço com o outro, seja ele próximo por afeto ou simplesmente por uma convivência, isto, a partir de condições estabelecidas ou negociadas. É o corpo sendo político, sendo voz de um sujeito que pensa, fala, se move e estabelece relações.

Ao falar de política, a idéia é apresentar um recorte sobre esse contato da política com a arte, ao ser percebido como algo inerente às relações humanas, portanto, inerente à própria arte. Bourriaud, ao falar sobre determinadas modificações sociais que sugerem um posicionamento político diz que:

“Até alguns anos atrás, o serviço de despertador pelo telefone era executado por pessoas: agora é uma voz sintética que se encarrega de nos acordar... o guichê automático tornou-se o modelo para cumprir as funções sociais mais elementares, e o comportamento dos profissionais segue os moldes de eficiência das máquinas que vêm a substituí-los, executando tarefas que, antes, ofereciam ocasiões de contato, de prazer ou de conflito. A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.23).

Nesse sentido, o corpo torna-se um objeto de pesquisa por representar esse lugar de confrontações com a realidade. É o corpo que carrega conceitos, formas de vivência e comportamentos que direta ou indiretamente envolvem o outro e que está na arte. Assim, não se reduz esse contato da arte com a política apenas à esfera de protestos ou denúncias criativas para determinados fins. Ao contrário, amplia-se o olhar sobre relações de proximidade entre o sujeito e suas relações com o outro, com o tempo e o espaço. Habitar de uma melhor maneira no mundo pode então significar aproximar mundos que não se tocam, ou apresentá-los como diferentes em uma relação de troca. A arte sendo o cenário de inter-conexões de universos distintos visando um bem comum. Ao utilizar palavras de Serge Daney que afirma que “toda forma é um rosto que nos olha”, Bourriaud apresenta a arte como essa forma nessa lógica relacional e diz:

“Na concepção de Daney, toda forma é um rosto que me olha porque ela me chama para dialogar. A forma é uma dinâmica que se inscreve no tempo e/ou no espaço.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.21).

Esse apresentar-se traz a sonoridade de um gesto político. É o contato entre dois sujeitos que assume esse espaço de socialidade e aponta para uma realidade possível, isso pelos acordos e comprometimentos estabelecidos nas relações, ou nos encontros entre diferentes sujeitos.

## 1.5 – QUESTÕES E CONTINUIDADE

É claro que não se esgotam as questões relacionadas a arte contemporânea, pois são múltiplas e multiplicáveis. O foco deve ser mantido na percepção do que constitui esse cenário das práticas de arte na contemporaneidade, para tornar possível sua compreensão e produção. É válido ressaltar que possíveis caminhos de continuidade podem surgir como campo de reflexão, ao pensar sobre a produção de arte, especificamente neste momento da história.

No próximo capítulo, vou iniciar algumas explicitações sobre características da produção de arte hoje, apontando para aspectos relacionados à interatividade presente nesta arte.

## 2 – ARTE CONTEMPORÂNEA E A INTERAÇÃO

Observando todo o cenário da contemporaneidade, de maneira fácil e imediata nota-se uma fragmentação da realidade que, de forma aparente, ganha a cada segundo uma nova roupagem e se espalha por novos deslocamentos. A realidade não é o que vemos, ela é mutável e intocável, apenas perceptível. Logo, o consumo pelo que é novo desafia os corajosos ou medrosos a desbravarem pelo desconhecido, pois este é inevitável no cotidiano. É superior ao que a pouco era único; deixou de ser e será. O movimento é o protagonista da trama.

Escolhi começar com as palavras acima, para falar da arte que acontece no meio dessa realidade fragmentada e em movimento; como seria o reflexo de tal realidade nas múltiplas facetas da arte? É baseado em tais questões que proponho uma reflexão sobre a existência da arte contemporânea que expõe vestígios desse cenário dinâmico, conflituoso, desafiador e que se movimenta constantemente. Abordar tais aspectos não significa ignorar a tradição, ou formas clássicas na arte, mas trazer o foco para um contexto de novas manifestações da vida contemporânea que pedem espaço e visibilidade cada vez mais. O sujeito não mais é tratado como um espectador que, com distância, aprecia e categoriza sua experiência estética de acordo com seus padrões de referência; ele é criador.

### 2.1 – ARTE NO CENÁRIO SOCIAL: O SUJEITO CRIADOR

O que temos de registro experimental para tratar de questões da arte contemporânea na atualidade, nos faz voltar a um nome citado no capítulo anterior, que gera uma reflexão de um processo que se modificou e se modifica, como já citado: Helio Oiticica. A pintura saiu do quadro e se tornou um objeto palpável. Não há mais limites de um olhar unilateral, mas este se ampliou para novas dimensões e o sujeito-criador se torna um dos componentes para esse cenário de criação inovador. A obra é uma proposição e está carregada de incompletude, pois só existirá se houver a intervenção do sujeito que se aproxima e se dispõe ao diálogo com a proposta. É a participação do espectador na obra de arte, uma arte ambiental ou experimental.



HELIO OITICICA. *Rhodislândia: contact*. Universidade de Rhode Island. New York, 1971

Ao falar de trabalhos que propôs, Helio Oiticica em uma entrevista a Ivan Cardoso cita descrições dos Penetráveis e do Projeto Cães de Caça onde ambos explicitam bem essa participação do sujeito-criador:

“Penetráveis eram estruturas de cor nas quais você entrava e tinha que pisar a cor; a cor refletia em você... eu construí um projeto chamado Cães de Caça, que incluía o *Poema enterrado* do Gullar e o *Teatro integral* de Reynaldo Jardim. Neste projeto você entrava por labirintos de cor, através de uma extensão de areia”. (OITICICA, H. *A pintura depois do quadro*. 2008, pg.31).



Assim também podem-se citar os Núcleos, Bólides, Parangolés como trabalhos que propõem uma ação, participação ativa do espectador na obra que se constrói nesta parceria.

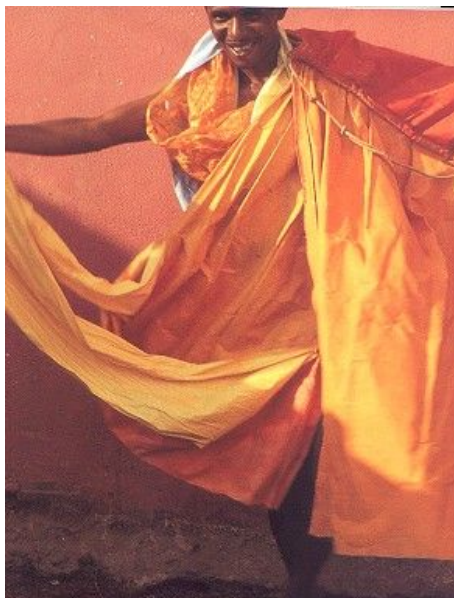


HELIO OITICICA. NC3, NC4, NC6 Grande Núcleo, 1960-63

Ao falar dos Parangolés – que eram estruturas que você tinha que vestir no corpo como capas e que se tornavam extensões do corpo – Helio aponta para algo que talvez cause um estranhamento a qualquer atividade artística até então comum no cenário social, ele diz:

“O Parangolé não era assim uma coisa para ser posta no corpo para ser exibida; a experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências, não se trata assim do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo de in-corporação. Daí eu passei a fazer, o que chamavam de *Manifestações ambientais...*” (OITICICA, H. *A pintura depois do quadro*. 2008, pg.32).

Ou seja, que arte é essa que não é vista ou admirada, mas experimentada? É nesse aspecto que falamos de um sujeito que não mais está distante da arte, mas a compõe com sua interação de proximidade.



HELIO OITICICA. Parangolé. Estandarte. Rio de Janeiro, 1964

Em Helio Oiticica a discussão sobre a dicotomia feita entre a arte e a vida se reascende, apontando para um desaparecimento de tais fronteiras.

### 2.1.1 – O espaço de troca

Com todas essas novas apreensões sobre a arte na contemporaneidade e esse aspecto de autonomia, onde cada experiência diz o que se torna a obra, a relação entre artista, espectador e obra é ressaltada como um espaço de troca.



Aqui pode-se lembrar do que Maurice Blanchot se referiu ao usar a expressão sobre o princípio da incompletude (explanado um pouco mais no item 2.3.1), onde afirma que todo ser tem em sua base um princípio de insuficiência, ou seja, necessita de algo que está externo a ele para buscar a completude (BLANCHOT, M. *Comunidade Inconfessável*. 1983). Oitica ao falar das suas obras e dessa relação com o sujeito que não mais é um mero espectador, o eleva ao papel de criador, ele diz:

“São obras que fogem à interpretação, à busca de interpretação; todas essas coisas são coisas velhas: a interpretação, a tentativa de buscar resultados e de vivenciar estruturas significantes, todas essas coisas são superadas; na realidade, o que resta é apenas a proposição da grande invenção, algo que mobilize o participante, o expectador que agora também é participante, que mobilize ele a um estado de invenção, por isso é que não existe essa coisa do artista... O artista só pode ser inventor, senão ele não é artista. O artista tem de conduzir o participante ao que eu chamo de estado de invenção...” (OITICA, H. *A pintura depois do quadro*. 2008, pg.32).

Trata-se de dividir o espaço de criação. É o resultado de uma soma das partes que apresentam o devir da arte. É sobre esse vir a ser que estamos considerando a troca como força motriz.

### 2.1.2 – Especificidades da criação

Considerando o caráter de transitoriedade da realidade contemporânea, submeter a obra de arte ao domínio de outrem é afirmar a capacidade que este sujeito tem para dar continuidade a algo que começou talvez em outro lugar, em outro tempo, com outra pessoa e com pressupostos e formas inimagináveis por ele. O encontro das diferenças se torna a finalidade, pois como podem dois sujeitos de origens distintas construir iguais proposições para a fruição da arte? O particular tornando-se diverso no momento em que o diálogo acontece. É imprescindível a disponibilidade para o desconhecido, o que torna a troca significativa e agregadora para ambas as partes.



RICK GOIS. *Caminhos infinitos*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro 2010

A psicanalista Tânia Rivera ao falar do conceito de não-objeto retira essa autonomia da obra como objeto antes proposto por um artista criador e se refere a esse momento onde espectador e obra se fundem. Ao citar Ferreira Gullar que dizia “Graças à estrutura do não-objeto, na experiência artística espectador e obra se fundem no espaço”. Rivera afirma que:

“A negação do objeto é afirmação, nele, do sujeito, e é nesse sentido que o não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como condição mesma de seu fazer-se.” (RIVERA, T. *Ética, Psicanálise e Arte Pós-moderna no Brasil*. 2010, pg.9).

Dessa forma, já se percebe com clareza que a criação da obra de arte não mais reproduz a idéia de um sujeito que propõe o que é a arte, mas ela passa então para um lugar de criação democrático e desconhecido. Partindo do olhar de algo que está à espera do outro, a criação da arte então não se define com limites unilaterais, ou seja, ela não mais se enclausura em uma definição do que é exposto como acabado, mas sim do que será proposto, assumindo assim que a arte será. O sujeito aqui é reconhecido não mais como dono ou centro da criação artística, mas absorve o processo convidativo do outro, como parte da construção. Rivera se refere à esse aspecto da arte contemporânea ao citar que:

“O sujeito de que se trata hoje na arte não é mais aquele olho soberano capaz de ordenar a representação em regras mais ou menos fixas. Ele é outro: descentrado, não está mais no centro organizador da representação. O sujeito que retorna na arte contemporânea se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro, no mesmo passo em

que se temporalizou e se deslocou em uma nova concepção, fragmentada, do espaço. Uma vez abandonado seu lugar como origem inequívoca da representação, o sujeito volta de fora da representação, como corpo real, o que reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço. O sujeito recusa-se a se assimilar ao olho ideal e, nesse deslocamento, perde seu lugar de direito para retornar como questão, convocação direta do espectador”. (RIVERA, T. *O retorno do sujeito: ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea*. 2006, pg.2).

Lygia Clark, um grande nome da arte na contemporaneidade, cria uma experiência que foi chamada de *Caminhando* que evidencia esse outro momento na arte. Trata-se de uma criação a partir da fita de Moebius (objeto topológico) que inicialmente apresenta uma única superfície unilátera, mas é torcida e passa revelar uma realidade do interior que também é exterior. É a experiência de externar o que tem de mim no outro, ou seja, me constituo como sujeito quando me vejo no outro. Tânia Rivera expõe um relato de Lygia sobre essa modificação da arte no seguinte trecho:

“...a obra de arte toma novamente o sentido do anonimato. Todos terão a possibilidade de criar o vir-a-ser. Com isso, ela perde realmente o conceito antigo de obra de arte, pois os museus serão laboratórios para que se encontrem novos ‘caminhando’ para o indivíduo...”. (RIVERA, T. *Ética, Psicanálise e Arte Pós-moderna no Brasil*. 2010, pg.2).

São com especificidades assim que a criação na arte contemporânea se materializa. As modificações das referências do espaço, do tempo, do objeto, bem como do sujeito reimprimem aspectos da arte na contemporaneidade.

## 2.2 – AS RESIGNIFICAÇÕES DA ARTE EM HELIO OITICICA – OBJETO, ESPAÇO, TEMPO, SUJEITO

Imagens limitadas por uma unilateralidade ao serem vistas no quadro, artistas que seguiam formatos padronizados para expressarem sua arte e espaços sagrados que mais pareciam cristais à beira da mesa, onde a qualquer momento algo podia acontecer e acabar com o encanto. Essa realidade refletia a tradição da arte que acontecia à distância. Com tais evidências, se emudecia um processo de troca que logo se tornaria uma característica primordial de concretização da arte. Helio Oiticica

rompe com perspectivas de criação aparentemente intocáveis ao sugerir a apropriação de objetos comuns, mas assumidos como seres que têm vida.



HELIO OITICICA. *Escola de Samba Vai Vai*. Rio de Janeiro, [s.d.]

Os parangolés são um exemplo clássico da resignificação de objetos, pois o que antes seria visto apenas como um grande tecido colorido, tornou-se um corpo que emana vida e contágio. Hélio diz:

“...os Parangolés que eu faço atualmente são assim faixas de cor, quase que um corpo transformado em ar, uma espacialização da cor como também um arejamento do corpo. Tem até umas horas no filme que o Carlinhos do Pandeiro vestindo a capa Rouge e a Noblau, fica assim como se o corpo dele estivesse alçando vôo, isso não é só questão do efeito visual, é o efeito fenomênico da obra...” (OITICICA, H. *Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro*. 2008, pg.32).

É a experiência de não mais limitar o objeto a um valor meramente funcional, mas trazer novas permissões a ele, como também incluí-lo em um ciclo de relações possíveis. Refiro-me com o termo relações, ao uso do tempo, do espaço e do próprio sujeito-criador que agora dialoga com o contato direto ao que lhe é proposto. Falando sobre sujeito, também é possível afirmar que esse objeto agora também é sujeito, ou seja:

“Tal jogo entre sujeito e objeto possibilita que se pense o objeto como sujeito, ou seja, o objeto não como produto de um determinado sujeito e capaz de relacionar-se com outros sujeitos, mas como espaço de surgimento do sujeito.” (RIVERA, T. *Ética, Psicanálise e Arte Pós-moderna no Brasil*. 2010, pg.9).

Outras percepções sobre a concepção do trabalho artístico, onde tudo se torna, ou pelo menos pode se tornar, parte da obra. O espaço já não é mais limitado a uma galeria de arte de um museu, ou um teatro fechado, mas se cria onde se abre o olhar para a possibilidade do novo. Rivera cita uma fala de Lygia Pape – que foi um importante nome a ser também citado desse período inovador neoconcreto, onde ela comenta sobre um apontamento da influência de Merleau-Ponty nas proposições neoconcretas e em sua fala podemos perceber sobre essa resignificação do espaço. Ela diz:

“Merleau surge quando da finalização das obras e da necessidade de um texto contextualizador para uma produção nunca vista antes, carregada de novidades e invenções. Conceitos novos se insinuavam nas obras como a quebra das categorias... libertar o artista para um universo de possibilidades, um novo espaço na arte e o surgimento de um ser plástico sem designação própria, sem escala, indo do mínimo ao tamanho máximo como as instalações (que ainda não tinham esse nome), denominado, para uso convencional: objeto”. (RIVERA, T. *Ética, Psicanálise e Arte Pós-moderna no Brasil*. 2010, pg.3).

Lygia afirma que a produção artística é ela mesma reflexão e produção de conhecimento, ou seja, não se dá por consequência dos elementos teóricos, mas ao lado deles. Falando ainda nesse novo espaço, também pode ser reconhecido como espaço vivencial, ou seja, algo que faz parte de uma organicidade:

“Com a linha orgânica de Lygia Clarck e em seguida com seus casulos e bichos, com o corpo-cor e a tensão dançante dos metaesquemas de Hélio, seguida de seus núcleos e penetráveis, o neoconcretismo ganha o espaço como espaço vivencial.” (RIVERA, T. *Ética, Psicanálise e Arte Pós-moderna no Brasil*. 2010, pg.4).

A arte que acontece em qualquer lugar e com outras relações temporais, desde que se queira percebê-la. Arte ambiental foi outro termo também usado para expressar do que se trata. Ao falar sobre Rafael, um jovem paciente com questões mentais e que produziu trabalhos artísticos admiráveis em Engenho de Dentro, Rivera diz sobre o olhar de Mário Pedrosa como crítico de arte sobre o exemplo de Rafael que:

“Ao crítico, interessava identificar nos ditos loucos uma distância de si a si mesmo, uma fenda no eu que favoreceria a construção de uma obra falando sozinha, uma linguagem própria... na medida em que a obra seria capaz de

fazer-se no artista – mas junto ali onde ele não afirma um eu autor, e sim deixa-se criar, descentrado, por tal fala externa.” (RIVERA, T. *Ética, Psicanálise e Arte Pós-moderna no Brasil*. 2010, pg.7).

Trata-se de um reflexo dos novos aspectos da arte nessas proposições ambientais e de livre construção. Não falaremos aqui sobre conceitos do que é ou não considerado arte, mas dessas características presentes e claras nas produções de arte na contemporaneidade. A seguir, contarei uma experiência curiosa que acontece em um Ponto de Cultura dentro de uma comunidade no bairro de São Cristóvão no Rio de Janeiro.

### 2.2.1 - A experiência do contato com proposições artísticas por um grupo de pré-adolescentes.

Jovens com uma missão – JOCUM é uma instituição internacional que atua com diferentes iniciativas, que se constituem de acordo com o cenário em que está inserida a organização e existe com suas frentes de trabalho em mais de 160 países. No Rio de Janeiro ela atua com o lema de gerar justiça e transformação na cidade, atuando diretamente em comunidades através de projetos nas áreas de saúde, educação, cultura e arte. Atualmente a organização gere o ponto de cultura “Estações da Cultura”, que é um projeto que abrange iniciativas de arte e educação em 4 comunidades da cidade: Borel, Tuiuti, Parada de Lucas e Stª Cruz da Serra.

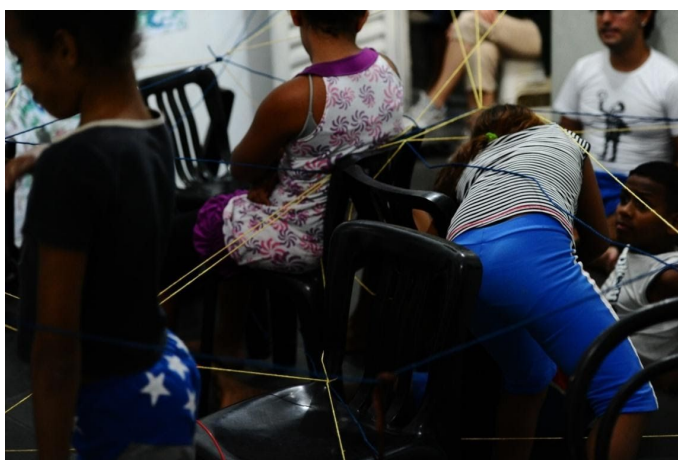
Especificamente no Rio de Janeiro, o perfil de informalidade e amadorismo sempre foi característico nos trabalhos da organização, que, com tal informalidade, não potencializava suas ações diante da comunidade, representantes públicos e privados, o que poderia torná-la reconhecida e assumida como braço de atuação dentro dos locais em que estava instalada.

Desde 2008 quando ingressei diretamente nos projetos da instituição aqui no Rio de Janeiro, comecei a desempenhar um papel de implantação de iniciativas que pudessem afetar esse contexto informal. Ações como: reestruturação das oficinas existentes, elaboração de um planejamento de trabalho para longo prazo, parceria com outras instituições, programa de estágio profissional junto a redes de estudantes universitários na área de artes e outras iniciativas, foram trabalhos que



participei com afinco na tentativa de melhor desenvolver as propostas já existentes e ricas em potencial.

No ano de 2010, ao participar de uma reunião de planejamento das oficinas que seriam dadas no projeto “Estações da Cultura” - atual ponto de cultura dentro do programa Cultura Viva do governo federal – apresentei uma proposta de aula experimental sobre processos diferenciados de contato com a arte. Trata-se de uma aula experimental que logo ganhou o nome de *Arte e Poesia*, por ter em seu escopo, o apontamento para a poética da arte nas abordagens realizadas em sala. A aula começou com um grupo de 13 a 15 crianças e pré-adolescentes, entre 09 e 12 anos, e logo foi reconhecida como uma das aulas com maior frequência dos alunos no projeto. Cito esse reconhecimento, pois a frequência às aulas no projeto, sempre apresentou um nível elevado de oscilação, o que credita atenção pela mudança de comportamento dos alunos na aula de Arte e Poesia. Acredito que a aula ganhou força desde o início por envolver os participantes em um espaço com novas ordens de vivência (diferentes dos padrões comuns de aulas com conteúdos claros e contínuos) que talvez será melhor apresentado como ‘sem ordem’, não por fatores de desorganização, mas por acolher impressões e expressões do momento, comportamentos não programados, novos objetos, sons.



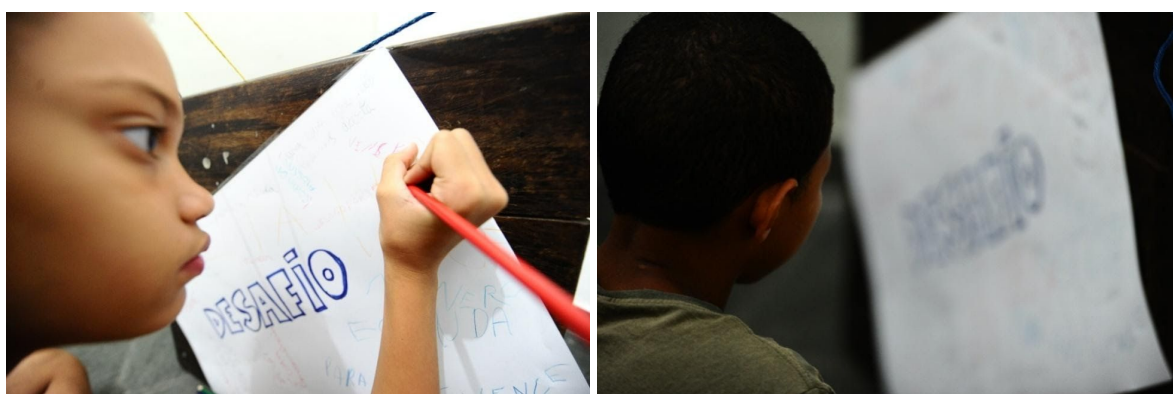
RICK GOIS. *Caminhos infinitos*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro 2010

A aula acontece em propostas que ganham forma de acordo com a participação dos alunos e isso pode assumir níveis paradoxais de intensidade. É dado um estímulo. Alguns apontamentos que sinalizam o ponto de partida. Só é dado o fim no limite do horário estabelecido para a execução da aula.



RICK GOIS. *Dos pés que levam e das mãos que fazem*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro, 2009

A experiência de contato com um processo artístico que abre a possibilidade de conduzir o olhar das crianças e pré-adolescentes para uma forma diferente de ver a realidade e, talvez modificar uma visão de mundo – o que no contexto em que está inserido o projeto pode ser um desenvolvimento muito importante.



RICK GOIS. *Caminhos infinitos*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro 2010

São moradores de uma comunidade com um índice de risco social elevado no meio das crianças, adolescentes e jovens, em especial. A proximidade com o crime, bem como a desestrutura familiar, são um dos agravantes desta realidade local. Em geral, os participantes da aula têm uma dificuldade substancial com a abstração. Para eles é difícil sair da realidade dura e consumidora que os cerca. Isso aponta

inclusive para uma condicional da proposta da aula que, dependendo do estado físico-emocional que chegam na aula, toda a proposta se desenha em concordância à esse fator. Na verdade, para o processo de construção das propostas esse fator colabora, pois muitas vezes desencadeia um lugar de sublimação curioso e com um aspecto real amplificado. A arte sendo esse lugar que o sujeito se constitui.



RICK GOIS. *O gostoso é viver*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro, 2010

Na arte é possível lidar com permissões que noutro ambiente seriam ocultadas. E é nessa dinâmica, que essa experiência com um grupo de crianças e pré-adolescentes assume seu potencial de discussão. Quais os limites para a criação? Como não assumir esse lugar de co-criação? Como dizer que esse espaço experimental não é legítimo, simbólico e de fruição artística?



RICK GOIS. *Dos pés que levam e das mãos que fazem*. Instalação Arte e Poesia. Rio de Janeiro, 2009

### 2.3 – O RECONHECIMENTO DO OUTRO COMO DIFERENTE-IGUAL.

A interatividade na arte desencadeia outra questão sobre as relações entre artista, objeto, sujeito-criador, como neste processo apresentado acima onde a percepção de uma proposta não dependia somente de uma pessoa para acontecer, mas de um outro que causa estranhamento, mesmo sabendo que existe algo em comum entre eles. O estranhamento de algo que não me é comum, apresenta um aspecto curioso na arte, pois se algo se mostra como estranho, talvez porque não faz parte de uma compreensão natural que me faz acolher tal manifestação, mas não se refere necessariamente a algo que não tenha relação comigo. É o reconhecimento do outro como igual, mas com diferenças e estas me são estranhas, mas podem ser compreensíveis. O contato e o diálogo são pontos de convergência, não para tornarem o discurso homogêneo, mas para acrescentarem particularidades a uma construção plural. O eu no externo, ou no outro. O que tenho em mim fora de mim. Constituo-me fora de mim.

“O êxtimo no neologismo de Lacan que aponta para uma instauração simbólica de uma exterioridade íntima, lugar onde o mais íntimo (o sujeito) só se instaura no exterior (na cultura)”. (RIVERA, T. *Helio Oiticica. A criação e o comum*. 2009, pg.7).

O outro é apresentado então como esse externo a mim, ou seja, diferente mas que partilha aspectos em comum, ou aspectos que são meus. Ao falar dessa interatividade na arte é reconhecido um certo alargamento desse espaço da arte. Os parangolés de Helio Oiticica, novamente servem de evidência do que é exatamente essa relação propositiva e mista entre artista, objeto e espectador como um organismo que deve estar em contato. Rivera afirma sobre os parangolés que:

“É fundamental que ele se apresente em continuidade com o corpo, empunhado ou vestido, mas isso não basta: é necessário que se dance. Não tampouco basta vesti-lo e dançar: é necessário um outro que olhe e assim participe dessa experiência”. (RIVERA, T. *Ética, Psicanálise e Arte Pós-moderna no Brasil*. 2010, pg.13).

Essa participação ativa modifica o significado de uma arte estática para algo que só acontece no contato e envolvimento direto. A arte se evidenciando como um mecanismo de constantes interações que a fazem ganhar notoriedade e sentido.

### 2.3.1 – A (in)completude da arte na contemporaneidade

Persistindo nessa questão da interatividade, Maurice Blanchot, um respeitado filósofo e teórico da literatura francesa – como já citado no item 2.1.1, fala sobre o princípio da incompletude. Blanchot afirma que há uma necessidade do sujeito por ‘um outro’ que o complete, ou seja, sozinho sou insuficiente. Em suas palavras diz:

“Na base de todo ser há um princípio de insuficiência... (princípio de incompletude)”. (BLANCHOT, M. *A comunidade inconfessável*. 1983).

Traduzindo tal afirmação para o que já foi citado das características da arte na contemporaneidade, tal princípio da incompletude dialoga com a questão. A criação que só acontece quando o outro a completa. Em Helio Oiticica torna-se palpável tal conotação, pois a obra de fato acontecia quando existia esse encontro de mundos. Aquele que até então era um mero espectador, é esperado para completar o inacabado. A obra depende dessa interação para se concretizar. E ao se dar o encontro a completude da obra acontece, mesmo considerando que se torna novamente incompleta ao atentarmos para a efemeridade da experiência. Hoje ela acontece, mas amanhã dependerá novamente desse sujeito que a afirmará como obra. Aqui se pode perceber um sentido no mínimo curioso, aplicado na arte contemporânea, de que essa continuidade concretizada pelo sujeito-criador (ex-espectador) de uma proposição do artista, não é para que ele continue a dizer o que o artista estava dizendo, mas sim para que ele dê continuidade de acordo com sua percepção da obra. No texto abaixo, Rivera comenta uma fala de Helio Oiticica, onde é possível notar tal afirmação:

“Falando sobre sua exposição Eden, Helio afirma sua busca de uma ‘participação num sentido total, não apenas manipulação que apele para os sentidos em isolamento’. Seu suprassensorial implica que ‘o participante irá elaborar dentro de si mesmo as sensações despertadas pela obra’, em uma espécie de despertar”. (RIVERA, T. *O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica*. Colaborações. 2010, pg.112).

O processo afirma uma interação e esta, valoriza particularidades que se adicionam e constroem a partir disso a obra de arte, ou as múltiplas obras de arte. Cada vivência torna-se uma possibilidade. Cada sujeito traz consigo uma

historicidade do corpo que se torna visível na experimentação de uma proposta artística.

#### 2.4 – INTERATIVIDADE COMO LUGAR DE TRÂNSITO

É nessa dinâmica de troca e tantas outras reconfigurações, que a arte contemporânea se apresenta. Assume o viés de um espaço aberto e democrático, onde a regra que se percebe com mais clareza é a da interação. Tem que existir a continuidade a partir de um segundo olhar. E também é nesse ambiente de novos formatos que surge uma questão: que espaço existe para a produção dessa arte? Estamos falando de uma produção possível e de acesso democrático? Existe garantia de sustentabilidade para novas produções desse cenário? No embalo do questionamento sobre a produção de arte na contemporaneidade é que introduzo a continuidade desse texto.

### 3 – POLÍTICA CULTURAL E ARTE CONTEMPORÂNEA: QUESTÕES E EPIFANIAS

No capítulo I deste texto, encontram-se percepções sobre o valor e características essenciais da arte. Questões sensoriais e experiências que um sujeito tem no contato com a arte ao se reconhecer naquilo que vê, sente, toca, ouve, vive. Como espectador, ou sujeito-criador nessa arte que saiu das telas e passou também a ser o que é assumido pelo público que reage ao contato de uma proposição, a produção de arte continua a ser desejada e incorporada com esse princípio ativo do afeto que ela traz ao sujeito. Bourriaud, ao falar sobre o que a comunicação desencadeia nos dias atuais, expõe uma expectativa sobre a atividade artística, apontando para um retorno às questões relacionais inerentes ao homem, diz:

“Hoje, a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos. A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados. As famosas auto-estradas de comunicação, com seus pedágios e espaços de lazer, ameaçam se impor como os únicos trajetos possíveis de um lugar a outro no mundo humano. Se por um lado a auto-estrada realmente permite uma viagem mais rápida e eficiente, por outro ela tem o defeito de transformar seus usuários em consumidores de quilômetros e seus derivados.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.11).

Agora, ao deixar de falar diretamente sobre as questões da arte e passar a fazer referência à questões políticas, aparentemente será dado um salto para lugares diferentes, mas certamente poderemos notar uma relação direta destas realidades, notoriamente reconhecendo a dependência de uma para a compreensão da outra e vice-versa.

Democratizar a arte contemporânea respeitando sua pluralidade e extensão de possibilidades é no mínimo algo complexo e deve ser refletido sem almejos de respostas ou conclusões. Debruçar sobre os aspectos políticos e econômicos da produção de arte na história é o possível caminho para a aproximação de um quadro coeso e inteligível sobre um assunto tão vasto. Mas o que se ressalta aqui é um recorte deste imenso mundo das produções artísticas, que sugere uma reflexão, apenas considerando dois aspectos da arte na atualidade: política de editais e produções independentes. Com isso problematizam-se algumas práticas da produção cultural atual e propõe-se uma reflexão sobre o que pode ser plantado hoje para que as produções alternativas de arte contemporânea e fora de um circuito, ganhem notoriedade, condições justas e por fim se aproximem de um processo de democratização. Antes de continuar para questões referentes a isto, é válido ampliarmos com exemplos, aspectos da atuação de um produtor cultural frente a trabalhos estranhos para muitos, considerando os modelos clássicos já reconhecidos, e para isto, refero-me ao artista Joseph Beuys em sua obra *I like América and America likes me*. Trata-se de um trabalho onde o artista chegou em Nova York – local onde faria a performance – e foi levado até à galeria de ambulância, envolto em feltro e posto em uma sala durante 3 dias em períodos de 8 horas, ao lado de um coioite. Um trabalho que sugere discussões intermináveis dentro do seu aspecto político e educador, considerando os interesses do artista e seu vínculo forte com a academia. Em momento algum o artista tocou os pés no

chão e dizia que queria isolar-se e que não via nada da America que não fosse o coioite.



JOSEPH BEUYS. *I Like America and America likes me*. Rene Block Gallery. New York, 1974

Mesmo sem um aprofundamento de questões que permeiam o trabalho do artista, o que se ressalta é a estranheza do trabalho que exige um espaço que o acolha, profissionais que o viabilizem e um público que acesse a obra.

O interessante é que talvez os objetivos expostos anterior ao exemplo, de analisar questões sobre as políticas de editais e as produções artísticas independentes visando um processo de democratização, pareçam distantes de uma realidade concreta ou algo assim. Mas em uma análise simples e sem muitos argumentos é possível perceber que estamos falando apenas de direitos culturais garantidos e não excessos de benefícios para uma classe (pejorativamente tratada como marginal) de artistas e profissionais que, muitas vezes, lidam com o cenário cultural fora dos reconhecidos circuitos de arte ou meios de comunicação.

Um outro exemplo de produção alternativa, mas que foi acolhido pelo circuito de arte tornando o artista inclusive como o grande pai da vídeo arte, é o caso de Nam June Paik que se apropriou do extenso e rico território da tecnologia, para levantar questões não só estéticas, mas reflexivas de um sistema que se movimenta em torno de telas, consideração que levanto com realidade atual. Um de seus trabalhos de destaque é a obra *TV Buda*, onde um Buda metálico fica em cima de uma bancada sendo filmado por uma câmera na sua frente e a imagem é mostrada atrás da câmera por um televisor; é a arte enquanto escultura e arte enquanto imagem neste circuito fechado de TV.





NAM JUNE PAIK. *TV Buda*. Stuart Collection, Universidade da Califórnia. San Diego, 1986

Exemplos de uma diversidade de produções que existem e podem ser conhecidas ou não. Para a continuidade do texto, será necessária uma explicitação sobre aspectos dessa produção de arte que sempre existiu e por que não dizer que sempre existirá?

### 3.1 – PRODUÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL E O SEU EMPIRISMO

Por fazer referência às manifestações culturais inerentes ao homem, ou seja, com ou sem condições sustentáveis as manifestações culturais tendem a existir, o que se extrai desse cenário é uma área de atividades em um determinado setor comum na sociedade, que não necessariamente foi organizado como campo de trabalho estabelecido com direitos, deveres e demais mecanismos presentes em qualquer outro setor de trabalho. É assim que a produção de arte e cultura pode ser mencionada na história do Brasil até o século XX. Tal contexto distanciou muitos que possuíam vocação para o trabalho neste cenário de atuação, mas que não encontraram condições de desenvolvimento ou mesmo garantia de sustentabilidade pessoal e profissional.

Paralelamente, há o grupo de pessoas que sempre manteve a escolha de atuar nesse cenário e que desbravou terrenos rígidos e impróprios para a produção artístico-cultural. Ao escrever sobre uma estética relacional presente na arte contemporânea, Bourriaud fala sobre uma tendência à escassez de relações que

não se enquadram às lógicas mercadológicas e é nesta realidade que a arte desbrava territórios alternativos. Ele diz:

“... pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer. Em breve, as relações humanas não conseguirão se manter fora desses espaços mercantis: somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, forma simbólica do convívio contemporâneo. Vocês querem bem-estar e aconchego a dois? Então, provem nosso café... Assim, o espaço das relações habituais é o que se encontra mais duramente atingido pela reificação geral.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.12).

Afirmando a realidade dessa produção que acontece em meio das relações humanas, Sergio Vaz ao falar sobre um trabalho chamado Sarau da Cooperifa que é um lugar de fruição da poesia, deixa explicitamente registrado e de forma distinta, o que quer dizer essa produção cultural que subsiste independente do campo profissional estabelecido ou dos direitos culturais garantidos. Aborda sobre a relevância e a amplitude do projeto que começou em um lugar onde a própria fama apontava para um descrédito em relação às possibilidades de desenvolvimento de um trabalho. Ele diz:

“Era um lugar onde as pessoas tinham que mentir, dizer que não moravam lá para conseguir um emprego. Então, o que aconteceu foi que a literatura elevou a auto-estima da comunidade. E isso não foi nenhuma ONG, não foi o Estado, não foi nenhum tipo de governo, não foi nenhum tipo de político que fez; foi um movimento que surgiu do povo.” (LUZ A.; FERRON, F.M.; HERENCIA, J.L.; SAVAZONI, R.; COHN, S.(org). *A produção cultural no Brasil vol.III*. 2010, pg.171).

Um outro trabalho importante que dialoga com as questões que exponho aqui é o *Projeto Morrinho*. Trata-se de um grupo de adolescentes e jovens, moradores da comunidade Pereira da Silva na zona sul do Rio de Janeiro, que de maneira informal e desprovida de intenções ambiciosas, começaram a construir uma maquete que algum tempo depois os levaria para uma Bienal em Veneza e outros lugares participantes de um circuito de arte reconhecido. No site do projeto, a apresentação do trabalho é descrita como “uma maquete de pequena escala que mede 350 metros quadrados, construída dentro da favela Pereira da Silva do Rio de Janeiro. É feita de tijolos e outros materiais reciclados. Tudo começou como uma simples brincadeira de criança em 1997 por jovens do local que queriam escapar da realidade de violência e corrupção que impregnava eles e a sua comunidade. Dentro

deste pequeno mundo urbano do Morrinho, eles brincavam de atuar com vários bonecos de blocos LEGO que moram na maquete, revivendo a vida diária das favelas do Rio de Janeiro. Atualmente, mais de 20 adolescentes seguem o exemplo de nossa equipe fundadora.” Foram diversos lugares que receberam o projeto com honra e orgulho. Apesar da imprevisão percebida no início para tornar em obra artística, um trabalho de meninos do morro que não passava de uma brincadeira, ou válvula de escape, a notoriedade bateu à porta; tudo mudou quando a visibilidade foi dada a um trabalho que também propunha tornar algo visível. Uma pergunta que não se deve deixar de fazer é: será que existem outros morrinhos por aí que não conhecemos? Ousaria dizer que sim, com certeza. São exemplos de produções de arte independente que não são acolhidas pelas políticas públicas de cultura de forma abrangente. É claro que estamos falando de uma categoria das tantas que existem sobre produções independentes. Artistas independentes, grupos não-formais, espaços alternativos, produtos culturais que falam de um imenso cenário cultural no Brasil.

Mesmo com a existência de tais produções empíricas, a ausência de recursos, sempre foi uma questão de relevância na discussão sobre a garantia de subsistência da arte e da cultura de uma forma geral, bem como o discurso sobre os direitos dos profissionais que atuam neste cenário. É aqui que inicio a fala sobre a política de editais.

### 3.2 – POLÍTICA DE EDITAIS: QUESTIONAMENTO DE UMA GARANTIA PARA A PRODUÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL

Com o contexto exposto acima, o que se tem então é uma área que em termos gerais, podemos dizer que sempre existiu, mas que não se desenvolveu como campo profissional, pelo menos não de maneira organizada. A política de editais que me refiro, aparece para aliviar o trabalho de profissionais que até então criavam múltiplas formas de subsistência de suas produções. Não é cabível aqui trazer um juízo de valor sobre a existência dos editais e outros mecanismos de fomento à cultura (leis de incentivo), mas sim apontar para algumas questões que surgem a partir do envolvimento de determinados agentes culturais com os financiamentos recém-chegados em termos históricos. Em determinados contextos,

os editais surgem de vários órgãos distintos, públicos ou privados, e estimulam artistas e agentes culturais a uma corrida ininterrupta visando conseguir recursos para suas produções, bem como sua própria sustentabilidade.

Até aqui nada há de errado. Mas o que tem acontecido em São Paulo segundo relatos, é que essa corrida atrás dos editais, já afeta diretamente o trabalho de companhias de teatro que antes gastavam 1 ou 2 anos produzindo uma peça teatral e que atualmente produzem uma peça em 2 ou 3 meses de trabalho. Mas isso não ocorre por causa das melhores condições de trabalho garantidas pelos editais, mas pelo urgente prazo que precisam cumprir os trabalhos antes do início do próximo edital. A crítica de dança de São Paulo Helena Katz, em palestra realizada no Parque Lage no Rio de Janeiro em maio de 2010, referiu-se ao fenômeno ocorrido em São Paulo como "... uma hemorragia inestancável de produções", afirmando seu incômodo pela queda de qualidade e valor artístico dos trabalhos de companhias de teatro e dança que acompanha. Também manifestou sua atenção para os produtores culturais, que são para ela, agentes em potencial aptos a pensar tal crise das artes cênicas de acordo com tais apontamentos (informação verbal). Que caminhos podem ser pensados como canais de escoamento destas múltiplas necessidades da produção? É o Estado o responsável pela produção de arte em suas abrangências? Como tornar visíveis trabalhos marginais que estão distantes dos meios comuns de circulação da arte? Que parâmetros temos para mensurar o trabalho de artistas independentes em termos de relevância artística, cultural e social?

Um sistema que utiliza o termo democrático sugere uma participação cada vez maior da população que atua não necessariamente com a intervenção do Estado, ou seja, o ideal para um sistema de produções artístico-culturais, é que cada vez mais fosse possível sua existência sem dependência do Estado. Carlos Augusto Calil um nome atuante no cenário cultural do Brasil que dirigiu a famosa Embrafilme na década de 80 e é o atual Secretário Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, expõe sua enfática opinião ao ser questionado sobre a Lei do Audiovisual:

"É um desastre! O que se esperava da Embrafilme era que a produção de filmes fosse menos dependente do governo, e que, portanto, o cinema brasileiro tivesse mais sustentabilidade. Mas aconteceu o contrário. Na época da Embrafilme, a dependência era de 70%, e era preciso trazer 30% do orçamento de fora, não importava como. Hoje tem-se 100% subsidiado. É um absurdo. Não há em nenhum lugar do mundo uma política tão

equivocada.” (LUZ A.; FERRON, F.M.; HERENCIA, J.L.; SAVAZONI, R.;COHN, S.(org). *A produção cultural no Brasil vol.I* 2010, pg.80).

Para Calil, o investimento em produtoras e distribuidoras deveria ser prioridade e não a produção isolada de filmes como prevê a exclusividade da lei, ou seja, se arrisca tudo em um filme; se ele der certo o cineasta ganha se não dá, o governo perde. Trata-se de um sistema que, mesmo aparentemente sendo um motivo de comemoração por fomentar a cultura com valores inclusive altos, não mensura questões relacionadas à raiz do problema. O desenvolvimento de um processo de democratização da cultura que garanta sustentabilidade, projeção no mercado e valor artístico alinhados, é o ideal de um sistema modelar para uma sociedade. Em contraste à lei do audiovisual, Calil expõe uma fala otimista quando responde uma questão referente à Virada Cultural de São Paulo, que é uma iniciativa de democratizar a cultura na cidade, promovendo shows e demais produções artísticas totalmente gratuitas durante 24 horas:

“É a prefeitura devolvendo o imposto recolhido à população para que ela participe da festa da cidade...

...é um evento que tem um público de milhões de pessoas. É uma coisa inédita na cidade de São Paulo, essa quantidade de gente nunca saiu à rua para celebrar a cidade. Portanto, eu acho que a Virada virou uma conquista da população da cidade de São Paulo, e não vai acabar. Quando houve eleição para prefeito, eu fiquei muito atento às propostas dos candidatos, temia que dissessem que o evento era de um partido. Mas o evento pertence à população de São Paulo.” (LUZ A.; FERRON, F.M.; HERENCIA, J.L.; SAVAZONI, R.;COHN, S.(org). *A produção cultural no Brasil vol.I* 2010, pg.82).

Para aproveitar a fala de Calil sobre questões relacionadas aos governantes, aplica-se um outro aspecto trazido por Bourriaud sobre o comportamento percebido em governos sobre as relações humanas. Ele diz:

“Num mundo regulado pela divisão do trabalho e pela superespecialização, pela mecanização humana e pela lei do lucro, aos governos importa tanto que as relações humanas sejam canalizadas para vias de saída projetadas para essa finalidade quanto que elas se processem segundo alguns princípios simples, controláveis e repetíveis. A separação suprema, a que afeta os canais relacionais, constitui a última etapa da transformação rumo à sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord. Sociedade em que as relações humanas não são mais diretamente vividas, mas se afastam em sua representação espetacular. É aqui que se situa a problemática mais candente da arte atual: será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à

representação delas?” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.12).

Bourriaud continua o texto dizendo que a realidade da arte contemporânea de hoje, desconstrói este conceito de escassez das relações humanas, exatamente por apresentar uma estética relacional que favorece à pluralidade e não uniformização dos comportamentos. Com isso se pode partir para uma reflexão do que seria então esse processo de democratização da cultura que contrasta tanto com a política de editais e esta por sua vez, dentre outras considerações, é vivenciada por alguns como um único caminho de viabilidade das produções e seus agentes.

### 3.3 – AFIRMAÇÕES DE UM SISTEMA PATERNAL

A cultura apresenta-se como um campo de múltiplos sentidos e manifestações e a produção de arte pode ser considerada um sub-campo dentro do terreno cultural, que também possui suas abrangências em termos de extensão. Tratar o reconhecimento da produção de arte como uma realidade restrita a uma porcentagem talvez minúscula dos reais números, isto fazendo referência às produções que acessam meios de comunicação ou estão em circuitos de arte reconhecidos, é como afirmar que os únicos peixes que existem no mar são os que saltam fora da água e se mostram ao público que está na praia. É o risco de difundir uma visão reducionista sobre um universo não possível de mensurar. Então, o que pode estar em questão em um primeiro plano é a prioridade de reconhecer a impossibilidade de tratar com termos gerais uma realidade que possui especificidades. Seguramente é uma realidade complexa, pois garantir direitos de reconhecimentos particulares significa trabalhar com mecanismos de igualdade, o que pode evidenciar muito, mas muito trabalho. Sobre essa diversidade, Bourriaud aponta para um acompanhamento que a arte faz às práticas cotidianas da realidade atual, afirmando inclusive o caráter de mutabilidade presente nela ao dizer que:

“A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 2009, pg.15).

Com isso, podem-se imaginar motivos políticos que travam desenvolvimentos e que, para se evitar desgastes, o mais fácil é trabalhar com um número reduzido e de preferência que esteja por perto, ou seja, uma elite.

O que sai desse contexto centralizado em uma pequena parcela de agentes artístico-culturais, não será ignorado, mas de certa forma servirá como uma camada popular sustentadora das grandes produções, pois terá como referência de sistema artístico-cultural aquilo que é lançado como produto cultural pela mídia e ícones da arte produzida nos circuitos culturais reconhecidos.

Entende-se como característica de um sistema paternal, exatamente quando há esse controle, em geral estabelecido em uma relação de padrões a serem seguidos por um grupo maior, mas que é decidido por uma minoria. Há uma anulação de um processo de desenvolvimento na perspectiva particular que sugere a continuidade do controle de uma voz de comando dominante. Assim, percebe-se que a cultura e as artes projetam em termos gerais, alguns reflexos de um sistema com comportamentos paternos. Há na atualidade, intensas discussões sobre um processo de democratização das artes e da cultura e uma mobilização de vários agentes, entre intelectuais, produtores, gestores e artistas, para melhorar e preparar um planejamento à longo prazo, com ações de concretização desse processo. Mas ainda aponta-se um longo caminho para que ocorram rompimentos burocráticos, se criem direitos definidos e se abram espaços de reconhecimento da diversidade criadora de arte e cultura. Sergio Vaz expõe seu medo ao ser questionado sobre a possibilidade do patrocínio:

“Olha, a gente não curte muito. Quer dizer, não é que a gente não goste, é que eu, por exemplo, estou à frente, e sou um cara muito contraditório, sou muito bruto, entende? Eu tenho medo de virar um leão de zoológico, aquele cara que tem hora pra comer, hora pra jantar, e quando alguém cutuca, você faz um barulho que é para a criançada se divertir. Eu quero ser o leão da selva, cara. Quero ser aquele que vai a caça todo dia. O conforto também é muito perigoso. Eu gosto de acordar e não saber se eu vou almoçar ou não. E a gente trabalha nessa perspectiva assim, a gente não sabe se vai almoçar, não sabe se vai jantar, o que dá uma independência também. É ruim, mas tem o lado bom: a gente pode falar mal de quem a gente quiser. A Cooperifa não é minha, não é de ninguém, é da comunidade. Então, a impressão que eu tenho é que se virar um ponto de cultura, que eu não sou contra, vai ter que botar o gerente, o subgerente, o diretor comercial, em um bagulho que é livre. E aí eu não sei, cara, tenho medo disso. Porque eu também gosto de coisas boas, mas tenho medo dessa coisa de conforto, da segurança, de ficar preguiçoso. Tenho tendência à preguiça, então tenho medo.” (LUZ A.; FERRON, F.M.; HERENCIA, J.L.; SAVAZONI, R.; COHN, S.(org). *A produção cultural no Brasil vol.III* 2010, pg.177).

Com esse depoimento, apresenta-se outro aspecto a ser considerado como parte deste sistema de complexidades. Já não estamos falando de uma produção desconhecida, ou uma arte fora do circuito, mas de um certo movimento resistente ao diálogo com outros sistemas, por perceber o risco de perder características importantes, por que não dizer, inerentes ao seu trabalho. Como é considerada a figura de um produtor cultural em uma realidade como esta? Por onde ele irá se movimentar para garantir uma produção que está à margem e deseja permanecer assim? O Estado deve pensar políticas públicas que garantam a preservação e difusão nesse contexto de resistência? Todas estas são questões que desenharam uma imagem do que representa parte do cenário da produção cultural no Brasil.

### 3.4 – PARADOXOS ECONÔMICOS

É importante lembrar que nas discussões sobre políticas públicas de cultura, precocemente surgem os paradoxos econômicos, pois se as produções existiram e permanecem existindo, de alguma forma também há a viabilidade financeira, caso contrário, não aconteceriam. Então de onde vem o recurso? O que é referido como objeto de discussão para um desenvolvimento de tais políticas de financiamento? Lembrando da fala do Sergio Vaz citada um pouco acima no texto, pode-se perceber com clareza uma construção de conceitos erigida em cima de fragilidades e incoerências, pois se há uma representação identitária de algum grupo social no país, como não nutrir um acolhimento e uma responsabilidade da sociedade e do Estado em garantir o reconhecimento, preservação e difusão de determinado produto cultural como patrimônio brasileiro, material ou imaterial? Trata-se da necessidade de equilibrar o empirismo e garra de gerir esse rico cenário da cultura, com condições justas e amplas de desenvolvimento dela. É para todos, por todos e em todos.

### 3.5 – NOVOS APONTAMENTOS PARA A GARANTIA DA PRODUÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA



Se a produção de arte está disseminada e a tendência é que se espalhe ainda mais, não há como fugir da discussão: como garantir a atenção para as diversas produções de arte? Consideramos aqui a importância de tornar visível toda e qualquer manifestação cultural, como ideal democrático a ser perseguido no cenário cultural brasileiro. A demanda é enorme e não se sabe o que fazer, pois os recursos são limitados, os profissionais especializados são escassos e as iniciativas, em geral permanecem isoladas. A necessidade do surgimento de novos apontamentos ganha um lugar de atenção, conduzindo teóricos, profissionais da cultura e artistas a uma reflexão crítica sobre o cenário artístico na contemporaneidade.

## **CONCLUSÃO**

Precedeu à explanação de todas estas questões, o evidente desconforto que desencadeou uma série de indagações, estas por sua vez permeiam um possível território de intenso trabalho e pesquisa. Produções artísticas, independentes, contemporâneas, alternativas, desprovidas de certas coisas e provida de outras, agradáveis a uns e estranha à outros, mas que indiscutivelmente merecem um espaço de visibilidade e porque não dizer, garantia de direitos até então não desenvolvidos. É a produção cultural tornando visível uma arte que também torna algo visível. Uma troca de favores que só acelera o desenvolvimento de uma sociedade equilibrada e coesa em suas representações simbólicas, econômicas, políticas, sociais e assim por diante.

Retomando caminhos percorridos no trabalho, se possibilita conhecer características desta arte que estende uma lista de desdobramentos. Sugere desde uma valorização das produções que evidenciam a contemporaneidade, como também motivos de estranhamento, por talvez, não terem sido esclarecidas por teóricos e pensadores da arte que, normalmente, contribuem para a tradução de determinados símbolos e práticas. Destrinchar essa produção de arte mostrando exemplos de realidades diferentes de fruição, também se torna um ponto essencial para o fechamento, que fala de uma política cultural que acolha gregos e troianos, ou seja, pluralidades de produções artístico-culturais, mas não com classificação de valor, onde um é mais importante que outro.

Independente da discussão de quem é o artista e quem é o público, ou de quem é o produtor ou o político em cultura, há o entrelaçar de esferas funcionais específicas que pedem este esforço das partes para aproximar mundos não tão distantes, ou melhor, nada distantes um do outro. Não se deve permitir que a discussão desta realidade apresentada no trabalho estacione em uma frágil e já tão conhecida disputa de interesses, pois afinal, isto só apontaria para um sistema com patologias incuráveis, onde o sujeito e o coletivo são atingidos de igual maneira. O que permanece são as discussões e perguntas: Como dar continuidade? Quais são as reais necessidades? Quem são os agentes que devem se apropriar destes embates e enfrentá-los? E aqui, partimos para o convidativo cenário da produção artístico-cultural brasileira que merece e deve ser valorizada em suas amplas vertentes de desenvolvimento. Este trabalho monográfico não ousa apontar para um fechamento de idéias ou conclusões narrativas, apesar de embasar-se na história, pois não se remeteu a algo passado ou a um único território representado, mas atreveu-se falar de questões de uma análise da situação atual que já está em mudança para o que virá a ser.

## REFERENCIAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

OITICICA, Helio. *A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro, RJ: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

\_\_\_\_\_. Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1981.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2009.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, W. “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”; “A Pequena História da Fotografia”; “O Autor como Produtor”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*. São Paulo, S.P. : Brasiliense, 1985.

- RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Trad. de Rafael Cardoso. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.
- CALABRE, Lia (org.). *Políticas Culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento*. São Paulo, SP: Observatório Itaú Cultural, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Políticas Culturais: Teoria e Práxis*. São Paulo, SP: Observatório Itaú Cultural, 2011.
- LUZ, Afonso et al. *Produção Cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Azougue Editorial, 2010. V.1-4.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Jorge Zahar, 2000.
- PEDROSA, Mário. Retoques e auto-retrato. IN: READ, Herbert. *A arte de agora, agora*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972.
- GÓES, Fred.; VILLAÇA, Nízia (org.). *Nas fronteiras do contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad: FUJB, 2001.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Ed.Autores Associados, 2001.
- RIVERA, Tânia. Hélio Oiticica. A criação e o comum. In: *Viso. Cadernos de Estética Aplicada*. Rio de Janeiro, RJ, 2010.
- \_\_\_\_\_. O Reviramento do Sujeito e da Cultura em Hélio Oiticica. *Arte & Ensaio (UFRJ)*, v. 19, p. 106-116, 2009.
- \_\_\_\_\_. O Retorno do Sujeito. Ensaio sobre a Performance e o Corpo na Arte Contemporânea. *Polêmica*, v. 18, p. 1, 2007.
- \_\_\_\_\_. O Sujeito na Psicanálise e na Arte Contemporânea. *Psicologia Clínica*, v. 19, p. 13-24, 2007.
- \_\_\_\_\_. Sobre a ilusão da comunidade ou o que se transmite na arte. Nota sobre a documenta 12. *Revista Polêmica*, v. nº20, p. 20, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ética, Psicanálise e Arte Pós-moderna*. [S.n.t].
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1967.
- CABANNE Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1987.

- SILVA, S.C.; MOZER, J.; CARVALHO, M.D. (org). *Percepções: cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2010.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2004.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.
- LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1982.
- DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1975.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.
- MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.
- CARDIN, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo, SP: Globo, 2009.
- JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2002.
- WEIL, Pierre.; TOMPAKOW, Roland. *O corpo fala*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.
- THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Projetos Culturais: técnicas de modelagem*. Rio de Janeiro, RJ: FGV, 2008.
- COSTA, Marco A.F.; COSTA, Maria de Fátima B. *Projeto de Pesquisa: entenda e faça*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

### Internet

CANAL CONTEMPORÂNEO. Cursos e Seminários. Arquivos. 2010. Apresenta a 4ª Edição do Seminário: O corpo na arte contemporânea. Disponível em: <[http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/2010\\_04.html](http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/2010_04.html)> Acesso em: 29 nov. 2011.

GREEN MUSEUM. Joseph Beuys. Disponível em:  
<<http://greenmuseum.org/c/aen/Images/Ecology/america.php>>. Acesso em: 03 dez.  
2011.

PAIK, N.J. Vídeo Arte. Disponível em: <<http://namjunepaikvideoart.blogspot.com>>.  
Acesso em: 03 dez. 2011.