

CRIAÇÃO, CULTURA E DISPOSITIVOS a arte como ato de resistência¹

Ariadne Moraes Silva²

Resumo

Este artigo propõe discutir a produção da arquitetura como um campo ampliado de ações, de plasticidade político-cultural, de problematizações e de conexão com outras linguagens e territórios do saber, transitando na interface entre a cultura e a arte, a partir de sua dimensão ética, estética e política. A arte, aqui, é entendida como fluxo de resistência criativa atravessada pelo universo da micropolítica da subjetivação e, instrumento tático, capaz de produzir escapes frente aos projetos contemporâneos e aos poderes do sistema hegemônico que a tudo quer paralisar, normatizar e controlar. Palavras-chave: arte, criação, resistência.

Abstract

This article aims to comprehend the architecture production as a greater field of action. A field of ever changing political/cultural plasticity and its problems. It's also affected by other means of expressions, representations, philosophies and sciences. It communicates primarily with culture and arts, from its ethics, aesthetics and political dimension. The arts here are portrayed as a resistance creative flow through the subjective micro politics universe and as a tactic instrument capable of giving a preview of contemporaries projects and a way to escape from the hegemonic system power. Power that has a clear intention to cripple, paralyze, standardize and control everything. Keywords: arts, creation, resistance.

Introdução

Em 1993, Jean-Luc Godard realizou um pequeno filme intitulado *Je Vous Salue Sarajevo*, uma reflexão poética e crítica sobre os processos de padronização da cultura de massa europeia, a partir de uma imagem da Guerra dos Balcãs (Bósnia), capturada pelo fotógrafo norte americano Ron Haviv. A única cena do filme acompanha um texto surpreendente e instigante, narrado pelo próprio Godard. Essa narrativa contém uma frase que é atravessada por um campo de forças quase em oposição: “cultura é a regra e a arte é a exceção”. A cultura enquanto consenso e a arte enquanto dissenso, denuncia que a cultura deseja a morte da exceção porque é exatamente na arte que habita a resistência contra as imposições de regras que constituem o próprio regime capitalista e seus códigos estabelecidos.

Frente a um mundo evidenciado pela barbárie e, transversalmente, imerso em redes globais, o vídeo-arte de Godard se apresenta como uma experiência artística – ética e estética enquanto atitude política – que aponta a afirmação da diferença e da arte de viver (ou morrer) face aos dispositivos do consenso e da manutenção de poderes instituídos. Há, naquela cena de um cotidiano de guerra representado por um procedimento de montagem, uma denúncia e um gesto revelado pela própria visibilidade do ato.

A expressão de uma porosidade emergente que transita entre forças visíveis e invisíveis, se instala em fronteiras que revelam mecanismos capazes de aproximar e registrar o cenário de uma iconografia urbana, em pequenas dimensões e escalas³. Essas zonas, mesmo nebulosas e massacradas por uma rotina perversa, se encontram na mira de prováveis espetacularizações midiáticas. Nesse processo, a arte seria capaz de capturar o ato, potencializar o afeto e deslocar a regra?

A arte, nesse sentido, pode ser entendida como um ato de transgressão. Transgredir ganha um sentido importante, pois, em diferentes modos e dimensões, fazer *front* ao que é imposto pelo sistema (incluindo todo tipo de artefato de vigilância, punição e submissão), é uma forma de resistência.

O verdadeiro confronto com os dispositivos que modelam a vida metropolitana segundo padrões e interesses hegemônicos deve passar necessariamente pelos processos de subjetivação que tecem a complexa teia dos desejos coletivos (MELLO; SILVA, 2012).

As relações de forças que constituem os poderes, entendidos enquanto uma *máquina abstrata*, confrontados por Deleuze e Guattari (1997) vai desembocar na organização do poder sobre a vida: o biopoder (terminologia criada por Michel Foucault), a biopolítica, atualizada por Giorgio Agamben (2010) e toda uma sistemática de dispositivos disciplinares estrategicamente rebatida sobre a urbanística e suas cartografias.

Na perspectiva de uma sociedade ainda pautada por uma hegemonia eurocêntrica, as cidades inseridas em redes internacionais de negócios, por exemplo, estão recheadas de arquiteturas luminosas e espaços de simulação criados à luz da glamourização da arte. Essa energia direcionada à criação de museus de cultura, hotéis requintados, condomínios fechados ou shopping centers, essas arquiteturas que participam desse tipo de projeto urbano, são quase sempre a regra nos territórios normatizados e controlados pelos poderes oficiais. E a exceção, a linha de fuga, o escape, a resistência, os espaços não codificados? Onde se encontram?

³ Nesse processo, a escala sempre será uma dimensão do poder. Zonas fronteiriças, nebulosas e conflituosas sempre serão atravessadas por indivíduos e maquinações que servirão à construção do “ordenamento” das cidades em suas esferas biopolíticas e sociais. É um processo de intensa simultaneidade, de exclusão e inclusão espaciais vertiginosas.

¹ Em um plano de imanência conceitual, esta pesquisa aponta possíveis conexões entre as relações de forças de um diagrama incorporal, explicitados pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (máquina abstrata) e Michel Foucault (dispositivo de poder), na interface da arquitetura e da arte. Cf. Silva, A.M. (2015). O conceito do diagrama na interface da arquitetura – a emergência da abordagem diagramática na produção contemporânea. Tese de Doutorado. Salvador: PPG-AU/FAUFBA.

² Doutora, professora da Faculdade de Arquitetura da UFBA, pesquisadora associada do PPG-AU/FAUFBA. E-mail: ariadnemoraes@gmail.com

Os processos de criação no campo da arquitetura e do urbanismo, tendo como suporte uma multiplicidade de dispositivos, possibilitam a atualização de alguns conceitos como ferramentas operativas nas produções de arquitetos, teóricos e artistas, tais como: diagramas, hibridizações, disjunção, desconstruções, espaço da informação, topologia. Transversalmente, outras cartografias emergentes vão se instalando em vias de uma estética urbana construída pelos indivíduos que nela habitam e por uma rede social, política e coletiva.

Tais composições se expressam através de aproximações sensoriais, leituras imagéticas, apropriações cotidianas e narrativas artísticas que provocam fluxos criativos entre blocos de sensações – *perceptos* e *afectos*. As micro-ações advindas de uma micropolítica do cotidiano e a experiência da arte (exceção), nas suas mais diversas manifestações, são potentes ferramentas capazes de provocar rupturas frente aos enunciados normativos (regra) e, conseqüentemente, estimular novos fluxos de desejo e de emancipação.

Segundo Guattari (1992, p.115), é nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais vigorosos ao rolo compressor da subjetividade capitalista. Não se trata, no entanto, de fazer dos artistas os novos heróis da revolução ou as novas alavancas da história, mas a arte evoca toda uma criatividade subjetiva e imprevisível que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias⁴, os nômades, os anônimos.

É exatamente aí que reside a potente resistência criativa aos padrões hegemônicos: nessa emergente fonte de energia e inventividade, advinda de uma multiplicidade de manifestações coletivas e de multidões que explodem a cada momento.

Tatiana Roque (2015, p.104) aponta as lutas minoritárias (micro revoluções moleculares) como uma das principais tendências dos movimentos de resistência na contemporaneidade, em oposição à automação, à normatização, à codificação, à totalização, ou seja, à axiomática capitalista e tudo aquilo que escapa ao sistema.

O ato de criação

Quais são os discursos que estão por trás da produção de imagens? Segundo Benoît Blanchard (2014), as diversas dimensões da manufatura da arte contemporânea estão atreladas à indústria cultural e suas lógicas mercadológicas: mundialização do saber, mediações na cena jornalística, suportes publicitários, produções em série, mecanismos de sedução, simulações e filtros de toda ordem. Produto, marca, compra, consumo. Nada escapa.

Entre o verbal e o visual, entre a escrita e a imagem, a arte contemporânea tem rediscutido e atualizado as produções do meio tradicional e ampliando seus eixos de contaminação e interfaces de interdisciplinaridade.

Ao estudar as práticas cotidianas como modos de ações realizadas pelos indivíduos no processo de interação social, Michel De Certeau (1998) apresenta um potencial

⁴ O poder de uma maioria se sustenta pelo senso comum, pois os indivíduos que estabelecem sua superioridade numérica a sujeitam a uma variação contínua e participam desse jogo democrático. A minoria, que não atua como um número, mas como segmento, quer escapar do jogo padrão e fazer valer a potência de um devir minoritário - resistências e linhas de fuga aos dispositivos de captura das majorias democráticas.

enunciativo e criativo desse convívio entrelaçado com o cotidiano ordinário: caminhar pelas ruas da cidade, observar os acontecimentos urbanos, compartilhar experiências, ler o jornal na banca de revistas, conversar com as pessoas na feira e se permitir ao acidental. Todo esse potencial criativo e imprevisível da arte de fazer o cotidiano, que vai de encontro aos agenciamentos de vigilância ou de controle, De Certeau chama de antidisciplina. Trata-se de uma ação construída a partir da experiência do *flâneur* que, ao explorar os microterritórios de uma cidade, perambulando pelos espaços mais oblíquos com sua vestimenta corpórea infestada de dispositivos sensoriais, resignifica as linhas duras de uma cartografia dominante.

Essas novas linhas de trabalho têm sido elaboradas através de uma relação mais ampla e interdisciplinar, a partir de vários campos do conhecimento e do saber. Cada campo, evidentemente, possui suas particularidades, seus limites e suas zonas de atuação. O campo da arquitetura, por exemplo, tem se contaminado das produções oriundas da pintura, da fotografia, da moda, do cinema, da estética, da sociologia, entre outras. Segundo Basbaum (2007, p.2), “segundo algumas das pistas arqueológicas propostas por Michel Foucault e retomadas por Gilles Deleuze, é possível abordar cada um destes saberes como combinações do visível e do enunciável (...) agenciamos práticos, ‘dispositivos’ de enunciados e visibilidades”.

Os enunciados não são apenas palavras ou discursos, mas formações que se destacam de seu corpus quando os sujeitos da frase, os objetos da proposição, os significados das palavras mudam de natureza, tomando lugar no “diz-se”, distribuindo-se na espessura da linguagem (ibidem).

Segundo Rancière (2005, p. 11-12), a multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história.

No campo das artes visuais, depara-se com um saber que é atravessado por práticas discursivas de enunciados e práticas não discursivas de visibilidades. No campo da arquitetura a atitude do arquiteto e do urbanista perante novas lógicas de comunicação, de circulação e de fluxos, sobretudo com a explosão do crescimento das cidades, da emergência de novas fronteiras e a velocidade das dinâmicas atuais, está quase paralisada.

O arquiteto Bernard Tschumi (1980, p.174), quando colaborava com a revista nova-iorquina de arte *ArtForum*, no início da década de 1980, organizou uma série de artigos em uma coletânea denominada *Arquitetura e Limites*. Nessa sequência de textos, ele defendia uma atitude de resistência frente às teorias e debates predominantes sobre arquitetura e urbanismo que, naquele período, estavam reduzidas às críticas do formalismo, do funcionalismo e do racionalismo. Ele sustentava a ideia de que, ao privilegiar uma concepção linear da relação entre causa e efeito na historiografia clássica arquitetônica, o campo da própria arquitetura era consideravelmente reduzido.

De fato, em recente exposição ocorrida no Centre Pompidou⁵, um pequeno catálogo trazia cinco eixos trabalhados pelo arquiteto ao longo de sua vida profissional: espaço e evento; programa, justaposição e superposição; vetores e envelopes; conceito, contexto e conteúdo; formas-conceitos. O conteúdo exposto colocava à mostra muito

⁵ Exposição realizada no Centre Georges Pompidou, em Paris, no período de 30 de abril à 28 de julho de 2014. Título da mostra - Bernard Tschumi: Concept & Notation.

mais os processos projetuais do que as obras em si. Muitos desenhos, croquis, vídeos, entrevistas e maquetes de estudo ilustravam a sala de exposições localizada no pavimento térreo do centro cultural francês. Essas cinco temáticas estruturantes sinalizavam, cronologicamente, três faces de Tschumi: o teórico, o professor e o construtor.

No entanto, o mesmo Tschumi (ibidem, p.176), quando escrevia para a citada revista, há 35 anos, fazia uma crítica sutil aos arquitetos que divulgavam seus trabalhos em galerias renomadas, evidenciando, igualmente, um arsenal obsessivo de “referências arquitetônicas” que eram colocadas em destaque. De fato, há um fascínio que os assuntos arquitetônicos despertam no mundo das artes e vice-versa. O caráter utilitário da arquitetura e o caráter libertário da arte são terrenos férteis para uma variedade de interpretações, podendo haver reducionismos e/ou equívocos.

Tschumi (1980) continua sua reflexão sobre a exorbitância de representativos anuários de arquitetura ou exposições de “esculturas arquitetônicas” no viés de um estreitamento do campo crítico e uma ampliação do aspecto espetacular, estético e artificial:

A única utilidade de tais obras é nos informar sobre a natureza mutável da arte. Invejar a ‘utilidade’ da arquitetura ou, reciprocamente, invejar a liberdade do artista, em ambos os casos, demonstra ingenuidade e entendimento equivocado do trabalho do arquiteto e do artista. Se o ato de construir tem uma relação com a utilidade, a arquitetura não o tem necessariamente. Chamar de arquitetônicas as esculturas que se apropriam superficialmente do vocabulário dos frontões e escadas é tão simplório quanto chamar de pinturas as insípidas aquarelas de certos arquitetos ou os desenhos em perspectiva de firmas imobiliárias (TSCHUMI, 1980, p.176).

Os desenhos arquitetônicos são modos de trabalhar e pensar a arquitetura e fazem referência a algo fora deles – um território de contaminações e de potencialidade diagramática. O diagrama⁶, sendo a possibilidade do fato e não o fato em si, se aproxima muito mais do desenho, obviamente, do que da construção/obra propriamente dita.

O diagrama, além do mais, não é obrigatoriamente desenho, nem arquitetura. Um diagrama também propõe um tipo particular de espaço, seja ele matemático, físico-químico, topológico, filosófico, psicológico, geográfico, antropológico, social, astronômico, biológico, pictural, arquitetônico. Segundo Basbaum (2006, p.65), os diagramas espaciais determinam uma temporalidade específica, de acordo com o processo que tensiona representar, funcionando como um mediador entre o processo real descrito e o campo conceitual que lhe fornece consistência, de acordo com a área do conhecimento com a qual se relaciona.

Uma multiplicidade de expressões arquitetônicas e artísticas se entrelaça nesse campo sedutor que é a linguagem das sensações e pode resultar em convergências inesperadas. A literatura, a fotografia, a poesia, a pintura, o cinema e a música, mas também a filosofia (e seus conceitos) e as ciências (e suas funções), atravessam os processos do pensar e fazer arquiteturas - são intersecções substanciais. (SILVA, 2015, p.98)

⁶ Algumas obras do arquiteto franco-suíço, Bernard Tschumi, transitam na interface do diagrama e do evento, entendido como procedimento operacional, a partir de uma visão estabelecida na macropolítica da objetivação representacional e que envolve processos de transmutações formais e espaciais. Os diagramas em Tschumi (1996) são desenvolvidos por sua posição de intertextualidade e disjunção.

Muitos movimentos de arte de vanguarda do início do século XX (construtivismo e suprematismo russo, cubismo, cubo-futurismo, expressionismo) e da década de 1960 (Metabolistas, Archigram, Team X), produzidos por coletivos de cineastas, ilustradores, pintores, escritores, arquitetos e urbanistas, acabaram por promover uma ruptura com o tempo presente ao inventar outros lugares e questionar sistemas preestabelecidos, sugerindo desligamentos espaciais e potencializando ainda mais o desenho como dispositivo de ação crítica e transformadora.

O desenho, portanto, pode ser um ato de resistência e criação, revelado por gestos de pensamentos, traços e conceitos. Na atual sociedade mercantilizada, no entanto, o desenho tem se demonstrado uma instituição facilmente capturável. Nesse ambiente efêmero e líquido, o processo, o modo de fazer, se torna espetáculo e é dominado pelas lógicas de mercado.

Os designers, arquitetos-grife, publicitários e agentes imobiliários, quase sempre, exercitam suas atividades e seus desenhos à serviço da especulação, do capital e de uma arquitetura altamente conservadora.

Entre *performance* e criação, a experiência estética adquire intenso valor mediante um amplo panorama de gradação das relações: a cooptação é uma demarcação do poder, um dispositivo! Esse processo de captura está intimamente ligado a uma espécie de ditadura da imagem e, conseqüentemente, a um mecanismo de dominação.

Subjetividade, cultura e consumo

O artista argentino Julio Le Parc (1968, p.199) fala de uma necessidade que vai além de sua produção artística: reafirmar certos aspectos de sua posição ética e agir! Para ele, quase tudo que se produz, em termos de arte, mas em nome da cultura, contribui para o prolongamento de um sistema, baseado em relações entre dominantes e dominados, na qual o destino é elitizado. E, de certa maneira, a persistência da sustentação dessas estruturas sociais vigentes é garantida por algum grau de passividade e aceitação das pessoas:

É assim, por exemplo, que nasce e se propaga o mito do homem excepcional (político, artístico, bilionário, religioso, revolucionário, ditador, etc.) que implica seu contrário: o homem que não é nada, o miserável, o fracassado, o ignorante. Esse mito e alguns outros são as miragens que mantêm a situação: cada indivíduo, em algum momento, é incitado a aderir a ela. Pois o “sucesso” faz parte da escala de valores que sustenta as estruturas sociais (LE PARC, 1968, p.199).

A produção de subjetividades se faz entre máquinas sociais de diferentes naturezas, são forças invisíveis, mas que estão ali, gerando processos de nivelamento e homogeneização massacrantes agenciadas pela “subjetividade coletiva da mídia”, juntamente com seus mecanismos sócio-tecnológicos e econômicos (GUATTARI, 1990).

A produção de arquiteturas coexiste com redes de comunicação mediadas por sistemas de informação baseada em um projeto de hipermodernidade e um mercado de consumo paradoxal que se rende às seduções competitivas neoliberais – são esquemas a serviço de decalques cada vez mais comuns nas metrópoles comunicativas e imateriais (CANEVACCI, 2005).

Segundo Guattari (1987, p.167), o inconsciente moderno é constantemente manipulado pelos meios de comunicação, pelos equipamentos coletivos e pelos especialistas de todo o tipo – sistemas maquínicos que tentam expropriar toda singularização e toda vida de desejo. O espaço vivido solicita a recomposição de uma corporeidade existencial que possibilite processos de resingularização, onde o corpo sensorial e as relações com as arquiteturas e a cidade se estabelecem também entre impulsos cognitivos e afetivos.

Os edifícios e as construções são máquinas enunciativas e produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação, provocando sensações que vão muito além de suas estruturas visíveis e funcionais (GUATTARI, 1992, p.158).

Ramiro Noriega Fernández (2014)⁷, acerca das estratégias políticas e das dinâmicas da ordem hegemônica produzidas no processo de globalização, sugere a utopia como uma experiência que articula o desejo de transformação de uma realidade e o impulso de reação a um sistema em vigor. O atual reitor da Universidade de Artes do Equador lembra que, na década de 1980, não se imaginava a vida a partir de uma rede global como acontece hoje. Foi importante, naquele contexto, o tensionamento de algumas práticas e conexões formadas a partir de pequenas utopias e todo o seu universo ficcional para projetar uma linha futura de possibilidades imprevisíveis.

Nesse campo heterogêneo, híbrido e desterritorializado⁸, típico de uma sociedade que vive sob outras relações de dimensão e proximidade (disjunção espaço-tempo), não mais restritas somente ao espaço físico, a noção de limites sofreu severas transformações nas últimas décadas. Seja no acesso às cidades, seja nas superfícies de expressões de suas arquiteturas, seja na dissipação de fronteiras. As mídias digitais, as interfaces eletrônicas e a tela do computador apontam para outros horizontes. Uma superexposição da representação da cidade contemporânea em vias de um espaço-tempo tecnológico (VIRILIO, 1993, p.10).

Néstor García Canclini (1997) analisa os aspectos de uma hibridização intercultural latino-americana a partir de uma imposição ocidental como forma de dominação e controle. Ele examina como as classes hegemônicas aproveitam a transformação industrial para reduzir o trabalho dos operários, restringir o poder dos sindicatos e mercantilizar bens.

Entre os bens mercantilizados estão os educativos e todo tipo de produção cultural. Após inúmeras lutas históricas, não há mais garantias de acesso público e igualitário à esses “serviços” (não seriam direitos?). Pelo contrário, os grandes grupos concentradores de poder (articulações público-privadas + corporações) são os que subordinam a arte e a cultura ao mercado, os que disciplinam o trabalho e a vida cotidiana. Prevalece a axiomática que rege a imanência capitalista: propriedade privada.

Canclini (idem) ao tratar da estética das manifestações artísticas enquanto resultado de hibridizações que transitam entre o culto, o popular, a modernidade, a pós-modernidade,

7 Informações obtidas através do Séminaire Géoartistique et Géopolitique (Université Paris 8), em comunicação realizada pelo ex-Ministro da Educação do Equador e professor Ramiro Noriega Fernández, em 06/05/2014. Tema: Globalização: dinâmica da ordem hegemônica – estratégia política.

8 “A função de desterritorialização: D é um movimento pelo qual se abandona o território. É a operação da linha de fuga. (...) a D nunca é simples, mas sempre múltipla e composta: não apenas porque participa a um só tempo de formas diversas, mas porque faz convergirem velocidades e movimentos distintos, segundo os quais se assinala a tal ou qual momento um ‘desterritorializado’ e um ‘desterritorializante’”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.224 e 225).

a cultura, o poder e as interações com as redes internacionais, sinaliza que, para além dos confrontos e ações verticais, é importante buscar as transversalidades e os poderes oblíquos.

Os espaços públicos, de convívio, as redes urbanas, estão cada vez mais padronizadas. A ação da especulação imobiliária reproduz símbolos, sonhos e desejos balizados por um gosto mediano de consumo de um mercado cada vez mais empobrecido e perverso, como se percebe na própria conjuntura que precede os mega-eventos esportivos e fica mais evidente durante sua realização⁹.

Em uma sociedade de formação permanente, com um número cada vez mais crescente de aparatos de controle, os indivíduos tornaram-se divisíveis e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados (DELEUZE, 1992, p.222). Ao invés dos moldes de subjetividade baseados na identidade do indivíduo, teremos uma subjetividade em modulação contínua e processos constantes de captura. Segundo Cardoso Jr. (2012, p.161):

Os lugares que, na época da disciplina, constituíam-se enquanto espaço de fuga e de resistência, agora são o lugar do controle. Parece que não adianta ser um nômade com relação aos espaços disciplinares, já que a própria sociedade capitalista criou um dispositivo nômade que captura a subjetividade em movimento.

A arte como ato de resistência e tática

Deleuze (1987) associa o ato de criação à própria invenção do espaço-tempo, principalmente quando ele extrai blocos de movimento-duração presentes no cinema de Robert Bresson. O filme *Pickpocket* (1959) apresenta pequenos espaços conectados, uma costura diagramática fragmentada que coloca em questão o espaço da representação. Segundo Tschumi (1981, p.181), o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no qual se age.

Deleuze (idem) toma emprestadas as personagens de Dostoiévski, o cinema de Akira Kurosawa, os sonhos de Vincente Minnelli, a pintura de Francis Bacon e o universo literário-musical de Jean-Marie Straub para encontrar nas obras desses artistas um território onde a disjunção do visual e do sonoro se abrigue nas palavras de André Malraux: “a arte é a única coisa que resiste à morte”.

O que interessa para Deleuze, segundo Roberto Machado (2009, p.207), é ver ou extrair do cinema aquilo que é intolerável, insuportável, terrível. O cinema também é uma forma de arte política. Um cinema que crie personagens que compreendem ou conhecem o que o mundo tem de intolerável, com o objetivo de resistir – pois resistir é diferente de reagir –, com o propósito de contribuir para a criação de novas formas de vida, ou de um novo tipo de relação do indivíduo com o mundo.

A fronteira da equivalência entre o real e o fictício, desenrola-se no mundo e comporta-se como arte. Todo tipo de experiência sensível, presente em um filme, uma escrita, uma pintura ou um traço arquitetural desdobra-se em uma rede que o artista estabelece

9 Um desses processos é a criação de um estado de exceção, ou cidade de exceção, onde se “legitima”, por um certo período, uma legislação de exceção, criada especificamente para atender as necessidades de implantação de tais eventos.

entre ele, o mundo e a vida. Sobre esse desdobramento, Smithson (1972, p.262) escreve:

Supõe-se que a arte esteja em algum plano eterno, livre das experiências do mundo. Eu estou mais interessado nessas experiências, não como uma refutação da arte, mas como parte delas ou entrelaçado a elas, ou seja, todos estes fatores dela vêm.

A ficção e os jogos artísticos presentes na *Land Art* do americano Robert Smithson, fornecem solo para repensar as poéticas do fazer. Uma série de dispositivos operatórios – formulações de ideias, resignificação da matéria, redefinição de temporalidades, ubiquidade dos signos – se relacionam à guisa de um puzzle diagramático (MARTINS, 2009). A terra deserta pode ser o maior dos labirintos...

Voltando ao filme de Godard, *Je Vous Salue Sarajevo*, o cineasta sublinha ali a arte como antídoto contra a padronização imposta pela cultura massiva. Suely Rolnik, em entrevista cedida à Revista Redobra (2010)¹⁰, reflete sobre articulações entre arte, política, corpo e produção de subjetividades nesse contexto maior, que são as cidades. Ela traz em suas observações uma releitura interessante do filme de Godard, sobre a instalação de um regime do capitalismo cultural, cognitivo e informacional que está capturando todo tipo de produção de arte na cidade, através de uma sutil e perversa crença: a ilusão identitária. Esse tipo de ilusão está imbricada nas milhares de imagens e simulações fabricadas pelo mercado publicitário, que induz o indivíduo à se identificar – são tsunamis patologizados de nossa cultura.

O sistema de arte, segundo Rolnik, investe nesse tipo de criação de linguagem e a arquitetura entra nessa avalanche através de seus arquitetos grife e toda uma gama de produção de edifícios culturais espetacularizados. Rolnik (idem) desabafa muito claramente:

Quando uma cidade em qualquer país do mundo vai entrar pra cena do capitalismo globalizado a gente nota que a primeira coisa que tem que ser feita é a criação de um museu espetaculoso de arte contemporânea, com esse grupo de arquitetos que está se prestando – Frank Gehry, por exemplo – a fazer esses imensos monumentos à glamourização da arte. Primeiro se implanta esse museu de arte contemporânea em áreas deterioradas, em geral são os centros históricos que tem um valor de patrimônio cultural, e a partir dessa instalação, começa-se a instalar as galerias no entorno, aí vem todo o consumo de luxo, os “Armanis” e companhia. E isso vai junto com a revalorização dessas áreas – revalorização entre aspas – e o aumento do valor total do solo, dá aqueles saltos; e também muitas vezes essas áreas são habitadas por artistas – como foi o Soho, Vila Madalena – por serem áreas mais baratas e ter o charme do histórico, o charme de uma vida mais de aldeia. E aí a própria presença dos artistas – que é uma coisa que me dói muito – o fato de existir energia de criação nesses espaços compõem o valor econômico que esses espaços passam a adquirir. Os artistas vão ocupar as áreas e os pobres são expulsos para as periferias. Então a arte participa desse projeto urbano e também a burguesia local. Eles não têm como participar da negociação econômica internacional se não adquirem

essa linguagem, que significa saber meia dúzia de nomes de artistas, tê-los na coleção, duas páginas de retórica e saber como se fala essas coisas em inglês. Com isso ele adquire uma moeda de troca pra mudar o penteado, ele tem que tirar a gomalina e raspar a cabeça, ficar careca ou como antes aqueles cabelos bem curtos. Enfim, ele vai se paramentar todo, mas é no campo da arte que ele aprende. Então eu acho que vocês têm toda razão de pensar na cidade, aí vocês tem mais possibilidade de pensar do que eu, pensar na cidade quais são os dispositivos resultantes desse tipo de força, dessa política do desejo, mas que também produzem essa política do desejo, reiteram, convocam e a valorizam.

Essa citação resume, com riqueza de detalhes, como se dão esses processos de gentrificação e de apropriação da arte, dilatados aos campos da arquitetura, da cidade e do urbano, para fins exclusivamente de mercadoria. Se o corpo vai se paramentar para ajustar-se à esse novo tecido urbano, a arquitetura também se parametriza (incluindo aí os capturados diagramas digitais), para atender essas novas demandas sofisticadas que se estendem, inclusive, aos seus processos produtivos (vide rede complexa, por exemplo, de execução e instalação do museu da Fundação Guggenheim, em Bilbao).

Esse tipo de processo se expande, e com muita força, às instituições de ensino, aos centros de produção de saber e está presente nos *best sellers* arquitetônicos. A cada ano novas coletâneas de historiografia da arquitetura são lançadas, fatiando cronologicamente as antigas, as modernas e as contemporâneas linguagens de expressão arquitetônica, e, apresentando produções teóricas e críticas especializadas dos autores mais consagrados. Uma catalogação temporal que vai absorvendo as tendências emergentes, incluindo o que de mais atual está em voga nas bienais de arte e de arquitetura disseminadas pelo mundo ocidental.

Existe, entretanto, uma linha muito tênue entre a autonomia da arte e sua submissão política. Esse tipo de empréstimo articulado às manobras de dominação tem seus limites. A autonomia de que podem gozar ou a subversão a que podem se atribuir, repousam sobre a mesma base, de acordo com Rancière (2005, p.26).

A noção de partilha do sensível ajuda a compreender melhor as possíveis reformulações sobre a estetização da política e o que pode haver em comum com os diversos territórios da arte. Há possibilidades de junções e discordâncias, porém aproximações e afirmação de diferenças.

Rancière (ibidem, p.28) aponta três grandes regimes de identificação da arte no campo da tradição ocidental: um regime ético das imagens, um regime poético ou representativo das artes e, por fim, um regime estético. A partir desse deslocamento, o autor trava aproximações entre o estético e o político, situando-se entre a historicidade e as decisões de ruptura ou antecipação que se operam nesses regimes. Ele está interessado nos modos de produção das obras ou das práticas, as formas de visibilidade dessas práticas e seus modos de conceituação.

As vanguardas artísticas, bem como a modernidade e a pós-modernidade, têm um sentido político e fazem parte de um regime estético das artes que fez/faz front em relação ao antigo. São forças diagramáticas, em suas máximas expressões criativas.

Segundo Tafuri (1979, p.58) as vanguardas artísticas do século XX afastaram a história para construir uma nova história. E prossegue:

¹⁰ Entrevista de Suely Rolnik concedida à Pedro Brito em 18 de novembro de 2010 - Revista Redobra, n.08. Disponível em: <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/numero/r8/trocas-8/>>.

O anti-historicismo das vanguardas modernas não é, portanto, o produto de uma escolha arbitrária, mas é a saída lógica de uma experiência que tem o seu epicentro na revolução brunelleschiana e as suas bases no debate que durante mais de cinco séculos se desenvolveu na cultura europeia.

As vanguardas propuseram desarticulações, descontinuidades e rupturas. A arte vai além – o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afetos. A obra de arte é um ser de sensações, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.213).

Embora seja atravessada por compostos científicos, tecnológicos, funcionais, antropológicos, conceituais e sociais, a arquitetura é e será sempre a primeira das artes.

(...) a **arquitetura** até segunda ordem, potencialmente, **também é uma arte**. E o que é uma arte senão justamente um condensador subjetivo para produzir mutações, conversões de produção de subjetivação? A arte é justamente um condensador que permite essa conversão de produção subjetiva. (GUATTARI, 1985, p.117, grifos nossos)

Rosalind Krauss (1979), em seu artigo, explorou o campo expandido da escultura e criou um diagrama de relações e distinções entre a produção escultórica e outras artes não necessariamente escultóricas, potencialmente a arquitetura e a paisagem. Ela inseriu aquilo que chamou de “termos de exclusão”: não-arquitetura, não-paisagem, não-lugar... A escultura estaria suspensa, no intermezzo dessas duas espacialidades, entre o construído e o não-construído, entre o cultural e o natural. Dessa maneira, Krauss questionou a noção do lugar, da ausência, da presença, da perda, do fixo e do nômade, a partir de conexões entre esses três elementos: arquitetura, paisagem e escultura.

O trabalho de Francis Alys, por exemplo, é caçar tornados. E assim o fez durante 10 anos. Ele propõe em seus vídeos uma criação poético-espacial que pretende subverter o entendimento de abordagens espaciais e provocar novas cartografias. Ao filmar os tornados, o artista anula qualquer sequência possível dos eventos e suspende representações – navega no espaço entre, intermezzo.

É nesses momentos intempestivos que a suspensão da continuidade temporal vem interromper a mansa ou conflituosa sequência dos dias e noites. É nesses instantes de grande ou pequeno desvio que algo escapa à história, perturba a história, conturba a história (PELBART, 1993, p.78).

Vive-se hoje em uma virada do espaço temporal da informação. Imersos em dispositivos de comunicação e registros tecnológicos, os diagramas se multiplicam. Tudo é mapeado: na biologia, na política, nos negócios, nos programas de computador, nos transportes, na música, nas comunicações jornalísticas, no ambiente, na paisagem, nas redes sociais.

Tudo nos chega na forma de dados, através de agências digitais, projeções dinâmicas e processualidades interativas. Fluxos de toda ordem. No entanto, em algum momento, algo da experiência escapa ao mapa e se faz necessário suspender representações e desativar ordenamentos.

Considerações transitórias

O arquiteto e professor David Sperling (2013) vislumbra no território da arte outra possibilidade para o sensível, afinal de contas, as produções arquiteturais e artísticas não são neutras, mas se desdobram em redes capilares de poderes, saberes e subjetividades. Ele se alinha com Jacques Rancière: ao invés de rompimentos em grandes escalas, é ali, na dimensão política, estética e ética da arte em seu caráter de suspensão que se pode criar micro-rupturas dentro do campo da multiplicação dos processos.

É possível fazer interferência nos fluxos de informações que nos chegam a todo instante? Como lidar com uma rede complexa de dados e informações rebatidos no espaço urbano público? Aproximar por absurdos? Desnaturalizar a forma? David Sperling (idem) sinaliza uma provável pista: táticas artísticas como ferramentas para os arquitetos repensarem as suas próprias práticas!

Entre criações e resistências, tais táticas ou micro-rupturas, imbricadas nas artes do fazer, podem funcionar como dispositivos para encontrar as brechas de uma ação política eficaz. E assim, na desobediência civil, em energias pontuais, em curto-circuitos, nas pequenas guerrilhas culturais em que se faz a disputa dos sentidos, é que o papel dos intelectuais ou do arquiteto pode coexistir com essa força que vem das multidões: não mais abrir portas, mas fabricar ferramentas para que cada um possa abrir as suas próprias portas.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007. Disponível no site: <<http://www.iar.unicamp.br/dap/arte.correio.palavra+imagem/pdfs/RicardoBasbaum.pdf>>. Acesso em: 01/07/2014.

BASBAUM, Ricardo. *Diagramação e processos de transformação*. In: CRUZ, Jorge (org). Gilles Deleuze: Sentidos e Expressões. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006, p.65-92.

BLANCHARD, Benoît. *Art contemporain, le paradoxe de la photographie*. Paris: L'Harmattan, 2014.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARDOSO Jr, Hélio Rebello. *Ontopolítica e diagramas históricos do poder: maioria e minoria segundo Deleuze e a teoria das multidões segundo Peirce*. Porto Alegre: Veritas, v.1, n.1, jan./abr. 2012, p.153-179.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Qu'est ce que l'acte de création*. Conferência. Paris: 1987. Disponível

no site: <<https://www.youtube.com/watch?v=VNKo53tUKb4>>. Acesso em: 10/12/2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, Volume 5, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix. *Espaço e poder: a criação dos territórios na cidade*. In: Espaço & Debates, n.16, São Paulo: NERU, 1985, p. 109-120.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 3a edição.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Cambridge: MIT Press, 1979.

LE PARC, Julio (1968). *Guerrilha Cultural?* In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.198-202.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARTINS, Tatiana da Costa. *Robert Smithson: "...a terra, sujeita a cataclismas, é uma mestra cruel..."* Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009, 288f.

MELLO, Márcia M.; SILVA, Ariadne M. *Territórios outros: notas para uma cartografia contemporânea - Moda e Antropofagia*. In: 8 Colóquio de Moda - 5a. Edição Internacional. Rio de Janeiro: SENAI - SETIQT, 2012. v. 1.

PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

ROQUE, Tatiana. *Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1 – pp.84-104

SILVA, Ariadne Moraes. *O conceito de diagrama na interface da arquitetura: a emergência da abordagem diagramática na produção contemporânea*. Tese de Doutorado. Salvador: PPG-AU/FAUFBA, 2015.

SMITHSON, Robert (1972). *Conversation with Robert Smithson*. In: Robert Smithson: The Collected Writings. New York: New York University Press, 1979.

SPERLING, David Moreno. *Cartografias – ZL Vórtice*. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V7IZjekTuSE>>.

TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. London (UK) Cambridge (USA), The

MIT Press, 1996.

TSCHUMI, Bernard (1980). *Arquitetura e limites II*. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 179-182.

TSCHUMI, Bernard (1981). *Arquitetura e limites III*. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 183-188.

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