

## PROVOCANDO DESCONTINUIDADES NO COTIDIANO

Gabriela de Moraes Damé<sup>1</sup>

Paulo Renato Viegas Damé<sup>2</sup>

Angélica de Sousa Marques<sup>3</sup>

### RESUMO

O presente artigo revisita de maneira colaborativa com os demais autores duas proposições em artes, “Territórios Compartilhados” de autoria de Etiene da Rosa e “Pedra 42” de autoria de Paulo Damé. As duas proposições são realizadas em espaço público, distanciadas dos anúncios da espetacularização da cultura promovidos pelos meios de comunicação, e outros próprios dos eventos de arte. Proposições inseridas no cotidiano como descontinuidades no fluxo de pessoas que perceberam, participaram ou colaboraram com a inserção e a intervenção urbana.

**Palavras-chave:** Dispositivo artístico. Reinvenção do cotidiano. Arte pública.

### ABSTRACT

This article reviews in a collaborative way, with the other authors, two propositions in arts, Shared Territories authored by Etiene da Rosa and Rock 42 by Paulo Damé. The two propositions are carried out in public space, distanced from the advertisements of the spectacularization of culture promoted by the media, and others specific to art events. Propositions inserted in the daily life as discontinuities in the flow of people who perceived, participated or collaborated with the insertion and the urban intervention.

**Key words:** Artistic device. Reinvention of everyday life. Public art.

<sup>1</sup> Doutoranda do programa Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Santa Catarina PPGE/UFSC.

<sup>2</sup> Prof. Dr. no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

<sup>3</sup> Esp. e colaboradora do Projeto de extensão *Simultaneidades Afetivas* da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

## INTRODUÇÃO

Dentre as características da contemporaneidade, podemos perceber que se destacam o conflito e o desequilíbrio entre o homem e a natureza. Por um lado, consumimos mais recursos naturais do que o planeta pode gerar. Por outro, as identidades, sejam elas individuais, regionais ou nacionais são constantemente problematizadas no atual contexto de multiculturalismo, globalização e migração. No âmbito comunitário, frequentemente a vida familiar se restringe aos parentes mais próximos; os vizinhos já não se conhecem, e as interações sociais são fragmentadas e reduzidas ao mínimo necessário: “É a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela, social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva”, (GUATTARI, 2009, p. 8).

Essa sociedade em crise, a espera de novas soluções, representa um *interregno*, tal como o define o sociólogo polonês Zygmunt Bauman: “a maneira antiga de agir não funciona mais, mas maneiras novas ainda não foram inventadas” (GLOBO NEWS MILENIO, 2012). A cultura se tornou um superlativo, grandes eventos caracterizam a sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), porém expressões criativas e sutis começam a ganhar espaço no cotidiano.

Nesse contexto, os trabalhos aqui abordados serão tratados como dispositivos de arte e não mais como uma obra de arte. Oliveira (2015), diz que o objeto de arte é um resíduo ou memória do processo, e a arte está na ideia e no processo artístico. Em processos artísticos relacionais e colaborativos não só o artista ou proponente, como vamos tratá-lo aqui, tem acesso a arte, mas todo colaborador que contribuiu com o processo o tem. Diferentemente da arte mais tradicional, na qual a experiência artística se dá em momentos solitários e silenciosos no interior do ateliê, e o que é exibido em museus e galerias é a obra de arte como reminiscência do processo artístico.

### DISPOSITIVO ARTÍSTICO

Ainda, passamos a repensar dois trabalhos poéticos, considerando a perspectiva de revisitar as táticas (CERTEAU, 1994), de abordagem do processo artístico no sentido de criar um dispositivo relacional inserido em espaço público, com a possibilidade de ativar tanto o espaço quanto o público. Nossa abordagem converge com a reflexão de Bourriaud (2009, p. 42) sobre dispositivos, quando ele afirma que: “Uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais e coletivos”.

Podemos reconhecer a importância para a compreensão do processo criativo em arte se levarmos em consideração as múltiplas articulações entre a proposta artística, o proponente e o espectador, quando esses são reinventados. Isso indica que o processo criativo levado a cabo pelo artista, implementa-se quando esse agencia outras maneiras e regras para com o jogo representacional. Antes de lançar-nos na reflexão sobre esses processos criativos, é necessário esclarecer o que entendemos por função da representação artística em nosso tempo, para desse território compreender como o

conjunto de certas propostas foram materializadas.

Representação é uma palavra que assume significados diferenciados, conforme o contexto a que está se referindo. Como sabemos, somente podemos agir na realidade por intermédio do conhecimento das formas que a articulam, isso significa que não pode existir produção de realidade fora das esferas públicas articuladas por distintas representações. É um jogo de interesses e de poder em que ciência, filosofia e arte formam o que se entende por cultura. Hoje, essas formas de representação atuam segundo uma lógica esquizofrênica do capital e, simultaneamente, no melhor dos casos, encontram formas específicas de resistência a um processo de globalização econômico que avança de forma assustadora por todo mundo. Nesse processo capitalista de homogeneização de nossas identidades, somos produzidos e vistos como meros consumidores, que devem ser induzidos a participar passivamente do espetáculo, atuando como simples cenário em uma peça em que a indiferença do capital a todos tenta nivelar.

O desejo de outra abordagem ocupa o imaginário coletivo como resposta a uma sociedade fundada na reprodução do consumo imediato, que nos arremessa da fragmentação do indivíduo ao descompromisso e à indiferença para com o outro. É nesse ponto que a função da arte passa a ser implementada como forma de contrarrepresentação. Isso leva a reconhecer que nessa esfera pública de representações podem existir formas de atuação artísticas que instaurem pequenas resistências, proposta que em nosso estudo estamos reconhecendo como acontecimento, um atravessamento na realidade cotidiana, a partir de formas de ação que atuem no micro cultural (DAMÉ, 2007). É reconhecer também que os três planos que estruturam a representação artística, o produtor, a proposta e a recepção, apresentam-se hoje, em articulação dinâmica não autoritária capaz de construir experiências e de ampliar o conhecimento com relação a temas não unicamente marginalizados pelo discurso moderno, senão alusivos a um “real” inalienável do sujeito, de sua identidade cultural, gênero, sexo, raça, etc. Isso implica em aceitar que a arte na atualidade não tem mais a pretensão de impor-se como verdade, senão promover, como primeiro passo a futuras transformações, certa qualidade “vivencial” do obrar artístico que possibilite o acesso à diferença, através de um processo de convívio entre os participantes, capaz da promoção de devires. Entretanto, para que um processo criativo seja efetivo, a proposta deve assumir o “outro”, o receptor, o público, de tal maneira que ele entre “realmente” em representação, o que faz com que o espectador tenha a possibilidade de se sentir implicado eticamente na experiência sensível do jogo representacional em arte. Por outro lado, como vivenciado em nossos dias, a roda viva do consumo rouba o tempo para a manifestação da individualidade, rompe com relações de intersubjetividade, enfraquece consideravelmente nosso poder criativo, impede-nos de gerar descontinuidades (KINCELER, 2008), em nosso próprio cotidiano. O “intervalo” necessário para restabelecer um equilíbrio criativo na reinvenção do cotidiano, o tempo próprio para perceber e atuar em deslizamentos espontâneos, inserindo proposições no fluxo da realidade, fica restrito e apaziguado a momentos de lazer predeterminados que, na maioria das vezes, desaparecem com o fim do espetáculo. Dentro da fragmentação que essa forma de representação impõe ao sujeito, pelos meios de comunicação, produção e recepção massificados, a função da

representação artística pode reativar a imaginação e, para que continue cumprindo com seu papel de resistência, a prática artística deve ampliar seu espaço de atuação, propondo táticas crítico criativas, táticas que além de utilizarem os próprios referentes de outros campos representacionais gerem descontinuidades na realidade.

A partir disso, é possível observar que as áreas específicas do conhecimento estão comprometidas com as regras A Revista Píxo sob a questão temática Como praticar o cotidiano? reitera em sua 8ª edição o compromisso com os campos teóricos da arquitetura, da cidade e da contemporaneidade interseccionados. Nesta edição as práticas estéticas e filosóficas, enunciadas pelo Grupo Patafísica, norteiam um percurso teórico assinado não só a partir do campo da arte, mas de discussões que operam análises dissensuais, atentas aos imaginários difusos no cotidiano contemporâneo.

Através das intersecções entre práticas estéticas, arquitetônicas, urbanísticas, artísticas e educativas na oitava edição da Revista PIXO, a edição comprometeu-se com a elaboração fluxos arranjados por uma nova produção do espaço. O conceito de experiência compõe nosso dorso teórico, através de diferentes perspectivas teóricas. O primeiro artigo pontua os desafios contemporâneos trazidos a partir do contexto das megalópoles mexicanas apontando emergências onde implicações do direito à cidade também são reivindicadas por outros autores na sequência através dos olhares da juventude e de observâncias das crianças em situação de rua. A edição convocou uma produção teórica sobretudo atrelada às práticas educativas também, com isso a experiência com arte pública e do projeto de ensino Zigoto aparecem como corpo-coletivo, questionando o cotidiano produzido para uma unidade do capitalismo, que visa o lucro acima de tudo. Sendo assim, por não estar comprometida unicamente com o capital, é possível através da arte apresentar outras realidades para essas áreas. Acreditamos que a arte não muda o mundo, nem para melhor nem para pior, mas tem o poder de apresentar outros pontos de vista, outro olhar sobre o seu funcionamento.

Harrell Fletcher (2009, p. 54), que é artista e professor de Artes na *Portland State University*, nos Estados Unidos (EUA), afirma que “os artistas podem fazer projetos sobre odontologia, cachorros ou qualquer coisa que queiram a qualquer momento. Podem também fazer outra coisa logo em seguida ou ao mesmo tempo, sem deixarem de ser artistas”. Baseado nessa afirmação, pode-se dizer que o artista consegue fazer tudo o que quiser, dentro de seus próprios limites, em qualquer área do conhecimento.

Como vivenciado pela arte contemporânea, na medida em que cada contexto cultural amplia a visão de si mesmo, novas formas artísticas se manifestam, fazendo com que o ato de instaurar uma presença exija do artista respostas não contempladas, atos descontínuos - um espaço-tempo de atuação inserido na realidade que causa uma perturbação, um deslizamento no cotidiano. Nessa nova situação, o processo criativo deixa de ser o fim e assume uma nova condição - de ser um meio para proporcionar o encontro entre diferentes experiências de vida. O artista, nessa situação, supera limites deterministas, passando a ter sua produção desvinculada de sistemas de representação dados a priori. Ou seja, em seu gesto criativo o artista substitui a representação pela produção de presença.

O professor de teoria da Arte e crítico da Universidade de Castilla La Mancha, José Luiz Brea (*apud* Kinceler *et al.*, 2006), alerta-nos a respeito das novas funções do artista: o trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação. Esse modo de trabalho

que chamamos de artístico deve a partir de agora consagrar-se a um produzir semelhante na esfera do acontecimento, da presença, nunca mais na esfera da representação. O artista como produtor é: a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública. Em nossa presente condição, agora culturalmente já mais complexa, a competência do artista não se limita mais a criação de obras de arte pautadas segundo lógicas de representação convencionalizadas. Em nossos dias, o sentido de representar expande sua forma de atuar deixando obsoletos antigos conceitos de representação. Do espaço fechado do museu, da galeria e das instituições, o trabalho artístico se volta às questões em que a crítica da representação na arte oferece continuidade aos desdobramentos efetivados, a partir do reconhecimento de seu campo expandido. O artista passa a atuar hibridamente, com diferentes meios e em trânsito pela cultura. Em consequência, o torna um híbrido conceitual e vivencial capaz de interagir em diferentes contextos econômicos, sociais e culturais. Com isso, a antiga visão de representação que tinha o produtor, a obra e a recepção como entes separados e cumprindo cada um sua função estética, é substituída na arte contemporânea pela relação complexa entre essas partes, pela qual podem ser geradas táticas criativas onde o jogo representacional reinventa suas regras; refazendo, dessa forma, um percurso que está estruturado a partir de nossas percepções a respeito das relações que existem entre espaço público, espaço institucional e criação de objetos, tendo por pano de fundo o contexto e o significado do espaço urbano.

Para fazer uma reflexão sobre a reinvenção dessas regras, como as articulações entre artista, proposta e espectador, vamos abordar dois trabalhos em que são analisadas as relações do artista, obra e espectador, dando subsídios à compreensão de abordagens utilizadas nas inserções e intervenções em espaço cotidiano.



Figura 1 – Territórios compartilhados. Fonte: ROSA, 2010.

A primeira proposição é de Etienne Rosa, intitulada *Territórios Compartilhados* (2010), (Figura 1), intervenção desenvolvida na Praça Coronel Pedro Osório localizada no centro de Pelotas/RS. Essa praça reúne várias pessoas ao longo do dia, algumas que ali se encontram com regularidade e outras que só a utilizam como uma transversal de passagem.

Entre esse público estão dois grupos específicos, os senhores que jogam dama, nas mesas de concreto já preparadas com tabuleiros desenhados em seus tampos para esse fim, e um grupo de jovens que se reúne na praça para tocar e ouvir música, conversar e namorar. Vamos nos referir ao grupo dos senhores como “Tiozinhos” - que é a forma irreverente, como o segundo grupo, os Emo<sup>4</sup>, se referem a esses senhores.

Etienne Rosa viu nesse contexto a possibilidade de aproximar essas duas realidades que coexistem na praça e que geralmente não se encontram. Esses dois públicos específicos ocupam o local nos mesmos horários, porém sem nunca se encontrarem. Em uma abordagem a ambos os grupos, Etienne propõe, pelo viés da arte, uma partida de Jogo de Damas. Criando um grande tabuleiro confeccionado com madeira, onde as peças de cada time exibem a fotografia dos jogadores, no modelo 3x4 ampliada no tamanho das peças do jogo, medindo cada uma 20cm x 20cm. As peças brancas eram

4 Vem do termo *emotional hardcore*, um estilo de música dos anos 80 pertencente ao punk rock caracterizado pela musicalidade melódica. Tem origem na palavra em inglês *emotion* ou *emotional*. Emo é também como uma cultura alternativa, um estilo de vida, que se propagou pelo Brasil e pelo mundo. Muitos jovens se identificam com a ideologia Emo, mas o que mais chama atenção é a maneira que os adeptos desse estilo de vida se vestem, com roupas geralmente pretas. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Emo> >. Acesso em: 25 abr. 2019.

dos Tiozinhos e as dos Emo, logicamente, as pretas que combinavam com a sua cor favorita de vestir-se. Após vários dias e intensas negociações mediadas pela propositora, foram finalizados os acordos de data e hora para realização do jogo. Os Tiozinhos sempre solícitos e prontos a participar, os Emo resistentes e desconfiados, sempre deixando dúvidas sobre sua participação. A tática usada por Etiene para garantir a participação dos jovens Emo foi se comprometer a presentear-los após o jogo com suas fotografias adesivadas nas peças. Com público reunido em torno do grande tabuleiro assistindo a partida, teve início o grande encontro Emo x Tiozinhos, possivelmente um contato único entre essas duas tribos de costumes e interesses tão distintos. A tensão da partida foi quebrada, quando um dos participantes Emo diz de maneira maliciosa –“comi o Tiozinho”, ao comer uma das peças do adversário, provocando risos em todos que ali estavam.

Etiene percebe uma brecha na realidade da praça e propõe o jogo, mas nos desdobramentos surgem fatores não previstos que são incorporados ao processo, conferindo potência ao trabalho. Nessa abordagem sua intervenção se aproxima da escultura social, derivada do artista alemão Joseph Beuys, que propõe que a escultura feita a partir de materiais do cotidiano e exibida em um mundo real, tem o poder de afetar a sociedade de modo mais amplo.

O segundo trabalho que vamos abordar é a inserção de objeto realizado no espaço público - intitulado *Pedra 42* (2006), (Figuras 2, 3, 4 e 5), de um dos autores, Paulo Damé - proposta que consistiu em selecionar e recolher seixos de rio, gravar na superfície da pedra os dígitos “0,42” que correspondem ao seu peso em quilogramas, e inseri-los no espaço público, em diversos lugares.

Da mesma forma que em *Territórios Compartilhados*, foi proposta a inserção da *Pedra 42* como um dispositivo relacional, que gera encontros e instaura acontecimentos, com a possibilidade de provocar intervalos no espaço/tempo dos indivíduos que têm o seu fluxo atravessado por esse acontecimento. A geração de pausas ou intervalos tem como intuito promover um atravessamento no fluxo do indivíduo. Os eventos e objetos funcionaram como dispositivos, de maneira a poder disparar reações múltiplas no público.



Figura 2 – Pedra 42 Fonte: DAMÉ, 2007.

Foi o próprio lugar ou algo que já existia ali, que serviu de suporte para a instalação do dispositivo. A pedra, seixo rolado, enfatiza a materialidade, ao ser trabalhada pela natureza, erodida pelo atrito com a areia do rio, remodelando sua superfície continuamente, conferindo-lhe formas mutáveis de acordo com a diversidade de sua composição, quando as arestas são suavizadas pela abrasão, tornando-a agradável ao tato. A dimensão a torna confortável ao toque, “ergonômica”, remetendo talvez a um artefato primitivo. Em contraste, a qualidade sofisticada da gravação, modifica a pedra em um processo artificial (que remete ao cultural) e que ao desgastá-la revela ainda mais sua materialidade. É por desgaste que o artista ao talhar os dígitos agrega significado, tirando material coloca informação. Contudo, a maneira como o objeto é exposto, em forma de “armadilhas” colocadas no cotidiano das pessoas, nas ruas, calçadas, caminhos..., o torna estranho ao lugar. Assim, sua materialidade torna-se mais significativa pela presença física do que por suas qualidades escultóricas, ao ser largada aparentemente ao acaso, de forma discreta, e não espetacular. Tornando-se uma sutileza que precisará ser descoberta.

Enquanto em *Pedra 42* o que fisga a atenção do público é a materialidade da pedra, em *Territórios Compartilhados* é o aglomerado de pessoas – aquelas que normalmente assistiam ao jogo dos Tiozinhos - acrescido o grupo dos Emo, e ainda chamando a atenção das pessoas que passam - pela configuração não habitual do jogo - como um convite a aproximar-se e satisfazer sua curiosidade.

Nesses exemplos vemos o artista como propositor utilizando-se de várias táticas para a realização do trabalho, postura frequente na arte contemporânea. A preocupação não é só com a conformação de um evento ou objeto, o artista não é mais somente um

“fazedor” de coisas, mas um articulador - como diz Eva Grinstein (apud Kinceler [et al], 2007): Uma das principais qualidades da arte contemporânea, com a que é necessário negociar, radica na eleição de formatos que são a primeira vista, extra-artísticos por parte de indivíduos ou coletivos que operam nas bordas do *museável* e do *galerizável*, por exemplo, desenvolvendo suas práticas diretamente na esfera pública, no seio da comunidade, por fora das instituições assinaladas historicamente para acolher e conter esse produto a que entendemos ou entendíamos, como obra de arte. Essa classe de experiências - em que já não rende falar de imagens ou objetos senão, em todo caso, de processos, conceitos, dispositivos – chocariam com nossa miopia, se hoje nos empenhávamos em caracterizá-las como alternativas, anti-institucionais ou contra-culturais.

Assim como na intervenção *Territórios Compartilhados*, realizada no ambiente do jogo de damas, inserção *Pedra 42*, torna-se mais eficiente quando as pedras são deixadas onde deveriam estar, ou seja, na margem do rio ou em um jardim ou calçada, onde existam outros seixos, onde não se estranhe a presença de uma pedra, que seja “natural” pensar em pedras naquele local. No primeiro exemplo, a tática usada foi a dimensão do tabuleiro e as peças com as fotografias dos participantes; no segundo, o dado cultural, o número gravado, tornando os seixos outra coisa, que os diferenciam do comum, criando um deslizamento ou descontinuidade no cotidiano do espectador.



Figuras 3, 4 e 5 – Pedra 42. Fonte: DAMÉ, 2007.



Ao contrário da visibilidade de *Territórios Compartilhados*, algumas pedras, *Pedra 42* (figuras 3, 4 e 5), são colocadas de forma mais evidenciada, outras têm a chance bem remota de serem encontradas. Mas é a estranheza causada pela gravação que move os espectadores a recolhê-la e a indagar-se: que pedra é esta, e o que significa este número? Quem a teria colocado aqui e porquê? O ato de recolher algo do espaço público coloca o espectador diante de questões éticas e morais. O que é público e o que é privado? O que é meu e o que é de todos? O que autoriza alguém a recolher este objeto? Acreditamos que sua instalação no espaço cotidiano, sem moldura, sem recorte que a separe da realidade - quando a pedra entra no percurso do espectador - coloca-o no limite entre arte e vida. Assim, no lugar de se ter espectadores, há manipuladores, que agem direto sobre a inserção das peças, colocando-as em outro lugar, ou recolhendo-as para si, tornando-se coautores ou até mesmo colecionadores/curadores desses objetos. Com essa ação, o trabalho pode passar do espaço público ao privado, assumindo uma nova contextualização e outra significação. O trabalho continua acontecendo com a ação do espectador, que poderá dar de presente, reinseri-la em outro lugar ou levar para casa, onde poderá guardar, esconder em uma gaveta ou colocar em exposição sobre um móvel, tomar atitudes não programadas pelo artista/propositor. Não existe uma previsibilidade sobre o destino do trabalho, e nem existe uma pré-concepção ou alguma indicação de ser um trabalho artístico, nem há uma preparação para o seu encontro. O que existe é uma descontinuidade no fluxo dessas pessoas, que é manifestado nas formas mais diversas, até mesmo ignorando a pedra. Trata justamente de como o espectador é levado a participar ou não da proposição em arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como temos observado inserções em espaços cotidianos, em que o público não possui uma expectativa - por desconhecer a existência de um objeto inserido em seu fluxo - foi evitada a promoção de espetáculo em torno da inserção, concordando com Gabriel Orozco (2005), quando diz que será definido pelo próprio indivíduo (público) se aquela realidade é ou não espetacular.

As duas propostas são estruturadas de forma a colocar resistência às questões relacionadas às consequências da industrialização e do consumo acelerado, e de como isso tem trazido modificações culturais e sociais em nossos dias, onde o espectador

é participador e pode definir o direcionamento do trabalho, o que não significa separar nem engessar seu pensamento.

Nos dois trabalhos a figura do artista está deslocada para um propositor que lança uma ideia, mas não controla os desdobramentos, que são imprevisíveis pela atuação, dos colaboradores/ participantes, que nesse tipo de proposição também podem ser autores. O próprio propositor é também receptor/espectador e pode ser tocado e surpreendido pelas discontinuidades geradas pelo trabalho.

Nessas proposições o tripé artista/ obra de arte/ espectador está deslocado para propositor/ dispositivo de arte/ colaborador, onde os atores podem se alternar e se confundir nesse jogo. É necessário que o próprio propositor se reinvente ao longo do processo artístico.

Um dos aspectos que diferencia as duas proposições aqui abordadas, é que consideramos *Territórios Compartilhados* como uma intervenção pública, porque afeta e modifica o espaço público de maneira mais abrangente, como ao se formar um aglomerado de pessoas em torno do jogo. Já em *Pedra 42*, consideramos como inserção em espaço público por ser algo mais sutil, abrangendo o espectador de maneira individualizada, não intervindo de maneira abrangente a modificar a realidade do espaço urbano.

Nessas propostas, onde se processa um deslizamento na realidade, o público, ao contrário das exposições em museus e galerias, por exemplo, não projeta uma expectativa. Aqui o público se depara em seu fluxo cotidiano, simplesmente com o trabalho, o que nos leva a chamar esse público de não-espectadores (DAMÉ, 2007), onde não foi projetada uma expectativa a priori.

Para finalizar estamos considerando mais interessante trocar a pergunta: - O que é arte, o que não é arte? Para: - Quando é arte? (OSÓRIO, 2005). A partir de algumas proposições realizadas no cotidiano, começamos a pensar quando uma simples caminhada pela cidade pode ser arte, quando a inserção de seixos rolados no meio urbano pode ser arte, quando um jogo de damas em praça pública pode ser considerado arte?

## REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- DAMÉ, P. R. V. **Inserindo dispositivos relacionais: táticas artísticas para desacelerar**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papius Editora, 2009.
- GLOBO NEWS MILENIO. **Nós hipotecamos o futuro**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=OcpD1pLdkoQ&feature=endscreen>>. Acesso em 13 mar. 2013.
- KINCELER, J. L.; ALTHAUSEN, G.; DAMÉ, P. R. V. **Desestabilizando Limites: Arte Re-**

lacional em sua Forma Complexa. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas -15. 2006, Salvador. **Anais...** Salvador : ANPAP, 2006.

KINCELER, J. L. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “vinho saber – arte relacional em sua forma complexa”. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 17. 2008, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPAP, 2008. p. 1789- 1800.

OLIVEIRA, L. S. de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In: CIRILO, J.; GRANADO, A. (Orgs.) **Mediações e enfrentamentos da arte**. São Paulo: Intermeios, 2015.

OROZCO, G. **Conferência**. In: FROST, P.S. (Org.) *Textos Sobre la Obra de Gabriel Orozco*. Espanha: Conaculta/Turner, 2005.

OSÓRIO, L. C. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ROSA, E. C. da. **Re(al) Ações**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.