Serviço Social do Comércio

ESPECTADOR EM TRÂNSITO
VIDEOINSTALAÇÕES

CATÁLOGO

texto
Martin Grossmann

Rio de Janeiro
|2009|

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Presidência do Conselho Nacional
Antonio Oliveira Santos

Direção-Geral
Maron Emile Abi-Abib

Divisão Administrativa e Financeira
João Carlos Gomes Roldão

Divisão de Planejamento e Desenvolvimento
Luís Fernando de Mello Costa

Divisão de Programas Sociais
Álvaro de Melo Salmito

Consultoria da Direção-Geral
Juvenal Ferreira Fortes Filho

Exposição e Publicação

Projeto e Coordenação
Gerência de Cultura / Divisão de Programas Sociais
Marcia Leite

Equipe de Artes Plásticas
Sandra de Azevedo Fernandes
Lúcia Helena Cardoso de Mattos

Textos
Martin Grossmann

Pesquisa e curadoria educativa
Luiz Guilherme Vergara
Bia Jabor

Edição
Assessoria de Divulgação e Promoção / Direção-Geral

Projeto Gráfico
Vinicius Marins

Fotos
Guarim de Lorena

Revisão de texto
Márcio Mará

O SESC COMO DIFUSOR DA CULTURA NACIONAL

A cultura reflete a diversidade das identidades regionais do Brasil. Música, artes cênicas, cinema, artes plásticas e literatura integram o cotidiano dos brasileiros. O SESC garante a democratização do acesso a essas variadas modalidades, nacionalmente, através de projetos como o ArteSESC, difusor das artes plásticas em exposições itinerantes que percorrem o país.

Para a entidade, cultura não significa apenas entretenimento, mas uma nova compreensão da realidade. Em sua postura de articulador, o SESC investe tanto no estímulo à produção artístico-cultural, viabilizando espaço e estrutura para o trabalho do artista, como na qualificação de público, e em sua interação com os produtores culturais, por intermédio de um trabalho educativo que permeia todos os serviços e atividades ofertados pela instituição.

Ao longo do tempo, os projetos do SESC tornaram-se referência, conquistaram credibilidade e foram além de seus objetivos iniciais, transformando-se muitas vezes em principal evento cultural e meio de contato do público com as artes. Esta é a contribuição permanente do empresariado, por intermédio do Serviço Social do Comércio, à cultura da sociedade brasileira.

Antonio Oliveira Santos
Presidente do Conselho Nacional do SESC

ARTESESC EM CONEXÃO COM O CONTEMPORÂNEO

O SESC é hoje reconhecido como um dos principais agentes de difusão das Artes Plásticas no país. Desde 1981 o ArteSESC vem realizando mostras itinerantes em centros urbanos e cidades do interior, tornando mais conhecidos os acervos de instituições culturais e a produção de artistas provenientes de várias partes do país, ao exibi-los nas unidades do SESC ou, eventualmente, em espaços da comunidade. Fazem parte do acervo de exposições do projeto reproduções de obras de artistas como Portinari e Margareth Mee.

Com essas atividades, o SESC procura estabelecer as condições do diálogo necessário entre artistas plásticos e o público interessado nesse segmento. Atualmente, a programação busca dar visibilidade à produção artística moderna e contemporânea, marcando uma nova fase do projeto.

Ser um artista plástico moderno ou contemporâneo significa estar em conexão com o que acontece em sua época, mostrando em suas obras os avanços das discussões e propostas da arte que se manifestam em diferentes modos no mundo. Diante deste cenário, o ArteSESC escolheu para itinerar este ano artistas que proporcionam uma mudança nas tendências da arte brasileira e retomam uma postura mas crítica e política sobre a realidade cotidiana do país.

A exposição Espectador em Trânsito traz ao público um novo campo da arte, que tem sido denominado de arte-mídia ou arte tecnológica. E apresenta também um conceito da obra contemporânea moderna, que é a interação do espectador com o trabalho do artista. As videoinstalações de Espectador em Trânsito interagem todo o tempo com o público, já que se complementam através do olhar do espectador, considerado um "leitor-móvel" desta exposição.

Maron Emile Abi-Abib
Diretor-Geral do Departamento Nacional do SESC

ESPECTADOR EM TRÂNSITO

O GRITO, O BEIJO, O VAMPIRO, A PAISAGEM E A NOVA IMAGEM

Andre Parente
Luciano Mariussi
Leandro Lima & Gisela Motta

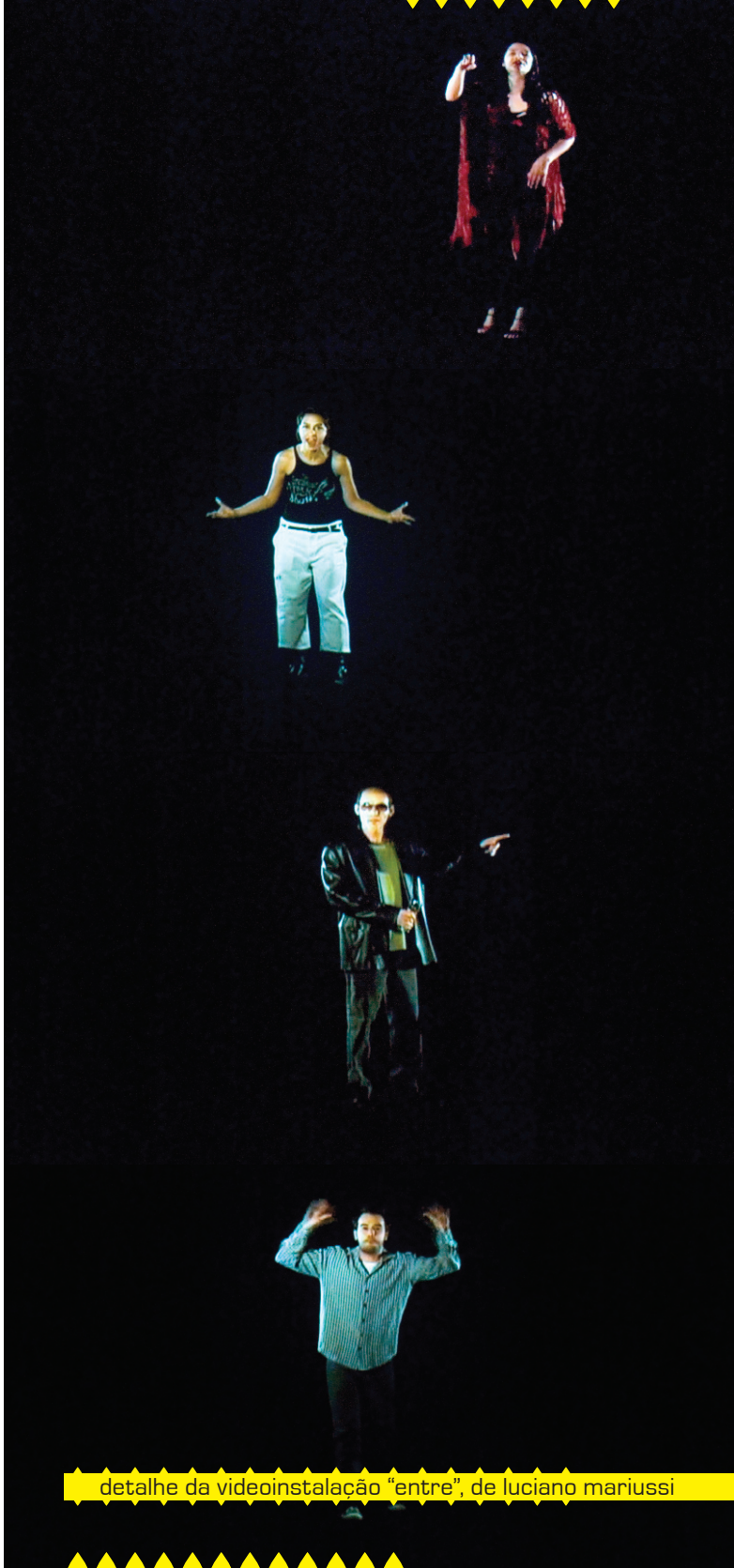
Na passagem do século XIX para o XX, o norueguês Edvard Munch revelava uma singularidade em relação aos movimentos de vanguarda da época. Claro que podemos e devemos relacioná-lo ao Impressionismo, ao Expressionismo, mas o que desperta a atenção em sua impactante obra é a amálgama entre o sujeito moderno, o artista, sua obra e a pintura: um todo englobante. O meio pintura torna-se um ambiente vivo que poderíamos caracterizar, metaforicamente, como sendo fluido, o que permite que todas essas instâncias se interpenetrem e se correspondam incessantemente. Em Munch, portanto, a pintura é natureza, mais do que sua representação.

> Estava caminhando com dois amigos — o sol começava a se pôr. De repente, o céu ficou vermelho-sangue — eu parei, sentindo-me exausto, debrucei-me na balaustrada — havia sangue e línguas de fogo acima do fiorde azul-escuro e da cidade — meus amigos prosseguiram na caminhada e eu permaneci ali, tremendo de ansiedade — e senti um grito sem fim percorrendo a natureza. (Edvard Munch)

Esse é um grito do todo englobante e não apenas do artista ou do sujeito moderno, tampouco somente da natureza. Não só pelo grito, mas pela fantasmagoria da pintura fluida de Munch que adentramos na exposição Espectador em Trânsito:

A célebre obra **O grito** < http://www.edvard-munch.com/Paintings/anxiety/scream_3.jpg > motiva correspondências com a obra de Luciano Mariussi, em particular a videoinstalação **Entre**.

Figuras projetadas em tamanho real nas salas escuras de uma galeria ou museu de arte, utilizando uma linguagem agressiva e preconceituosa, expulsam da sala, aos gritos, os visitantes da exposição. Essas personagens virtuais revoltadas com o aparente despreparo do público, com sua falta de conhecimento e sensibilidade, com sua apatia, seriam estereótipos dos especialistas de espaços institucionais de arte, como museus, bienais, galerias de arte comerciais etc. O hermetismo e a exclusividade das linguagens da arte, bem como sua arrogância, encontram-se aqui em embate direto com o público, que, por sua vez, do ponto de vista do especialista, muitas vezes é um estorvo e algo que não deveria ser considerado na equação da arte. O que Luciano expõe nesses seus jogos no interior do sistema da arte não é só a histeria, a ansiedade, o desespero do especialista diante da perda de seu poder nesse sistema — afinal, o público, a multidão, invadiu mesmo o museu, e a arte é hoje parte indissociável desse contexto —, mas também a ineficiência ou o despreparo da própria arte perante um público heterogêneo, munido de uma diversidade de anseios e imaginários.



detalhe da videoinstalação “entre”, de luciano mariussi

Na verdade, o grito na arte não é hoje uníssono, como em Munch, mas emitido por várias vozes, originadas nas múltiplas camadas de criação, interpretação e mediação do sistema da arte, um verdadeiro palimpsesto contemporâneo. Ou seja, o grito não é mais oriundo do desespero — do "angst" — do sujeito ou do artista moderno, que faz da melancolia seu refúgio, mas de uma constelação de vozes, sejam elas do presente, do passado e até mesmo do futuro. O existencialismo traumático e muitas vezes trágico do indivíduo moderno, tão bem expresso pela obra de Edvard Munch, foi sobreposto pela vivência compartilhada, por uma rede em contínua operação que simultaneamente é contexto e natureza. O grito atual é, assim, uma polifonia de manifestações pontuais e relativas: uma ocasião, uma circunstância oportuna para a realização de algo. Se isso é positivo ou empobrecedor, deixo isso para um outro momento, mas,

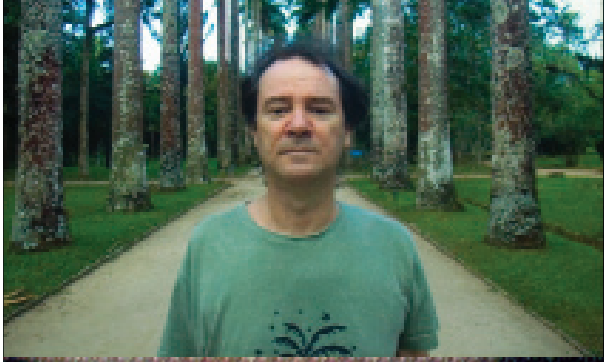
detalhe da videoinstalação "o beijo", de gisela motta e leandro lima

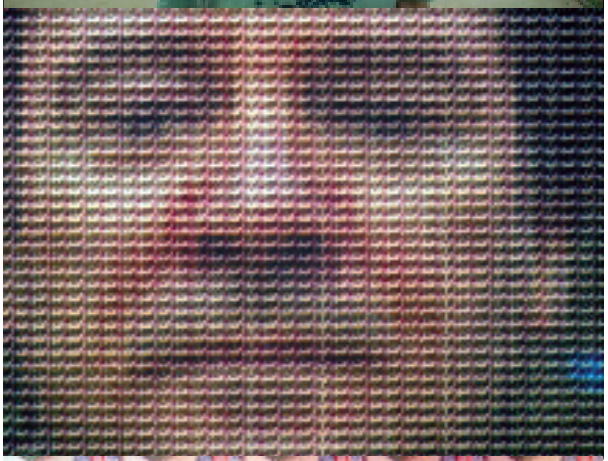
de forma sintética, a obra de Luciano Mariussi teatraliza essa condição usando pertinentemente os recursos tecnológicos disponíveis, visando, em grande parte, a integrar o espectador nesses jogos da arte.

O beijo é um ato comovente, e essa comoção é tratada de forma magistral, seja em Munch, seja em Leandro Lima & Gisela Motta. O beijo implica na união de alteridades, no enlace entre dois indivíduos e, claro, no amor.

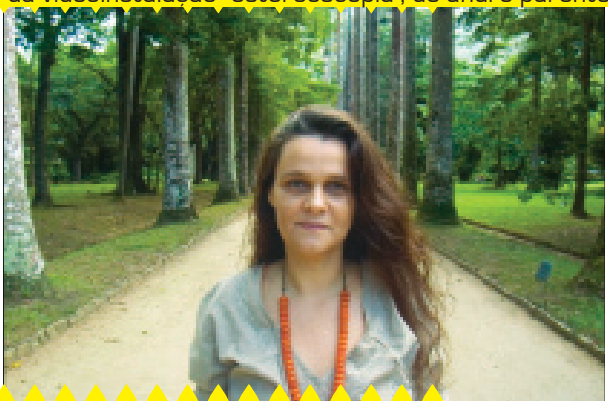
O beijo ardente implica certamente em uma perda de identidade, como fica evidente em Munch, uma vez que **O beijo** <http://www.edvard-munch.com/Paintings/love/kiss_3.jpg> desfigura as faces daqueles que se enlaçam. O beijo de Munch glorifica a união, a amálgama do casal, o mútuo acolhimento. Já em Leandro & Gisela, **O beijo** unifica, mas acontece em uma esquina: um indivíduo projetado em uma face e o outro na outra. O estranhamento reside no distanciamento do casal, sugerindo a manutenção das alteridades, apesar de certa androgenia da dupla, que acaba aproximando-os novamente. Se em Munch **O beijo** é icônico, ou seja, independente da interpretação subjetiva, no caso de Leandro & Gisela, cabe ao espectador a tentativa de visualizar o enlace, a união, **O beijo**. O que une o casal é a água abundante, o movimento incessante desse líquido que escoa horizontalmente de um lado ao outro. A imersão e a fluidez que caracterizam o enlace e seu ápice, **O beijo**, na obra de Leandro & Gisela, atua não só no campo da representação, mas gestualmente no espaço, graças ao impacto visual dessa montagem no ambiente da exposição, engalfinhando também o espectador.

O vampirismo na obra de Munch e na de André Parente está voltado ao amor, à eternização de um amor,





detalhe da videoinstalação "estereoscopia", de andré parente



ao mútuo acolhimento de um casal e até à antropofagia do ser amado. Em **Vampiro** < http://www.edvard-munch.com/Paintings/love/vampire_3.jpg>, de Munch e **Estereoscopia** de André Parente, o espectador é conduzido a essa interpretação.

Na representação de Munch, a mulher abraça o homem que está deitado em seu colo. Seus longos cabelos ruivos envoltos no ser amado, que dubiamente também podem ser vistos como veios sanguíneos que estão em vias de se apoderar do outro, reforçam esse ato de apropriação. Apesar da aparente ascendência de um pelo outro, como normalmente o vampirismo é retratado, os dois estão envoltos pelo amor mútuo, pela cumplicidade do vínculo atemporal e eterno. A sombra negra no fundo da imagem reforça essa condição. O casal se complementa, os dois se bastam. Temos aqui uma retroalimentação, um fluxo contínuo de um amor inequívoco.

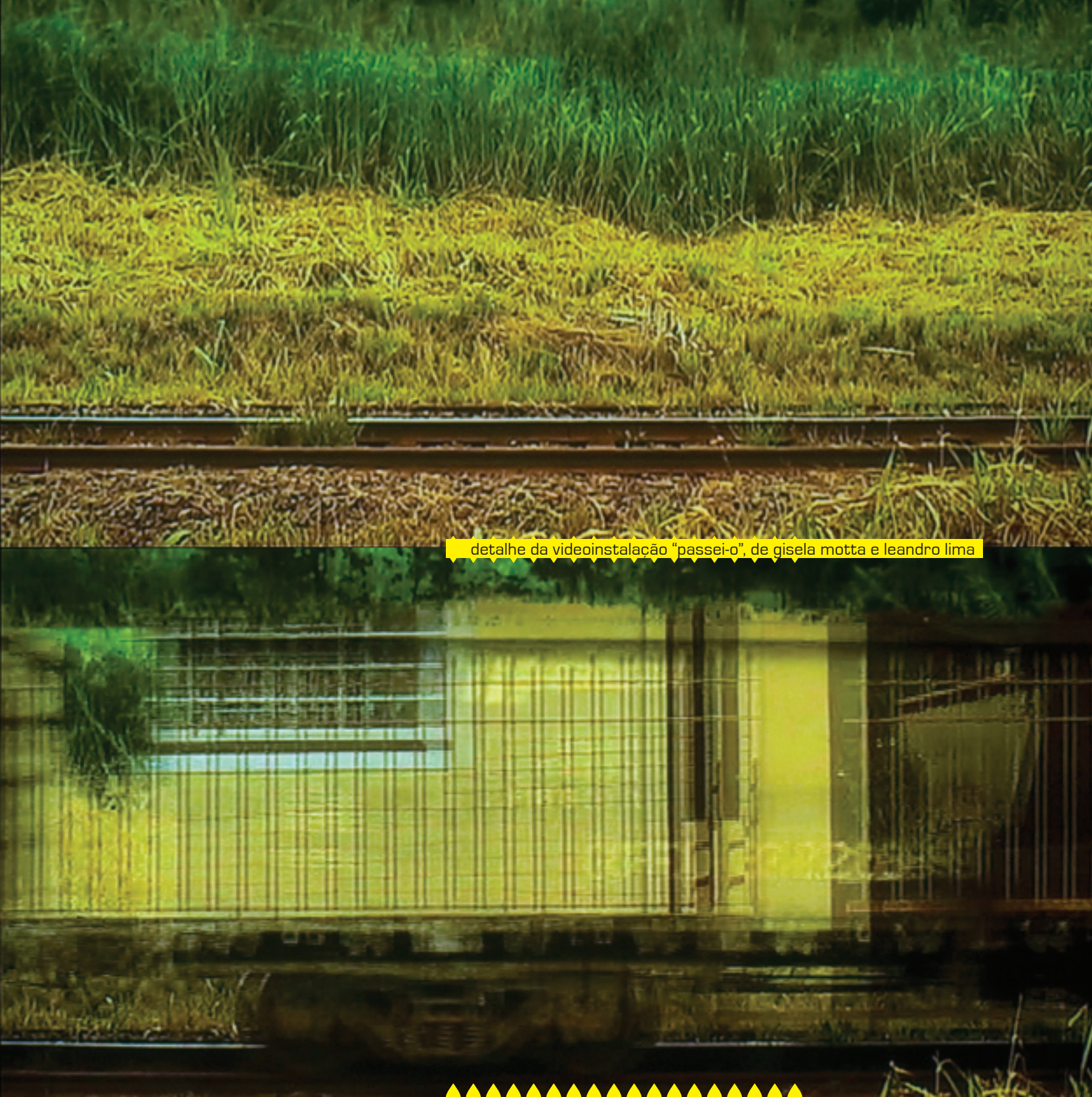
Estereoscopia é ainda mais contundente. Em sua apresentação, pelas dimensões da projeção que envolve o espectador, esse deixa de ser mera testemunha ou observador e assume o estranho papel de participante desse "quero ver o que você está vendo de mim dentro de você". Nesse caso, não é que o espectador participa em um ménage à trois, pois o

detalhes da videoinstalação “entre-margens”, de andré parente

enlace continua sendo única e exclusivamente o do casal. Cabe, no entanto, ao espectador o papel de "curioso", semelhante àquele personagem que aparece no fundo do quadro **As meninas**, de Velásquez, pintor do Barroco Espanhol. Nesse, o "visitante curioso", pela soleira da porta ao fundo da sala, espreita a cena arquitetada pelo artista em perspectiva privilegiada, vendo o que vemos, mas pelos bastidores: ou seja, ele acompanha a dinâmica da ação de cena, um acontecimento que o observador, diante do quadro, não consegue ver na atemporalidade da representação pictórica. Em **Estereoscopia**, André Parente nos coloca na fluidez desse "contínuo e descontínuo" entre um e outro, entre ela e ele. Somos assim, quase que um parasita, um vírus, alguém que se aloja na corrente do amor. Um privilégio, mas também um incômodo. Não somos intrusos, pois essa antropofagia virtual/digital/fractal é sociabilizada pelo artista com os espectadores da obra. Deliberadamente o artista nos coloca no papel de voyeurs, no entanto não no conforto do "estar por detrás de uma janela", algo que a moldura nos dá, mas no interior do acontecimento... O vampirismo do amor na arte afeta também o espectador. Diante da explanação dessas três obras, parece que há um conflito entre uma postura de aparente rebeldia de Mariussi em contraste com as de caráter mais romântico ou lírico de Lima & Motta e Parente. Talvez, mas o que une todas essas obras nessa exposição é o caráter líquido não só de cada uma delas, das correspondências já exploradas, como também da ambientação onde todas, inclusive nós, espectadores, inevitavelmente estamos inseridos. Essa ambientação líquida é reforçada pelas outras três obras ainda não citadas dos artistas que compõem essa exposição.

> (...) é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas "por um momento". Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. (Zygmunt Bauman, **Modernidade Líquida**, 2000)

Temos, como ambientações líquidas, de Parente e de Lima & Motta, respectivamente, os trabalhos **Entre-margens** e **Passei-o**, que claramente correspondem ao que na arte é genericamente denominado como "paisagem".



detalhe da videoinstalação “passei-o”, de gisela motta e leandro lima

Parente assim descreve sua instalação **Entre-margens**:

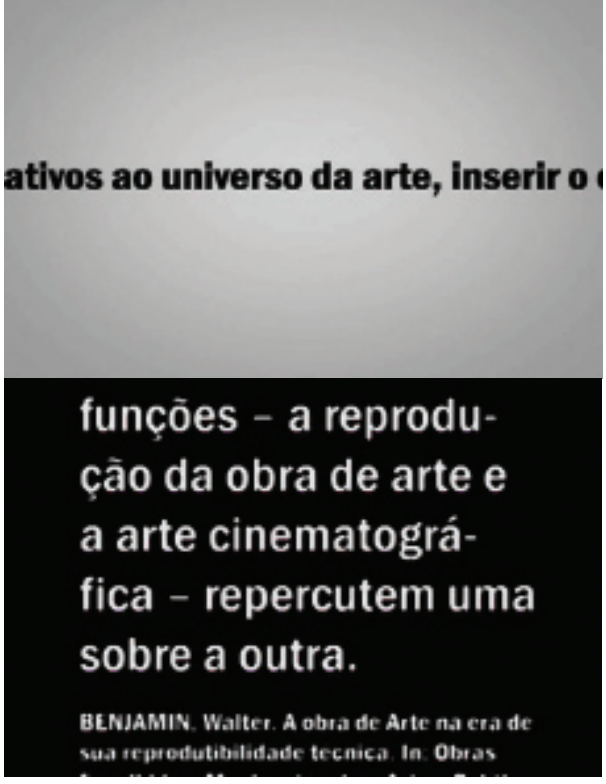
> A instalação busca representar, por meio de paisagens visuais e sonoras, a condição intermediária, virtual e metafísica, expressa no conto **A terceira margem do rio**, de João Guimarães Rosa. Nesta instalação o espectador permanece entre duas telas: de um lado o rio muda, sem cessar, a paisagem. No outro, a terra permanece, enquanto ouvimos uma voz sussurrar o conto. No fim, as telas se tocam, por meio de uma panorâmica infinita, que transforma o rio em terra e a terra em rio. O conceito central do trabalho é de que o tempo passa e não passa, percola, como no fluxo turbilhonante de correntes e contracorrentes de um rio.

Lima & Motta descrevem assim **Passei-o**:

> A videoinstalação apresenta uma paisagem onde se vê um trilho de trem.
>
> Pouco acontece até o momento em que começamos a ouvir os ruídos característicos da aproximação da locomotiva. Os apitos vão se intensificando até passar o que se espera ser o trem. Porém, nesse momento, uma sucessão de imagens atravessa a tela, e, como a locomotiva, segue adiante. Após essa enxurrada de cenas, tudo volta à mesma calmaria de antes, até que o próximo ruído de trem comece novamente a se aproximar.

Sugiro também que o trabalho **Sem-título 2007** de Mariussi, seja considerado como paisagem, argumento que ganhará reforços conceituais no texto complementar a esse ensaio. No entanto, para nesse momento qualificar esse seu trabalho como paisagem, devemos considerar a proposição do artista de distri-

detalhes da videoinstalação “sem título”, de luciano mariussi



buir "cinco vídeos pelo local da exposição, sem uma sala específica, onde cada monitor possui um conteúdo diferente e é colocado em lugares onde o acesso é um pouco dificultado. Lugares como um ponto mais alto que o normal da parede, algum canto meio escondido, atrás de uma mesa na recepção, no chão etc". Ou seja, esses monitores, com conteúdos diversificados relacionados ao universo discursivo da arte contemporânea e assim as suas linguagens, estratégias, propostas etc. têm o papel de estender, para além do confinamento de quatro paredes do trabalho **Entre**, o campo argumentativo de seu trabalho. Essa extensão permite que o trabalho crie correspondências não só com os outros trabalhos expostos, bem como com as diferentes condições espaciais dos espaços expositivos onde essa mostra será montada. Molda-se assim um contexto situacional que cria correspondências com noções de paisagem da arte contemporânea.

Bauman, na citação acima, diz que o tempo é que importa nas situações moldadas pelos líquidos. A nova imagem gerada pela tecnologia digital é líquida, pois não só se conforma pelos diferentes tempos das operações e dos procedimentos dessa nova tecnologia, como também pelos distintos tempos da criação (artista) e recepção (espectador). A imagem, na era digital, conseguiu superar o trauma da fixação

a uma superfície, que caracterizou sua etapa analógica e hoje se esparrama pelo mundo, ou melhor, molda o nosso mundo. A imagem digital, da maneira como vem sendo empregada por artistas, não só dá continuidade à representação das coisas, como também se transformou em natureza. Vivemos, como é demonstrado em texto complementar a esse ensaio, em uma caixa-total: uma caixa virtual globalizada que está nos conduzindo para uma realidade virtual, uma realidade construída e referendada por coordenadas e referenciais em grande parte pertencentes a esferas virtuais da cultura e do conhecimento. Trata-se de uma "realidade" totalmente mediatizada, uma realidade mediática, um aqui-agora com referentes históricos relativizados, um todo-envolvente (não há mais necessidade de diferenciar entre o dentro e o fora): tudo é ambiente, instalação, arquitetura. A diacronia (o tempo linear) equaliza-se com a sincronia (o tempo individual, relativo). Tudo se passa no tempo-espaço. A nossa vida é a nossa natureza. Todos convivendo em um mesmo dispositivo: artista, espectador, coadjuvantes, aparatos, multidões, etc. A caixa-total amalgama tudo e todos. Ela é a nossa natureza!

ESPECTADOR EM TRÂNSITO OU ESPECTADOR IMERSO?

A vida e a arte na grande caixa virtual

Como complementação ao ensaio sobre a exposição Espectador em Trânsito, gostaria de problematizar o espírito do tempo em que elas foram produzidas, bem como, e principalmente, conjecturar acerca da relação entre arte e tecnologia na contemporaneidade, considerando, em especial, como essa relação se estabeleceu ao longo do tempo.

Ou seja, o texto necessita do contexto:

> "O contexto define tanto o mundo físico externo como os componentes de nossas percepções desse mundo." (Stuart Hall, 1980)

Ou, ainda, como alerta também o mesmo autor, não devemos cair no erro recorrente de crer que:

- a realidade é independente do observador, que é algo que existe fora do indivíduo e é percebido em sua forma imaculada pelo espectador, ou, ao contrário.
- pensar que a realidade é o que o artista apresenta em seu trabalho.

Também vale alertar: toda arte é tecnológica, seja ela histórica ou atual.

Em outra oportunidade apresentei, de forma sintética, uma pequena história dessa relação entre arte & tecnologia (artigo: "Do ponto de vista à dimensionalidade"[1]), que será retomada aqui. No entanto, antes é importante ressaltar a ordem nessa formulação entre arte e tecnologia: o ponto de partida é a arte, e não a tecnologia, ou melhor, o ponto de partida é o sujeito que produz e/ou percebe a arte, e não os aparatos que permitem a reprodução ou exposição daquilo que é produzido. O artigo em questão apresentava, nessa lógica e de forma diacrônica (na linearidade do tempo), a relação entre o sujeito sensível e o contexto da arte em três momentos distintos e as respectivas rupturas que permitiram essa progressão.

Naquele artigo, de uma situação inicial denominada de Protomodernismo (da representação do mundo pela perspectiva), a relação "arte & tecnologia" foi seqüencialmente analisada pelo viés do Modernismo (da auto-suficiência da arte e da "morte" de seu referente inicial, a natureza terrestre), para por fim delinear a conjuntura do que chamamos comumente de contem-

1 GROSSMANN, M. . Do ponto de vista à dimensionalidade. IN Revista Item, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 29-37, 1996

poraneidade (o aqui-agora da arte): um pós-Modernismo ou a arte no espaço-tempo da vida.

O Protomodernismo baseou-se na tecnologia da perspectiva, que, como Albrecht Dürer demonstra em sua gravura **O ensinamento das medidas** de 1525 (acima), é extremamente sofisticada e precisa: dominou a representação do mundo da Renascença até o fim do século XIX. A estética, nesse período, caminha lado a lado com a função documental da representação da natureza e de sua ocupação pelo homem. Não é de se estranhar assim que a pintura, o desenho e a gravura desse período ocupam hoje espaços tanto em museus de arte como em museus de história. Com a popularização da fotografia (uma nova tecnologia) a partir de meados do século XIX, que passou a absorver a responsabilidade de documentar o mundo e as coisas, temos no Impressionismo, — de forma fosfórica, a última tentativa da arte em representar o mundo circundante. Mas já nessa época artistas apontavam para outras possibilidades para a arte, além da representação.

A produção artística de Edouard Manet é exemplar nesse período da História ao expor a passagem de uma arte que ainda necessita de um referente, no caso o que comumente chamamos de "natureza" ou "realidade", para uma arte que buscará novos caminhos em um processo de introspecção, de exploração de seus próprios recursos: o Modernismo.

Manet praticamente não faz mais uso da Natureza, busca na História da Arte os seus referentes. A pintura acima, por exemplo, é uma colagem de imagens já coletadas, presentes no imaginário da arte européia, bem como nos principais museus do velho continente. Imagens "editadas" e "coladas" a uma superfície. Superfície essa que será explorada pelos artistas modernistas até a sua exaustão na década de 60, por ocasião das colagens e reproduções da Pop Art.

Depois de uma intensa e profícua exploração das linguagens, meios, suportes, técnicas próprias da arte, a arte, principalmente a partir dos anos 60, investe novamente na "vida", no que acontece no mundo ao seu redor. Certamente o mundo se transformou radicalmente nesse ínterim, bem como o que consideramos como "natureza" e "realidade". Mas essa necessidade de se estabelecer uma renovada relação entre arte & vida já é notada no início do século e em particular na obra de Marcel Duchamp (1887-1968). Trata-se de uma nova dinâmica e, por que não, uma nova dimensão para a arte resultante, em grande parte, do incômodo de certos artistas e produtores culturais com os limites

institucionalizados da arte modernista, caracterizados pelo formalismo de suas linguagens artísticas, a especificidade de seus suportes e meios, bem como com a hegemonia do museu de arte nesse contexto.
A revolta se dá no interior do sistema da arte de forma concreta. Inicialmente com os ready-mades de Duchamp já em 1913, e de forma explícita com a indiferença operacionalizada por sua atitude irônica em situações como abaixo, registrada fotograficamente, quando ele joga xadrez no interior do museu de arte com um palimpsesto simbólico representado pela mulher despida à esquerda: uma "modelo/musa/amante", que também atua como a alteridade (o outro) para o artista. O mais significativo desse gesto é o fato de o artista também se despir, metaforicamente, diante de seu espectador. Notem: o artista pode ser colocado em xeque pela alteridade, pode perder o jogo. Sendo assim, o artista explicita os limites e as forças de poder do sistema da arte.

O sistema da arte torna-se transparente, permeável a interferências externas e aberto à participação do espectador: pós-Modernismo.

A constituição do sentido da arte na contemporaneidade requer assim a contribuição daquele que sempre esteve fora do jogo da arte, o espectador, que ao integrar o sistema se torna parte central de uma dinâmica espacial, geradora de ambientes ou situações-arte. O espectador participante traz para o mundo da arte a pluralidade da vida.

Vemos, pelas imagens selecionadas nesse texto, como a relação espacial constituída pelo artista sofre significativas mudanças desde o Renascimento. Estamos de fato adicionando dimensões ao mundo da arte. Desde o Renascimento, dominamos as relações entre a 2ª e a 3ª dimensões, e com Duchamp iniciamos a nossa odisséia na 4ª dimensão, para não dizer em um mundo n-dimensional, modelado pelo envolvimento ativo do observador, um agente sensível e integrante desse sistema.

Para trazer essa breve contextualização de uma progressão da arte para o nosso território, para as "nossas praias", uma menção à radicalização nesse processo proposta pelos parangolés de Hélio Oiticica se faz necessária. Essas esculturas/aparatos literalmente incorporadas pelo espectador da arte (ao vesti-las), em uma de suas primeiras ações, foram proibidas de adentrar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 60. Na verdade, elas não precisam do ambiente do museu para acontecer. Esse gesto de HO protagoniza, em grande estilo, a apoteose do pós-

Modernismo, sua propensão a explorar e ampliar o escopo da relação entre arte & vida.

Mas parece que o “carnaval” dos Parangolés de Oiticica durou muito pouco. Pergunto: a arte como expressão máxima da liberdade humana ainda é possível ou estamos hoje totalmente configurados pelo sistema tecnológico e operacional do complexo de máquinas e sistemas do qual fazemos uso e daquele que nos dá suporte no cotidiano profissional, social e na vida particular? Ao que tudo indica, estamos todos imbricados em um sistema tecnológico presente em todos os momentos de nossas vidas. Seja pela televisão (mass-media), passando pelo sistema bancário, até o controle exercido pelo governo (CPF, RG, CPMF, etc), além dos sistemas de vigilância e controle (câmeras instaladas em lugares públicos e privados), e, claro, a internet: o acompanhamento “corpo a corpo” por um poder invisível está totalmente em operação. O Big Brother está em todos os lugares e não só na televisão, como já previa George Orwell em seu romance/ficção científica 1984, cuja primeira edição foi lançada em 1949. Pois é, até o carnaval foi transferido para os sambódromos...

Considerando a contextualização esboçada acima, bem como a pertinência tanto para a teoria como para a prática da arte de uma "linha evolutiva" na sua relação com a tecnologia — ou como sugere Jonathan Crary[2], considerando a existência de "modelos de continuidade", e também procurando entender o aqui-agora da arte nessa chave da "arte & tecnologia", é possível afirmar o seguinte:
Os aparatos tecnológicos ou mediáticos, sejam eles equipamentos que definem e regulam a posição do observador (instrumentos do poder) ou instrumentos que objetivam a "visão natural" (Crary), determinam, significativamente, tanto as noções normativas (sociedade/cultura) como as transgressoras-desviantes (arte). Trata-se de um a priori que se estabeleceu no Ocidente de forma universal a partir do Renascimento, estando presente entre nós até hoje.

Assim, dando continuidade aos argumentos explorados em “Do ponto de vista à dimensionalidade”, é possível elencar "modelos de continuidade" na relação "arte & tecnologia" tendo como denominador comum a generalidade de aparato ou de complexo tecnológico como "caixa" e, por extensão (inspirado por Giambattista Vico), da relação entre o sujeito sensível

2 CRARY, Jonathan “Modernización de la Vision” IN YATES, Steve (ed.) Poéticas del Espacio, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. pg- 129-146 (originalmente publicado no livro de Hal Foster, Vision and Visuality; Discussions in Contemporary Culture, NY, DIA Foundation, 1988

(artista, participante etc.) e essa generalidade que se apresenta como uma **fenomenologia** possível de entendimento, uma vez que esse sujeito é que é o inventor e/ou promotor desses aparatos.
Os seguintes modelos de continuidade devem assim ser considerados em complementaridade aos apresentados anteriormente, a saber:

1 Da perspectiva à invenção da caixa-preta

> A monocularidade (a abertura única da câmera escura), como a perspectiva e a ótica geométrica, era um dos códigos do Renascimento por meio do qual se constrói um mundo visual de acordo com constantes sistematizadas e a partir dos quais toda a inconsistência e irregularidade são erradicadas para garantir a formação de um espaço homogêneo, unificado e plenamente legível. (Crary, 1988)

Nessa situação, como reforça Crary, o observador, nominalmente, é um indivíduo livre e soberano, mas também um sujeito privatizado, isolado, encerrado em um espaço quase doméstico, separado do mundo exterior público. A gravura de Dürer é exemplar ao demonstrar essa condição: o artista isolado do mundo em seu atelier (a natureza externa está enquadrada pelas janelas do aposento), separado do referente (a mulher deitada) por uma esquadria quadriculada que permite o rebatimento da observação monocular na superfície bidimensional do papel sobre a mesa, portador da mesma grade de referência geométrica que está nessa "janela" que enquadra o objeto a ser representado. Essa tecnologia permite a tradução de uma observação de um referente no espaço tridimensional em uma representação bidimensional. O surgimento da caixa-preta (fotografia), na primeira metade do século XIX, de um lado reforça esse modelo ao sintetizar a complexidade da tecnologia da perspectiva em um aparato portátil (a máquina fotográfica), mas do outro, com sua mobilidade, sua eficiência na captação e subseqüente reprodução e exposição das coisas no mundo, bem como a sua rápida popularização, invoca inevitavelmente um novo contexto epistemológico e novos desafios para o pensamento e prática artísticos.

2 Da caixa-preta (a fotografia) ao cinema e vídeo (o aparato como extensão/prótese do corpo)

> A visão subjetiva que outorgava ao observador uma nova autonomia e produtividade perceptivas era por sua vez o resultado do processo de conversão do observador em um sujeito com novo conhecimento, com novas técnicas de poder. (Crary, 1988)

A observação passiva da perspectiva, amparada por uma nova tecnologia de base fotográfica, transforma-

se em uma ação no mundo operada por um observador produtivo cujo corpo tem toda uma diversidade de capacidades para gerar experiência visual. Ou seja, o corpo, como salienta Crary e conforme constatam os cientistas a partir do início do século XIX, possui suas próprias capacidades visionárias, independentes até de referências e correspondências externas. O real passa a ser assim resultante de uma negociação entre visões mecânicas captadas por aparatos visuais e visões fabricadas pelo próprio sujeito sensível. O artista é, portanto, aquele que opera de forma crítica e ativa essa negociação entre máquina e corpo expressivo. Para fortalecer esta configuração entre arte e tecnologia, a contribuição de Vilém Flusser, em seu livro **A filosofia da caixa-preta**, é relevante, uma vez que distingue, na relação com o aparelho fotográfico, o "artista" do "funcionário": o primeiro seria o fotógrafo, aquele que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparato, e o segundo, aquele que brinca com aparato e age em função dele. Por outro lado, ele também sustenta o seguinte:

> Para funcionar, o aparelho precisa de programa "rico". Se fosse "pobre", o funcionário o esgotaria, e isso seria o fim do jogo. As potencialidades contidas no programa devem exceder à capacidade do funcionário para esgotá-las. A competência do aparelho deve ser superior à competência do funcionário. (...)

> Um sistema assim tão complexo é jamais penetrado totalmente e pode chamar-se caixa-preta. (...) (Flusser, 1985)

Essa dualidade entre a máquina e o corpo crítico e expressivo acaba promovendo o desenvolvimento tecnológico da caixa-preta, que por sua vez motiva a geração de novos aparatos, novas técnicas e, por conseguinte, novas linguagens visuais. Da fotografia "evoluímos" para o cinema, do cinema para o vídeo. Sobrepondo essas linguagens todas, inclusive as anteriores, acabamos por desembocar na multimídia, que preconiza as ambientações digitais. O que é interessante notar nessa dualidade é o fato de ela não enfatizar a oposição entre as partes. Pelo contrário, ela tem promovido a complementaridade, adicionando assim um elemento a mais na equação de Flusser, na qual a competência do aparelho deve ser superior à competência do funcionário. Essa competição acabou criando uma cumplicidade entre homem e máquina. Em boa parte os aparatos atuam como prótese e, assim, extensão do corpo, apontando para uma nova noção de realidade.

3 A caixa-total, essa que nos envolve na Biopolítica, na Sociedade da Informação

> Hoje, após mais de um século de tecnologia elétrica, nós estendemos o nosso sistema nervoso central em um abraço global, abolindo espaço e tempo em se tratando de nosso planeta. (McLuhan, 1965)

Tudo parece indicar que "dispositivos-caixa", com sua tecnologia de ponta, convivem entre nós de fato e de forma espontânea (laptops, palmtops, celulares, i-pods, câmeras etc.). A cumplicidade e complementaridade entre homem-máquina dia a dia nos traz novos produtos e facilidades. No entanto, a combinação entre telecomunicações e informática (telemática), a partir da década de 90, com a popularização e comercialização da internet, vem construindo uma caixa virtual de proporções globais que se sobrepõe a todas as outras "caixas" anteriores, fenômeno recente que está, mais e mais, imperando sobre o cotidiano das coisas.

Estamos assim, quase todos, envolvidos por essa caixa virtual globalizada que está nos conduzindo para uma realidade virtual, uma realidade construída e referendada por coordenadas e referenciais em grande parte pertencentes a esferas virtuais da cultura e do conhecimento. Trata-se de uma "realidade" totalmente mediatizada, uma realidade mediática, um aqui-agora com referentes históricos relativizados, um todo-envolvente (não há mais necessidade de diferenciar entre o dentro e o fora): tudo é ambiente, instalação, arquitetura. A diacronia (o tempo linear) equaliza-se com a sincronia (o tempo individual, relativo). Tudo se passa no tempo-espaço. A nossa vida é a nossa natureza. Todos convivendo em um mesmo dispositivo: artista, espectador, coadjuvantes, aparatos, multidões etc. A caixa-total amalgama tudo e todos. Estamos vivenciando a efetivação da "aldeia global" preconizada por Marshall McLuhan na década de 60.

No entanto, contemporaneamente ao entusiasmo e otimismo de McLuhan pelo novo mundo que a tecnologia eletroeletrônica delineava, surge um outro entendimento, mais crítico e politizado. Na década de 70, Michel Foucault apontava para o surgimento de um biopoder, que perpassa o milenar direito de vida e morte ao indivíduo, ao converter a vida em um objeto administrável por parte do poder.

> O que emerge com o biopoder como uma prática é a noção de um corpo social como objeto de governo. É a noção de população: biopolítica se ocupa da população como um problema político e científico, como um resultante biológico do exercício do poder. Biopoder não atua no indivíduo de forma a posteriori, como um objeto da disciplina nas diversas formas como reabilitação, normalização e institucionalização. Atua,

no entanto, na população de modo preventivo. A sua legitimidade origina de sua preocupação em aperfeiçoar as chances de vida operando por meio de pesquisas de prevenção a epidemias e escassez. (...) Biopoder não é apenas disciplina, mas regulamento em uma escala global: é o poder de produzir vida. (http://www.generation-online.org/c/cbiopolitics.htm[3])

Nesse viés, a caixa-total engloba e compreende a esfera de ação da biopolítica, que se sobrepõe não só aos indivíduos como também aos países, às religiões, às culturas, às fronteiras...

Considerando a irremediável condição globalizante na qual estamos todos inseridos, cabe hoje ao artista, provavelmente, a negociação constante não só entre sua existência criativa e a complexidade tecnológica que domina a nossa realidade, como também entre a riqueza das redes globais alardeada pelo viés tecnológico, econômico, visionário de alguns (McLuhan, Levy, Benkler, etc.) e a vigília crítica, propagada por posturas e estratégias desconstrutivistas da biopolítica e do capitalismo de outros (Foucault, Negri & Hardt, Lazzarato, etc.). Nessa atividade, entre distintas condições de experiência e entendimento na contemporaneidade, o artista tem criado circunstâncias, frestas e interstícios propícios à problematização da arte e vida no interior da grande caixa virtual na qual vivemos.

Mesmo não sendo forçosamente um comum-acordo, as formas de continuidade apresentadas nesse texto facilitam o entendimento da relação entre arte e tecnologia, possibilitando não só localizar a produção de André Parente, Luciano Mariussi e Leandro Lima & Gisela Motta, como também desenvolver uma leitura crítica da exposição Espectador em Trânsito. Pelo que foi demonstrado acima, talvez ficasse melhor caracterizado o fruidor da arte contemporânea como sendo um "espectador imerso". Em trânsito indica que há lugares distintos a serem percorridos: distâncias, trajetos, deslocamentos, diásporas. Estamos na verdade imersos na grande caixa: não há caminho a seguir, nem objetivos e tampouco futuro, talvez nem passado, provavelmente um contínuo presente... A distância entre o "local" e o "estrangeiro" está cada vez menor. O espectador, assim como qualquer sujeito que se encontra na caixa-total, é um errante, vivendo "a esmo" nesse ambiente hiperespacial, n-dimensional, dinamizado, anamórfico, líquido: somos assim uma espécie de "navegantes perdidos no mar turbulento

3 http://www.generation-online.org é um site mantido por Arianna Bove e Erik Empson que se apresenta na forma de um arquivo em processo: coleciona e produz material relacionado à pesquisa de um pequeno grupo de pessoas interessadas em desenvolver acessos críticos à filosofia e ao pensamento sociopolítico. Precipita abertura teórica como método experimental, como um princípio ético e como uma prática social.

da mudança constante, confusa e imprevisível" (Bauman, 2001). Fluidez e liquidez são assim metáforas adequadas para caracterizar o presente momento, e a reunião desses quatro artistas estimula o espectador imerso a se relacionar criticamente a esse estado das coisas.