

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Design
Programa de Pós-Graduação em Design



Deyse Maria Lemos da Silva

O DÉTOURNEMENT NA ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO

Recife
2014

Deyse Maria Lemos da Silva

O DÉTOURNEMENT NA ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Design. Linha de Pesquisa: Design, Tecnologia e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Porto Filho

Recife
2014

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

S586d Silva, Deyse Maria Lemos da.

O Détournement na arte contemporânea de Pernambuco/ Deyse Maria Lemos da Silva. – Recife: O Autor, 2014.

120 f.: il.: fig.: 30 cm.

Orientador: Gentil Porto Filho.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Design, 2014.

Inclui referências.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO ACADÊMICO DE

Deyse Maria Lemos da Silva

“O détournement na Arte Contemporânea de Pernambuco.”

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESIGN E ERGONOMIA

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, sob a presidência do primeiro, considera a candidata **Deyse Maria Lemos da Silva** ____Aprovada____.

Recife, 24 de julho de 2014.

Prof. Gentil Duque Porto Filho (UFPE)

Prof^a. Virgínia Pereira Cavalcanti (UFPE)

Prof^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino (UFPE)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao Deus ao qual eu sirvo.

Aos meus pais, Manoel e Rosi, que sempre investiram nos meus estudos e do meu irmão, Douglas, acreditando ser essa a maior herança que tinham para nos deixar. Sábias palavras e muito obrigada pelo esforço incondicional de vocês.

Ao meu marido, Jales, que sempre me apoiou e ajudou a cuidar do nosso filho, Mateus, quando eu precisava estar ausente da família para me dedicar aos estudos.

Ao meu sogro, Jales, e a minha sogra, Luiza, que também me apoiaram bastante.

Aos meus colegas de trabalho do Sindsep-PE e aos diretores do sindicato que me apoiaram e permitiram que eu cursasse o mestrado e continuasse trabalhando, agradeço imensamente.

Ao meu orientador, Gentil Porto Filho, pela confiança depositada em mim e por estar sempre disposto a ajudar.

Por fim, a todos aqueles que de alguma forma contribuíram com esta pesquisa e me apoiaram ao longo desses dois anos.

RESUMO

Esta pesquisa, do tipo estudo de caso, discute o *détournement* na arte contemporânea de Pernambuco. Palavra francesa, que traduzida para o português significa “desvio”, o *détournement* trata de uma técnica de produção artística sistematizada pela Internacional Situacionista (IS) – movimento cultural e, principalmente, político, ativo entre os anos de 1958 a 1972, cujo principal objetivo era o retorno da arte à práxis vital. A ideia do desvio era utilizar elementos pré-existentes para a configuração de novos arranjos significativos. Para investigar essa técnica situacionista na Arte Contemporânea de Pernambuco, foram analisadas três obras de arte: *Amor, Ordem e Progresso (2011)* de Lourival Cuquinha; o vídeo *Travessias* da exposição *Plus Ultra (2011)* de Oriana Duarte; e *Entre o Novo e o Nada (2006)* de Márcio Almeida. A partir do que foi analisado, percebe-se que o desvio praticado atualmente se aproxima, mas não é igual ao *détournement* da Internacional Situacionista. Os postulados situacionistas trazem consigo um teor revolucionário que não se aplica ao contexto social, político e cultural da atualidade.

Palavras-chave: *Détournement, Internacional Situacionista e Arte Contemporânea.*

ABSTRACT

This research, a case study, discusses the *détournement* in contemporary art of Pernambuco. French word, which translated into Portuguese means "deviation", *détournement* is a technique of artistic production systematized by the Situationist International (SI) - cultural movement, and especially political, active between the years 1958 to 1972, whose main objective was the return of art to life praxis. The idea was to use the bypass pre-existing configuration of new significant element arrangements. To investigate this situationist technique in Contemporary Art, Pernambuco, three works of art were analyzed: *Love, Order and Progress* (2011) Lourival Cuquinha; video *Crossings Exposure Plus Ultra* (2011) Oriana Duarte; and *Between the New and Nothingness* (2006) Marcio Almeida. From what has been analyzed, it is seen that the deviation currently practiced approaches but does not equal the *détournement* of the Situationist International. The Situationists postulates can bring a revolutionary content that does not apply to social, political and cultural context of today.

Keywords: *Détournement, Situationist International and Contemporary Art.*

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Título de Eleitor Cancelado, 1976, Paulo Brusck

FIGURA 2: Judith, 2009, Beth da Mata

FIGURA 3: Merz Gurnfleck, 1920, Kurt Schwitters

FIGURA 4: Natureza morta com cadeira de palha, 1912, Picasso

FIGURA 5: A Fonte, 1917, Marcel Duchamp

FIGURA 6: John Heartfield, 1920

FIGURA 7: Oedipus Rex, 1922, Max Ernest

FIGURA 8: Livros, 1924, Rodchenko

FIGURA 9: Dalí Atomicus, 1948, Salvador Dalí e Philippe Halsman

FIGURA 10: My Nurse, 1936, Meret Oppenheim

FIGURA 11: Cheveux de Sylvain, 1953, Jean Dubuffet

FIGURA 12: A persistência da memória, 1931, Dalí

FIGURA 13: História Natural, 1930, Marx Ernest

FIGURA 14: FIGURA 14: Sol LeWitt

FIGURA 15: Happening Gund, Fluxus

FIGURA 16: Cada pessoa, um artista — no caminho para a liberdade da forma do organismo social, 1978, Joseph Beuys

FIGURA 17: In our spectatacular society, c.sem data

FIGURA 18: Psychogeographic map of Venice, 1957, Ralph Rumney

FIGURA 19: Mémoires, 1957, Guy Debord e Asger Jorn

FIGURA 20: New Babylon, 1957 – 1974, Constant

FIGURA 21: Aparelho indicador de caminho das derivas, Internacional Situacionista, c.1958

FIGURA 22: Métagraphie de Gil J Wolman, 1954

FIGURA 23: Guy Debord, 1967

FIGURA 24: Le canard inquiétant, Asger Jorn, 1959

FIGURA 25: Dans les Règles de l'Art (1960) - Assemblage com roupa interior de mulher em caixa de plexiglass) -, de Gérard Deschamps

FIGURA 26: Espaço Entre, 2008, Marcelo Cidade

FIGURA 27: Casa de Parede, 2009, Gabriel e Tiago Primo

FIGURA 28: Luiz Inácio Guevara da Silva, 2006, Raul Mourão

FIGURA 29: Versão americana do Super Mario Bros.2, 1988, Nintendo Americana

FIGURA 30: Mônica no Castelo do Dragão, 1991, Tectoy

FIGURA 31: Wonder Boy in Monster Land, 1987, Sega

Figura 32: Da Série Negra, 1961, Montez Magno

Figura 33: Da Série Fragmentações, 1964, Montez Magno

Figura 34: Escultura manipulável, 1968, Montez Magno

FIGURA 35: Livro de Ouro, 2006, Montez Magno

FIGURA 36: Livro de Ouro, 2006, Montez Magno

FIGURA 37: PostAção, 1975, Paulo Bruscky

FIGURA 38: O olhar dos críticos de arte, 1978, Paulo Bruscky

FIGURA 39: Débito X Crédito, 2008, Paulo Bruscky

FIGURA 40: Nº 5, 2004-2005, Aslan Cabral

FIGURA 41: Scar Nº 5, 2006, Aslan Cabral

FIGURA 42: Zeigeist – Espírito do Tempo, 2008, Bruno Vieira

FIGURA 43: Fluidez da Comunicação, 2001, Isidorio Cavalcanti

FIGURA 44: Ventinho Frio, 2001, Maurício Castro

FIGURA 45: O Marco Amador – Sessão de Cursos, 2006, Paulo Meira

FIGURA 46: Amor, Ordem e Progresso, 2011, Lourival Cuquinha

FIGURA 47: Amor, Ordem e Progresso, 2013, Lourival Cuquinha

FIGURA 48: Amor, Ordem e Progresso, 2013, Lourival Cuquinha

FIGURA 49: Amor, Ordem e Progresso, 2013, Lourival Cuquinha

FIGURA 50: Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida (O barraco na Sapucaia de Dentro)

FIGURA 51: Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida (O barraco na Sapucaia de Dentro)

FIGURA 52: Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida (A casa na Bomba do Hemetério)

FIGURA 53: Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida (O barraco no 46º Salão de Arte de Pernambuco)

FIGURA 54: Parágrafo Único, 2012, Márcio Almeida

FIGURA 55: Travessias, 2011, Oriana Duarte

FIGURA 56: Travessias, 2011, Oriana Duarte

FIGURA 57: Travessias, 2011, Oriana Duarte

FIGURA 58: Travessias, 2011, Oriana Duarte

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 VANGUARDAS ARTÍSTICAS	16
2.1. AS HISTÓRICAS.....	16
2.1.1. DADÁ.....	18
2.1.2. SURREALISMO.....	20
2.1.3. TÉCNICAS DAS VANGUARDISTAS HISTÓRICAS.....	21
2.2. NEOVANGUARDAS E SUAS TÉCNICAS DE PRODUÇÃO.....	32
2.2.1. TÉCNICAS SITUACIONISTAS.....	39
3 DÉTOURNEMENT	47
3.1. O GUIA.....	47
3.2. O DÉTOURNEMENT HOJE.....	59
4 TÉCNICAS DE DESVIO NA ARTE PERNAMBUCANA	67
4.1. NEOVANGUARDAS EM PERNAMBUCO.....	67
4.2. ARTE CONTEMPORÂNEA EM PERNAMBUCO.....	79
5 ESTUDO DE CASO	88
5.1. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	88
5.2. ANÁLISE DAS OBRAS.....	92
5.2.1. AMOR, ORDEM E PROGRESSO.....	92
5.2.2. ENTRE O NOVO E O NADA.....	98
5.2.3. TRAVESSIAS PLUS ULTRA.....	106
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

Paulo Bruscky pegou o seu próprio título de eleitor, colocou o carimbo de cancelado e um selo postal, e o encaminhou pelos Correios ao amigo Daniel Santiago. A obra de arte chama-se *Título de eleitor cancelado*. Nela, o artista pernambucano, ao que tudo indica, faz uma crítica à política.



FIGURA 1: Título de Eleitor Cancelado, 1976, Paulo Brusck

Em *Judith*, a artista pernambucana Beth da Matta fez uma fotomontagem que parece um anúncio. Judith está vestida de forma feminina e sensual com a frase “Últimos dias”, dando uma ideia de liquidação. Judith é na verdade uma transexual e a obra de arte pode estar questionando vários paradigmas, como, por exemplo, a mulher como mercadoria e a violência de gêneros.



FIGURA 2: Judith, 2009, Beth da Mata

Diante dessa breve apresentação, percebe-se que muitos artistas pernambucanos produzem obras de arte a partir de objetos que já existem desviando a ideia e/ou a função prática original deles. Esta pesquisa tem o objetivo de investigar a ocorrência do *détournement* na Arte Contemporânea de Pernambuco, que foi um método de produção artística sistematizado pela Internacional Situacionista (IS) – movimento cultural e principalmente político surgido em meados do século passado que aspirava mudanças sociais, a partir do retorno da arte à práxis vital.

De acordo com o *Guia Prático para o Détournement* (1956), documento elaborado por membros da Internacional Situacionista, qualquer elemento pode ser retirado do seu contexto original para ser usado em novas combinações, cujo objetivo não seria despertar ironia, nem mesmo indignação, mas, sim, indiferença em relação ao objeto original que foi desviado. Ou seja, superar aquilo que já existe.

Fazendo uma leitura do método situacionista, Nicolas Bourriaud (2009) acredita que a arte contemporânea não seria uma superação, mas uma reprogramação. Para ele, os artistas contemporâneos reprogramam a obra de arte, incluindo-a numa rede de signos e significações, construindo novos

enredos possíveis. É como se a arte não fosse um produto final, mas um convite para a reflexão.

Os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos (BOURRIAUD, 2009, p.49).

Mesmo divergindo da ideia original dos situacionistas, a superação da arte, Bourriaud (2009) é enfático: “O desvio é o único modo possível de utilização da arte”. Segundo o autor, os artistas contemporâneos recorrem ao *détournement* para utilizar a arte. Sendo assim, a pesquisa tem justamente o objetivo de investigar o método situacionista no contexto atual.

Considerando que, a cada dia que passa, a arte contemporânea inova, criando obras mais inusitadas, criativas e provocativas. É importante saber como tudo começou? Essa pesquisa irá preencher também uma lacuna na academia. O *détournement* é um fenômeno talvez muito utilizado, mas de certo pouco estudado e sua incidência especificamente no âmbito da arte pernambucana é inédito. Atualmente, existe um núcleo que estuda o *détournement* na UFPE, ao qual Gentil Porto Filho, orientador desta pesquisa, está à frente. Anselm Jappe, crítico e filósofo italiano, especialista em Guy Debord, possui publicações sobre o próprio Debord e a Internacional Situacionista, sendo o *détournement* também recorrente em suas obras.

Assim, a pesquisa em torno do *détournement* mostra-se relevante não apenas no campo da arte, mas do design e de outras áreas correlatas. Em síntese, os objetivos dessa pesquisa são:

- Analisar a ocorrência do *détournement* na Arte Contemporânea de Pernambuco.
- Identificar as operações artísticas existentes nas obras de arte.
- Identificar os desvios existentes nas obras de arte (confrontar obras desviadas com os objetos originais e/ou ideias originais).
- Apontar os tipos de desvio segundo o *Guia Prático para o Détournement*.

- Distinguir as leis do desvio segundo o *Guia Prático para o Détournement*.
- Identificar resquícios, na arte contemporânea pernambucana, de ideias oriundas de grupos vanguardistas.

Para alcançar esses objetivos foram produzidos três capítulos teóricos e um dedicado ao estudo de caso.

No primeiro capítulo teórico, intitulado de *Vanguardas Artísticas*, falamos do surgimento das vanguardas históricas, no início do Século XX, entendendo como verdadeiras vanguardas históricas apenas o Dadá e o Surrealismo. Segundo Peter Bürger (2008) apenas esses movimentos foram capazes de promover uma autocrítica a todo o sistema artístico. Falamos também das Neovanguardas para chegarmos, enfim, à Internacional Situacionista. Também segundo Bürger (2008), apenas os situacionistas foram capazes de formular uma autocrítica.

Além de falar de cada movimento artístico em si, fizemos um *link* entre eles a partir das técnicas de produção por eles utilizadas. A ideia foi fazer um panorama da colagem dadaísta até a deriva situacionista.

O *détournement*, uma das técnicas sistematizada pela Internacional Situacionista e objeto de estudo desta pesquisa, ganhou um capítulo especial. No segundo capítulo teórico se falou do *Guia Prático para o Détournement* e de novos conceitos contemporâneos que se aproximam desse método situacionista, como a Pós-Produção de Nicolas Bourriaud (2009), além de se investigar o que tinha sido produzido em torno do assunto nos últimos anos. Aprofundamos também a discussão sobre a Teoria de Vanguarda de Peter Bürger (2008) e a Teoria do Espectador Emancipado, de Jacques Rancière (2012).

O terceiro e último capítulo teórico foi destinado à Arte Contemporânea no cenário pernambucano. Para antecipar o nosso recorte de pesquisa, fizemos um apanhado do que está sendo produzido atualmente, citando o nome de alguns artistas e falando de suas obras de arte.

No quarto capítulo analisamos as obras *Amor, Ordem e Progresso* (2011), de Lourival Cuquinha; o vídeo *Travessias* da exposição *Plus Ultra* (2011), de Oriana Duarte; e, *Entre o Novo e o Nada* (2006), de Márcio Almeida. Para

analisar as obras, dialogamos com três postulados teóricos: o *Guia Prático para o Desvio* (1956), de Guy Debord e Gil Wolman, autores situacionistas; Teoria das Vanguardas, de Peter Bürger (2008); e os regimes artísticos propostos por Jacques Rancière (2012).

2 VANGUARDAS ARTÍSTICAS

2.1 AS HISTÓRICAS

“A arte moderna não nasceu como uma evolução da arte do século XIX; ao contrário, ela surgiu de uma ruptura de valores daquele século” (DE MICHELI, 2004, p. 5). Para entender as vanguardas artísticas do início do Século XX é necessário compreender primeiro o contexto histórico no qual elas surgiram e dois momentos são cruciais para essa compreensão: a Primavera dos Povos (1848) e a derrota da Comuna de Paris (1871).

Em 1848, ocorreram várias revoltas na Europa movidas por camponeses, pela nobreza, mas principalmente pela burguesia, que saiu ainda mais fortalecida depois desses acontecimentos. Se, antes de 1848, a arte estava a serviço da nobreza e da Igreja, depois disso, se prestou ao deleite da burguesia que, uma vez conquistado o poder, estava disposta a assegurá-lo a qualquer custo. Nesse contexto, surgiu a arte oficial burguesa (DE MICHELI, 2004).

A arte oficial, portanto, mesmo mantendo muitas vezes um aparato realista, só podia ser anti-realista ou pseudo-realista, uma vez que a sua função não era a expressão da verdade mas a ocultação dela. A arte oficial tinha, assim, uma função apogélica, celebrativa; cobria com um véu de agradável hipocrisia as coisas desagradáveis e tendia a prolongar a ilusão das passadas virtudes quando elas já tinham sido substituídas por vícios profundos. (DE MICHELI, 2004, p. 39).

A experiência fracassada do governo proletário da Comuna de Paris, em 1871, só agravou ainda mais a crise instalada em 1848. Muitos intelectuais, que não se renderam à arte oficial burguesa, se evadiram da vida política, o que para eles era uma forma de protestar. “A fuga da civilização é, portanto, uma fuga individual, uma solução individual, porque a essa altura já não há mais ‘ideias gerais’” (DE MICHELI, 2004, p.41).

Esses intelectuais evadidos também são chamados de selvagens. Eles mantinham uma narrativa desconstrutiva. Rimbaud e Gauguin são exemplos dessa evasão. Rimbaud renunciou à poesia aos 19 anos. Gauguin tentou se evadir duas vezes através de viagens para a Bretanha (Mito da Espiritualidade)

e para o Taiti (Mito do Primitivo), mas a sua evasão mais conhecida foi por meio do erotismo. Já a forma encontrada por outros artistas para se evadir foi o próprio suicídio (DE MICHELI, 2004).

Apesar de a vanguarda se originar justamente desse contexto histórico, para De Micheli (2004), ao contrário dos decadentistas, os vanguardistas não acreditavam na evasão.

Portanto, origina-se dessa situação grande parte da vanguarda artística europeia: abandonando o terreno da sua classe e não havendo outro onde transplantar suas raízes, os artistas de vanguarda transformam-se em *déracinés*. Todavia, seria um erro confundir esses artistas, num julgamento apressado, com o decadentismo puro e simples. Claro, não poucas experiências de vanguardismo coincidem seriamente com as do decadentismo e dele fazem parte, mas existe uma alma revolucionária da vanguarda (que é, afinal, sua alma verdadeira) que não pode de maneira alguma liquidar com tamanha superficialidade. A existência desta alma revolucionária aparecerá de forma evidente toda vez que um verdadeiro artista de vanguarda encontrar com suas próprias raízes um terreno histórico novamente propício, ou seja, capaz de proporcionar renovada confiança no fato de que a única salvação não está na evasão, mas na presença ativa dentro da realidade (DE MICHELI, 2004, p. 45-46).

Para Bürger (2008), essa arte oficial burguesa, que se dizia autônoma e fora da práxis vital, foi que permitiu a autocrítica feita pelos movimentos de vanguarda. A autocrítica, segundo o autor, é a mesma proposta por Karl Marx na teoria de relações historicamente desenvolvidas, ou seja, uma crítica a todo o sistema artístico, tanto a seus métodos de produção quanto à própria instituição da arte. Nesse contexto, de acordo com a teoria marxista, a crítica pura e simplesmente seria aquela feita, por exemplo, apenas aos métodos de produção.

Talvez seja por isso que, de todos os movimentos artísticos que surgiram no início do Século XX com o objetivo de se contrapor à arte oficial burguesa (aquela que seguia técnicas de produção tradicionais e todo um conceito estético de belo), Bürger (2008) considere como legítimas vanguardas apenas o dadaísmo e o surrealismo. Só esses dois movimentos fizeram, de fato, uma autocrítica a todo o sistema artístico. Os demais movimentos, como futurismo, cubismo, expressionismo e neoplasticismo, por exemplo, fizeram

uma crítica somente aos métodos de produção tradicionais (o que não deixa de ser um avanço).

Para tratar das inovações das técnicas de produção das vanguardas históricas, vamos seguir essa premissa de Bürger, de que apenas dois movimentos do início do Século XX são de fato vanguardas (o dadaísmo e o surrealismo) porque só eles foram capazes de fazer uma autocrítica a todo o sistema da arte.

2.1.1 DADÁ

O Movimento Dadá nasceu em 1916, no Cabaré Voltarie, em Zurique, na Suíça, por iniciativa de um grupo de jovens, dentre eles, Hugo Ball, Jean Jarp, Tristan Tzara Georges Janco e Marvel Janco, frequentadores do local, que funcionava como uma espécie de *night club* e ao mesmo tempo de uma sociedade de artistas.

Para Chipp (1999), esses jovens estavam impressionados com a violência da guerra em seus países. “Sua reação tomou a forma de uma insurreição contra tudo o que era pomposo, convencional e ao mesmo tempo maçante nas artes. Em geral, admiravam a ‘natureza’ no sentido de ser natural e eram contra todas as formas impostas pelo homem”, (CHIPP, 1999, p. 372).

Apesar de ter surgido em Zurique e da aparente desorganização e ausência de teorias que regessem o movimento, o Dadaísmo ganhou adeptos em vários países e foi essencialmente internacional. Além disso, o Dadá estava iminente nos artistas. “Antes mesmo da fundação do Dadá, porém, Marcel Duchamp (1887-1968) se lhe antecipara com seus ligeiros ataques às ideias tradicionais”, (CHIPP, 1999, p. 372).

Muitos dadaístas definiam o movimento como um “estado de espírito”. “Esse estado de espírito já era endêmico na Europa antes da guerra, mas o conflito deu novo impulso e urgência ao descontentamento que muitos artistas plásticos e poetas já sentiam”, (ADES, org, STANGOS, 2006, p. 98).

O Dadá é um estado de espírito. É por isso que ele se transforma de acordo com as raças e os acontecimentos. O Dadá aplica-se a tudo, e, não obstante, nada é, constituindo o ponto onde o sim e o não e todos os contrários se encontram, não solenemente, nos castelos das filosofias humanas, mas, muito simplesmente, nas esquinas, como cachorros e gafanhotos (TZARA, 1924, org, CHIPP, 1999, p. 393).

“A arte tornou-se uma transação comercial, literal e metaforicamente, os artistas eram mercenários em espírito, os poetas, ‘banqueiros da linguagem’” (ADES, org, STANGOS, 2006, p. 98). O Dadá nasceu para negar a arte e todo o mercado capitalista burguês que a envolvia. Mas, esse sistema capitalista também envolve a sociedade. Ou seja, para acabar com tudo, como era proposto, os dadaístas teriam que acabar com eles mesmos.

O Movimento Dadá é marcado pela falta de sentido lógico. Em consequência disso, pouco importava a beleza e a forma da obra de arte. O importante é que ela existia. “Agora, a tentativa de obter expressão na obra de arte também me parece prejudicial à própria arte. A arte é um conceito primordial, sublime como a divindade, inexplicável como a vida, indefinível se sem propósito”, (SCHWITTERS, 1921, org, CHIPP, 1999, p. 388). Mas, entre os dadaístas, existiam opiniões divergentes entre o conceito da obra de arte e a respeito do próprio movimento.

A arte não é a manifestação mais preciosa da vida. A arte não tem o valor celestial e universal que as pessoas gostam de lhe atribuir. A vida é muito mais interessante. O Dadá conhece o valor exato que deve ser dado à arte: com métodos sutis, perversos, o Dadá a introduz na vida cotidiana. E vice-versa. Na arte, o Dadá reduz tudo a uma simplicidade inicial, tornando-se cada vez mais relativo. Mistura seus caprichos com o vento caótico da criação e as danças bárbaras das tribos selvagens (TZARA, 1924, org, CHIPP, 1999, p. 391).

Mas, em algo os dadaístas convergiam plenamente. Sendo o Dadá um movimento de negação da arte, a obra de arte surge da desvalorização artística dos seus elementos e da própria figura do artista. Sendo assim, não importava os materiais que compõem a obra, mas, sim, o ato de dar forma para ela (CHIPP, 1999).

As obras de arte modernas não são feitas por artistas, mas, muito simplesmente, por homens. A não superioridade do artista como criador era uma das preocupações fundamentais do Dadá. Ligado a isso estava todo um complexo de ideias, interpretadas de diferentes maneiras por um ou outro dadaísta (ADES, org, STANGOS, 2006, p. 105).

2.1.2 SURREALISMO

Outra vanguarda histórica, segundo Peter Bürger (2008), foi o Surrealismo. O movimento também fez uma autocrítica ao sistema artístico. Mas, entre ele e o Dadaísmo existem diferenças cruciais. O Surrealismo nasceu com um desejo de ação positiva para reconstruir a arte, a partir das ruínas deixadas pelo próprio Dadaísmo (ADES, org, STANGOS, 2006, p. 107). Apesar de criticar a arte, o movimento, ao contrário do Dadá, não a negava na sua essência.

No entanto, politicamente, o Dadá e o Surrealismo convergiam. No início, os surrealistas continuaram a tecer severas críticas à burguesia e ao mercado da arte, articulado e manipulado por ela. Porém, tal posicionamento político foi o que menos marcou o movimento, que ao longo do tempo foi perdendo gradualmente essa característica. O Surrealismo foi inspirado nas teorias psicanalíticas de Freud e acreditava que a obra de arte devia representar o mundo interior de cada ser humano, a transmutação entre dois estados aparentemente contraditórios, o sonho e a realidade (CHIPP, 1999).

Uma obra de arte não pode ser considerada surrealista se o artista não se esforçar para abranger o campo psicológico total, do qual a consciência é apenas uma pequena parte. Freud mostrou que nessa consciência "insondável" prevalece a total ausência de contradição, uma nova modalidade de bloqueios emocionais causados pela repressão, uma intemporalidade e uma substituição da realidade externa pela realidade psíquica, tudo sujeito exclusivamente ao princípio do prazer. O automatismo conduz diretamente à essa região (GÊNESE ARTÍSTICA E PERSPECTIVA DO SURREALISMO, apud, ADES, org, STANGOS, 2006, p. 114).

Breton, autor do texto acima citado, definiu o Surrealismo justamente como automatismo psíquico pelo qual se pretende exprimir, quer verbalmente quer por escrito quer por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento.

Surgido em Paris na década de 20 do século passado, o Movimento Surrealista manteve-se ativo e efervescente até a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), pois o conflito armado acabou dispersando os artistas (ADES, org, STANGOS, 2006, p. 105).

2.1.3 TÉCNICAS DAS VANGUARDISTAS HISTÓRICAS

Os dadaístas inovaram bastante na produção das suas obras, já que eles não estavam sujeitos a nenhum tipo de regra. Uma das técnicas que caracterizou o movimento foi a “Poesia do Chapéu” (DE MICHELI, 2004). Nela, para fabricar os seus trabalhos, os artistas recolhiam elementos diversos, que podiam estar inseridos tanto no cotidiano quanto no sistema artístico burguês, segundo a casualidade das formas, cores e matérias (DE MICHELI, 2004). No *Manifesto sobre o amor fraco e o amor amargo*, de 1920, Tristan Tzara, descreve bem esse método.

Pegue um jornal,
Pegue uma tesoura.
Escolha no jornal um artigo que tenha o comprimento que você deseja dar à sua poesia. Recorte o artigo.
Corte de novo, com cuidado cada palavra que forma esse artigo e coloque todas as palavras num saquinho,
Agite delicadamente.
Tire uma palavra depois da outra colocando-as na ordem em que você as tirou.
Copi-as conscientemente.
A poesia se parecerá com você. Ei-lo transformado em escritor infinitamente original e dotado de encantadora sensibilidade...
(TZARA, 1920, apud, DE MICHELI, 2004, p. 138)

Para De Micheli (2004), o maior representante desse método foi o artista plástico alemão, Kurt Schwitters. Além de utilizar os recortes de jornal mencionados por Tzara no *Manifesto sobre o amor fraco e o amor amargo*,

Kurt utiliza pedaços de madeira, de ferro, envelopes, tampas, penas de galinha, passagens de bonde, selo, pregos, pedras, couro, várias coisas impossíveis até de se imaginar.

Apesar de Kurt ser talvez o maior representante desse método dadá, muitos representantes do movimento não o consideram um dadaísta verdadeiro. Para essas pessoas, Kurt só foi dadá até o momento em que seu trabalho era aleatório e sem interesses estéticos. Depois que ele tentou dar um valor estético às suas obras, ele conseqüentemente, passou a fazer parte de todo o sistema artístico combatido pelo dadaísmo.

Para se legitimar ainda mais, Kurt Schwitters “forjou dadaísticamente para si, em 1919, um dadaísmo próprio, por ele chamado de ‘Merz’ (FIGURA 3), mutilação ao que tudo indica de Kommerz, quase que para indicar a anticomercialidade da vanguarda” (DE MICHELI, 2004, p. 138).



FIGURA 3: Merz Gurnfleck, 1920, por Kurt Schwitters

A poesia do chapéu era uma mistura de montagem e colagem aleatória. A colagem, segundo os historiadores, foi uma criação do Cubismo, mas especificamente de Pablo Picasso e Georges Braque (FIGURA 4). A colagem foi uma maneira encontrada pelos cubistas de reagirem ao pictorismo (DE MICHELI, 2004). Já para Clement Greenberg (1996), Picasso e Braque

buscavam, através da colagem, encontrar novas maneiras de transpor a bidimensionalidade, a forma e a textura.

O processo de aplainamento parecia inexorável, e tornou-se necessário para enfatizar ainda mais a superfície, para impedi-la de fundir-se com a ilusão. Foi por essa razão, e não posso imaginar nenhuma outra, que em setembro de 1912, Braque tomou a decisão radical e revolucionária de afixar pedaços reais de papel de parede imitando madeira em um desenho sobre papel, em vez de tentar simular sua textura com a tinta. Picasso disse que ele próprio já tinha feito a sua primeira colagem perto do final de 1911, quando colou um pedaço de oleado imitando empalhamento em uma pintura sobre tela. É verdade que a sua colagem parece mais analítica que a de Braque, o que confirmaria a data que ele lhe atribuiu. Mas é também verdade que Braque foi o pioneiro coerente no uso de texturas simuladas assim como a tipografia; e, além do mais, desde o final de 1910 ele já havia começado a ampliar e simplificar as facetas-plano do cubismo analítico (GREENGERG, 1996, p. 88-89).



FIGURA 4: Natureza morta com cadeira de palha (Picasso)

No entanto, notadamente foi o Dadá e não o Cubismo, que mais utilizou a colagem e difundiu a técnica a outros movimentos que surgiram posteriormente. Ao contrário da colagem cubista, a dadaísta, assim como o próprio movimento, não estava atrelada à forma e a regras. Existia, nos dadaístas, um desejo de destruição muito grande. Eles eram contra a beleza, e a boa forma e a técnica da colagem permitia essa desconstrução.

O que se chama de “arte” dadaísta não é certamente algo definido, mas uma verdadeira miscelânea de ingredientes já detectados em outros movimentos. Todavia, nos produtos mais autênticos da arte dadá há algo diferente, algo que nasce de uma poética profundamente diferente. De fato, enquanto o cubismo, o futurismo, o abstracionismo construtivista têm uma posição positivista, o dadaísmo, como o expressionismo, coloca-se sobre a base contrária (DE MICHELI, 2004, p. 137).

Outra técnica, essa genuinamente dadaísta, foi o *ready made*. Nela, os artistas transformavam elementos industrializados e/ou com função prática, em obra de arte. Assim como a montagem e a colagem, o *ready made* dispõe de elementos que já existem. Mas, enquanto na montagem e colagem os elementos que já existem se unem a outros e se transformam em um novo elemento, que será a obra de arte, no *ready made*, os elementos existentes não se transformam em outro, mas sim, ganham um novo significado.

O *ready made* mais conhecido da história até agora foi o de Marcel Duchamp. Em 1917, ele enviou à Mostra Artística, no Salão dos Independentes, em Nova York, um mictório. Ele o intitulou de Fonte (FIGURA 5) e o assinou com o pseudônimo de R. Mutt. Com essa obra de arte, Duchamp questionou, tanto o conceito de obra de arte, como todo o sistema artístico.



FIGURA 5: A Fonte (Duchamp)

Assim como a Teoria do Chapéu, a fotomontagem foi uma invenção dadaísta (FIGURA 6). No Manifesto *Dada Photo Montage*, Hannah Höch explica que a fotomontagem foi inspirada em montagens oleolitografadas feitas por fotógrafos oficiais do Exército prussiano, que colavam os rostos dos seus clientes no lugar dos de soldados em fotos já existentes e depois davam um retoque a mão. Ao contrário dessa fotomontagem primitiva, a dadaísta não tinha nenhum toque manual, tudo era feito de forma mecânica, e sem objetivos puramente estéticos. A ideia dada era integrar objetos do mundo das máquinas e da indústria ao mundo da arte.

Mas o objetivo estético, se o havia, desse tipo muito primitivo de fotomontagem, era idealizar a realidade, ao passo que o montador de fotografias dadá pretendia dar a algo totalmente irreal toda a aparência de algo real que tivesse sido realmente fotografado (HÖCH, org, CHIPP, 1999, p. 401).



FIGURA 6: John Heartfield, 1920

Para De Micheli (2004), a ideia da fotomontagem no campo da arte foi algo revolucionário, subversivo e equivale a um filme estático, levando em consideração que muitas fotomontagens eram também montagens de objetos e textos, que juntos criavam uma narrativa autêntica. Para o autor, a maior contribuição à fotomontagem foi dada por Marx Ernest devido às montagens

que produziu (FIGURA 7). Seus trabalhos provocavam a sociedade e faziam isso de forma bastante incisiva.

De todas as técnicas dadaístas mencionadas até agora, é importante salientar que os dadaístas as utilizaram sem nenhuma pretensão metodológica. Ou seja, não havia um manual do dadaísmo. As técnicas surgiram e se consolidaram por eles pelo fato de serem inovadoras, com grande poder crítico e destrutivo.



FIGURA 7: Oedipus Rex, 1922 (MAX ERNEST)

O poder de crítica da fotomontagem era tão grande que logo ele foi absorvido pela propaganda partidária. Na política, a fotomontagem não era aleatória, seu foco era estritamente pedagógico e por isso foi amplamente utilizada pela esquerda soviética. Vale destacar que, nesse caso, o uso da fotomontagem não se deve aos dadaístas, mas sim, aos construtivistas russos.

Enquanto os dadaístas faziam a fotomontagem para criticar algo, sem regras claras e com o intuito de desconstruir, os construtivistas russos utilizavam a fotomontagem de forma bastante metódica. Nesse caso, o objetivo não era desconstruir, mas sim, construir uma ideia, mais precisamente disseminar os ideais socialistas. No movimento estético artístico russo, as

maiores contribuições à fotomontagem foram feitas por Aleksandr Rodchenko (FIGURA 8) e El Lissitzky.

Os dadaístas berlinenses visavam, com suas fotomontagens, igualmente, atacar e satirizar os desmandos da sociedade e da política burguesa, que tráfegavam nitidamente para o apogeu da Alemanha nazista. Os construtivistas soviéticos, por sua vez, enxergavam a fotomontagem como uma ferramenta para a divulgação/implantação do socialismo, ao mesmo tempo em que percebiam como uma arte nova, ao alcance das massas (CHIARELLI, 2005, P. 71).



FIGURA 8: Livros, Rodchenko, 1924

Os surrealistas também utilizaram a fotomontagem, já que a base da operação criativa deles era a imagem. Mas, o objetivo dos surrealistas é bem diferente dos dadaístas e dos construtivistas russos. Enquanto, através dessa técnica, os dadaístas queriam destruir a arte e os construtivistas queriam socializar a arte disseminando os ideais marxistas, os surrealistas buscavam a liberdade criativa, a construção de um mundo subjetivo, cujo princípio era a incomunicabilidade com o mundo ao redor (FIGURA 9).

Ao invés do embate com a realidade caótica e fragmentada da vida contemporânea, ele (artista surrealista) volta-se, à procura da liberdade, para a sua realidade interior. Assim, criava – num espaço contínuo e quase sem fissuras – um universo que, embora inquietante e repleto de personagens misteriosos, repousava num clima onírico, acima de qualquer circunstância mais prosaica. Se as fotomontagens dadaístas e construtivistas tinham como intuito atrair em primeiro lugar a massa de cidadãos das grandes cidades – conscientizando-a dos dilemas e circunstâncias de seu presente

histórico -, as fotomontagens surrealistas parecem sempre se dirigir, antes de mais ninguém, ao próprio artista, o primeiro e principal observador de sua própria subjetividade destacada (pelo menos teoricamente) de qualquer coerção do inconsciente (CHIARELLI, 2005, P. 72).



FIGURA 9: Dalí Atomicus, 1948, Salvador Dalí e Philippe Halsman

Assim como com a fotomontagem, os surrealistas também utilizaram outras técnicas de produção surgidas e consolidadas em movimentos anteriores, como é o caso da montagem, da colagem e do *objet-trouvé* (FIGURA 10). No caso desse último, ele se assemelha bastante ao *ready-made* de Duchamp, a partir do momento em que se apropria de um elemento que já existe e faz outra leitura do seu significado. Porém, existe uma grande diferença entre esses dois métodos, o *objet-trouvé* (objeto achado) é escolhido pelo artista em função do seu gosto e das qualidades estéticas que o elemento pré-existente pode oferecer (ITAU-CULTURAL – READY-MADE, 2008).

Também inspirado no *ready-made* de Duchamp e similar ao *objet-trouvé* surrealista, mais tarde surge a *assemblage* (FIGURA 11). A técnica foi incorporada às artes em 1953 pelo artista francês Jean Dubuffe. Ao contrário do *ready-made* e do *objet-trouvé*, na *assemblage*, o sentido original do objeto pré-existente também é mantido, embora seja criado um novo conjunto significado. Por isso, para alguns autores, trata-se de uma técnica de

justaposição, uma estética de acumulação de significados (ITAU-CULTURAL – ASSEMBLAGE, 2012).



FIGURA 10: My Nurse, 1936, Meret Oppenheim



FIGURA 11: Cheveux de Sylvain, 1953, Jean Dubuffet

Vale destacar que os surrealistas também fizeram uso de métodos de produção do passado, como a pintura, a escultura, o desenho e a literatura. No

entanto, há algo totalmente revolucionário no surrealismo: a forma como ele utilizou essas técnicas.

A grande inovação do surrealismo foi o automatismo psíquico “através do qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão e à margem de qualquer preocupação estética e moral” (BRETON, 1934, apud, CHIPP, 1999, p. 417).

Além do automatismo psíquico, os surrealistas também se inspiravam nos sonhos, baseados nas teorias de Freud, que acreditava que os sonhos eram “uma expressão direta da mente inconsciente, quando a mente consciente diminuía seu controle durante o sono” (ADES, org, STANGOS, 2006, p. 110).

Então, era com base no automatismo psíquico e nos sonhos que os surrealistas produziam suas obras de arte e construía um mundo subjetivo, uma fusão do sonho com a realidade. Salvador Dalí (FIGURA 12), por exemplo, convencionou chamar sua obra de paranoica-crítica, que, para ele, era um método espontâneo de “conhecimento irracional” baseado na objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes (CHIPP, 1999, p. 420).

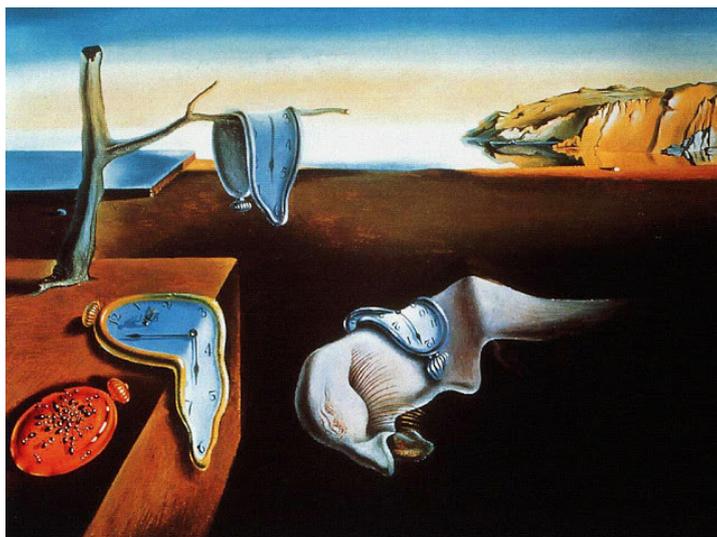


FIGURA 12: A persistência da memória, 1931, Dalí

Marx Ernest ousou denominar, o que na verdade era um automatismo psíquico, em um novo método, o *frottage*. Em 1936, o artista surrealista publica o texto *Sobre o Frottage* (FIGURA 13), no qual conta quando e como surgiu esse método de produção em sua vida. Ele relata que, em agosto de 1925, teve uma visão alucinante em frente a um painel de madeira. O artista conta que naquela ocasião, foi surpreendido por uma intensificação sutil das suas faculdades visionárias e alucinantes. “O campo de visão e de ação aberto pelo *frottage* não é limitado senão pelas capacidades de irritabilidade das faculdades do espírito. Ultrapassa de longe os limites da atividade artística e poética” (ERNEST, 1936, org, CHIPP, 1999, p. 436).

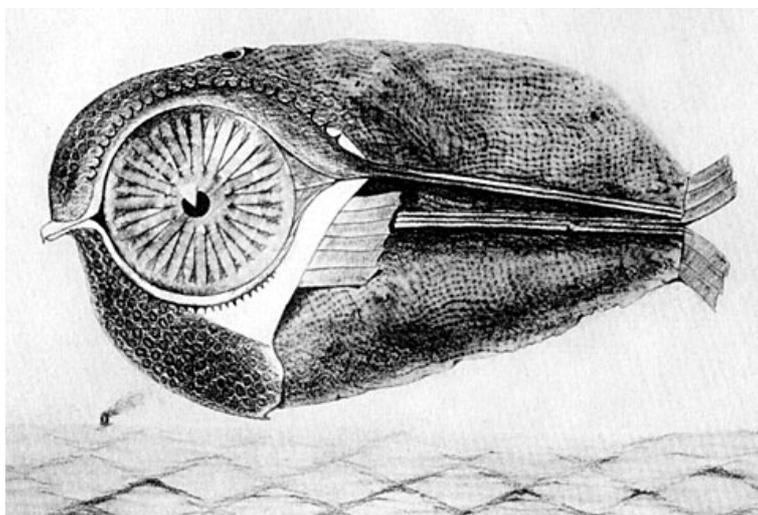


FIGURA 13: História Natural, 1930, Marx Ernest

No *Manifesto Surrealista* de 1924, André Breton traz uma série de dicas práticas intituladas de *Segredos da Arte Mágica Surrealista*, que descreve bem como se dá a produção de um poema surrealista.

Mande trazer material de escrever depois de ter-se estabelecido no lugar mais confortável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo, dos talentos de todos os outros. Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento

consciente pedindo para ser exteriorizada. É bastante difícil decidir sobre a frase seguinte: ela participa, sem dúvida, a um só tempo, de nossa atividade consciente e da outra, admitindo-se que o fato de haver escrito a primeira supõe um mínimo de percepção... (BRETON, 1924, MANIFESTO SURREALISTA).

2.2 NEOVANGUARDAS E SUAS TÉCNICAS DE PRODUÇÃO

Em meados do Século XX, surgiram outros movimentos artísticos que, assim como as vanguardas históricas do início do século, tinham o objetivo de romper com a arte do passado. Esses movimentos foram denominados de neovanguardas. Dentre eles, vale destacar pelo menos quatro, a Pop Art, o Minimalismo, o Fluxus, a Arte Conceitual e a Internacional Situacionista.

Apesar dos citados acima terem trazido inovações importantíssimas em relação aos métodos de produção artística, de acordo com Peter Bürger (2008), elas não foram de fato neovanguardas porque não foram capazes de promover uma autocrítica ao sistema da arte, mas, sim, uma crítica.

Para entender a Pop Art é preciso compreender o contexto histórico no qual ele surgiu. O movimento nasceu nos Estados Unidos, como uma reação à indústria cultural. Ele assumiu um caráter de crítica e para isso se utilizou de técnicas dadaístas. Mas, ao contrário do Dadá, que cultuava a antiarte, ou melhor, a destruição da arte, o Pop Art procurava construir algo positivo através das suas críticas (LUCIE-SMITH, org, STANGOS, 2006).

A grande inovação da Pop Art foi introduzir na obra o conceito de instantâneo. “O objetivo era produzir um contexto emocional, e quando a catarse terminava, a obra de arte também terminava. Tinha cumprido seu propósito e desaparecido”, (LUCIE-SMITH, org, STANGOS, 2006. p. 203). Por isso, atribui-se aos artistas pop a criação do *happening*, que é uma técnica de produção artística bem peculiar. Nesse método, a obra de arte é produzida a partir de uma situação, um acontecimento com interação de pessoas. A obra só dura enquanto durar o acontecimento.

Na época, Robert Rauschenberg, soltou tartarugas com lanternas presas nos cascos em um palco escuro, onde o artista estava perambulando. No final, após uma breve saída, Rauschenberg volta ao palco, mas dessa vez sobre

pernas de pau, com um balde de gelo seco preso a sua cintura emitindo vapor. A essa obra de arte (*happening*), Rauschenberg deu o nome de Treino de Primavera. “Uma obra pop é, com freqüência, um evento congelado: surge diante de nós instantaneamente e deixa sua marca de forma definitiva. Não precisamos mais olhar para ela; é descartável” (LUCIE-SMITH, org, STANGOS, 2006, p. 203).

O Minimalismo ou Minimal Art, como o próprio nome sugere, reduziu a arte ao mínimo. Extraiu a emoção, a imagem e a comunicação da obra. A arte se baseava praticamente em objetivos bi e tridimensionais pré-fabricados e com formas geométricas bem definidas (FIGURA 14). O movimento, que surgiu entre os anos 50 e 60, utilizou-se de técnicas já conhecidas como pintura, escultura, montagem e até mesmo a música.

Uma das inovações do Minimalismo foi a apreciação do todo em detrimento às partes. A obra de arte não era mais vista de forma isolada.

Num fluxo heraclitiano da pintura gestual, que representava, por assim dizer, o mínimo fundamental bastante para um universo, os minimalistas introduziram um cubo epistemológico; este simbolizou um compromisso com a clareza, com o rigor conceitual, a literalidade e a simplicidade. Eles desejavam desviar a arte para um rumo alternativo de metodologias mais precisas, medidas e sistemáticas. Conjugando o cubo ao infinito, eles transmitiram uma impressão de perfeito equilíbrio e produziam uma simetria visual que nunca se desvia de seu campo rigidamente planejado – sendo, num certo sentido, a monotonia das unidades determinadas modularmente o próprio oposto da liberdade, como astros seguindo seu curso (GABLIK, org, STANGOS, 2006, p. 213).

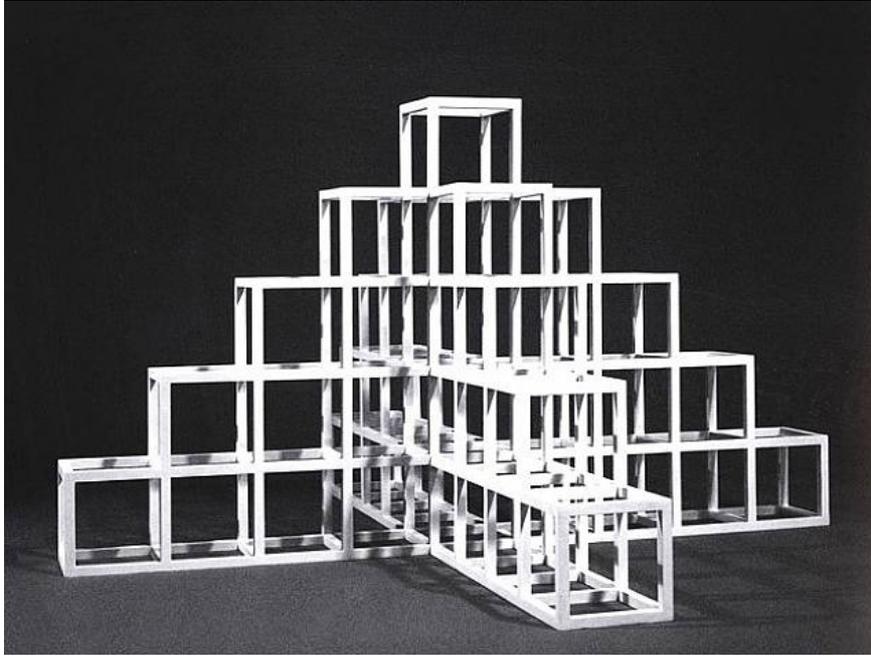


FIGURA 14: Sol LeWitt

Outra neovanguarda que merece destaque é o Fluxus (FIGURA 15). O movimento artístico de cunho libertário, iniciado em 1961, trouxe várias inovações no campo conceitual. O que seria a princípio uma revista transforma-se num festival de música com *happenings* e *performances*, e também numa série de ações com engajamento político e social. No *Festival de Internacional Fluxus de Música Muito Nova*, em 1962, o grupo trouxe uma série de performances bizarras como destruição de instrumentos musicais, exercícios com lâmina de barbear e mergulho numa banheira cheia de água (HOME, 2004, p. 83).

Na década de 60, surgiu a arte conceitual. O movimento problematizou de forma incisiva a concepção do que vem a ser uma obra de arte. As técnicas de produção de artefatos materiais dão lugar a ideias e conceitos. Sendo assim, para ser artista não é necessário ter habilidades. Nesse contexto, o artista precisa idealizar suas obras para levar o espectador a também pensar (FREIRE, 2006). Os conceitualistas utilizaram bastante a técnica do *happening* e *performance* (FIGURA 16) e da vídeo-arte (SMITH, org, STANGOS, 2006).



FIGURA 15: Happening Gund, Fluxus



FIGURA 16: Cada pessoa, um artista — no caminho para a liberdade da forma do organismo social, 1978, Joseph Beuys

A arte conceitual e o movimento Fluxus ficaram no campo das ideias e não possuíam nenhum estilo próprio, sendo na verdade uma miscelânea de vários estilos utilizando, inclusive, técnicas surgidas no passado; sendo elas tanto das vanguardas européias quanto das belas artes predominantes desde o Renascimento até o início do Século XX (SMITH, org, STANGOS, 2006).

Os primeiros conceitualistas da linguagem pura são classicamente desapaixonados e didáticos; os vários artistas do corpo parecem expressionistas, até barrocos. Outras obras, por exemplo, as grandes fotografias com que os artistas ingleses Hamish Fulton e Richard

Long documentam as respectivas andanças por terras desabitadas, estão imbuídas de um romantismo pastoral, pré-industrial (SMITH, org, STANGOS, 2006, p. 232).

Os minimalistas, metódicos e precisos, se mantiveram nos museus reforçando toda a lógica comercial do sistema da arte. A Pop Art, como fruto da cultura pop norte-americana de meados do século passado e com a ideia de criticar a indústria cultural, acabou contribuindo para sua legitimação. Talvez para Peter Bürger (2008), a arte conceitual preenchesse todos os requisitos ideológicos para ser uma neovanguarda, mas para ele, esse movimento era mais ideia do que arte e, como ficou num campo conceitual, não seria capaz de promover mudanças por permanecer no campo da arte.

Restou à Internacional Situacionista (IS), a missão de ser uma verdadeira neovanguarda. O movimento artístico e, principalmente, político surgiu em 28 de julho de 1957, da união do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginistas (MIBI), do Movimento Letristas e da não existente Associação Psicogeográfica de Londres. A conferência de fundação aconteceu na Costa da Ligúria, na Itália, e durou aproximadamente uma semana. Estiveram presentes Debord, Benrstein, Rummey, Gallizio, Jorn, Olmo, Simondo e Verrone.

Ao contrário dos futuristas, dadaístas e surrealistas, os situacionistas não tinham o objetivo de negar a arte como um todo, mas, sim, um certo tipo de arte, aquela arte oficial burguesa do passado. “As artes não serão negadas, mas todas farão parte da unidade entre o ambiente material e comportamento que é a situação” (JAPPE, 1999, p. 85).

Politicamente, o grupo sofreu influência da teoria da vida cotidiana de Henri Lefebvre, que entre os anos de 1957 e 1958 ministrou um curso de sociologia em Naterre, do qual participaram Guy Debord e Raul Vaniegem. Mas, para Home (2005), nesse aspecto, os situacionistas foram influenciados principalmente pelo Grupo Socialismo ou Barbárie, fundado em 1949. Essas duas correntes de pensamento tinham em comum justamente os ideais marxistas (HOME, 2005, p. 55-56).

Como um grupo cultural e artístico, os situacionistas se inspiraram principalmente no surrealismo. Para Guy Debord, o programa surrealista era

muito rico em possibilidades construtivas, a partir do momento em que estabelecia a soberania do desejo e da surpresa. Mas errou em apostar tudo na riqueza infinita da imaginação inconsciente. “Assim, em vez de rejeitar o surrealismo como degeneração da recusa dadaísta à cultura séria, Debord declarava que era necessário retomar o programa surrealista original e levá-lo a uma conclusão lógica” (HOME, 2005, p. 51).

Os termos usuais da distinção entre a vida real, lugar do tédio e da insignificância, e vida imaginária, lugar da maravilha e do significado, que tinha sido aceitos e criados pelos surrealistas, devem ser agora completamente revirados: é a própria realidade que pode tornar-se maravilhosa. O surrealismo, atribuindo ao maravilhoso um estatuto surreal, indicou meios de liberação que continuam imaginários: os sonhos, a arte, a magia (PERNIOLA, 2009, p. 18).

Perniola (2009) reconhece que do Surrealismo à Internacional Situacionista há um salto qualitativo porque os situacionistas recusaram a obra de arte, romperam com os ambientes artísticos e problematizaram muito mais o conceito da arte. Mas, para o autor, os dois movimentos, apesar da autoconsciência artística, não foram capazes de promover uma crítica de fato radical à arte.

Em parte, Peter Bürger (2008) segue a mesma linha de pensamento sobre a não realização de uma crítica radical. O autor dividiu a obra de arte em duas categorias: orgânica (simbólica), feita para se admirar, não precisa de mediação; e a não-orgânica (alegórica), que precisa de mediação. O espectador é parte integrante da obra. A obra de arte de vanguarda seria justamente a não orgânica e, com isso, ele conclui que, por mais que os vanguardistas, dos quais se originaram os neovanguardistas, tenham ambicionado o contrário, eles não negaram a arte como um todo, mas apenas uma arte, a obra de arte orgânica.

Para Bürger (2008), os vanguardistas fracassaram no sentido de recondução da arte à práxis vital. Ele acredita que os movimentos de vanguarda não conseguiram negar ou superar a arte porque, mesmo depois das vanguardas, as obras de arte continuaram a ser produzidas e foram ampliadas. Mas, esse fracasso não se deve a um erro, mas ao próprio processo histórico. “Também os esforços no sentido de uma superação da arte

acabam se transformando em manifestações artísticas que, independente das intenções de seus produtores, assumem caráter de obra” (BÜRGER, 2008, p. 123).

Nos primeiros anos de criação, a IS dividia-se em duas correntes. A primeira com uma orientação técnico-científica representada por Constant e Gallizio e outra com uma inspiração social-revolucionária, cujo porta-voz era Debord. A primeira acreditava no desenvolvimento dos meios de produção permitido pelo progresso mecânico. Eles acreditavam que, a partir da mecanização, não existiria mais o trabalho propriamente dito. A segunda corrente não questionava o poder da indústria, mas acreditava que uma revolução social só seria possível com uma revolução proletária (PERNIOLA, 2009). Entretanto, essa divisão só durou até 1960, quando foi publicado um manifesto situacionista.

A falta de uma possibilidade subversiva de breve duração e a dificuldade de distinguir concretamente as manifestações autônomas da consciência proletária consentem às duas tendências manifestas na IS de agirem juntas, seja de modo fatigoso ou provisório. O manifesto de 1960 procura conciliá-las, dando lugar tanto ao “irresistível desenvolvimento técnico” quanto à insatisfação dos seus empregos possíveis na nova vida social privada do senso, tanto à automação quanto à revolução (PERNIOLA, 2009, p. 20).

Além da automação técnico-científica e da revolução proletária, que dividia o grupo no início, ainda existia um terceiro elemento que compôs a base ideológica do projeto situacionista e que, por sinal, desde o início era um entendimento comum entre os membros da Internacional. Eles acreditavam que um dos caminhos para promover mudanças na sociedade era através da superação da arte, no sentido hegeliano da palavra. Era preciso criticar, realizar e negar para alcançar assim um nível superior (PERNIOLA, 2009).

A IS, por ser um movimento de caráter internacional, se uniu ao Spur (grupo de artistas da Alemanha) em abril de 1959, na III Conferência Situacionista em Munique. No entanto, o Spur se identificava bastante com as ideias técnico científicas de Constant e a produção coletiva e não competitiva

da arte, defendida por Jorn, que era o único pintor da Internacional. Mas, o Spur não acreditava justamente na superação da arte.

Trata-se de realizar a arte, de se construir realmente em todos os níveis da vida aquilo que até agora só podia ser uma memória artística ou uma ilusão, sonhada e preservada unilateralmente. A arte só pode ser realizada se for suprimida. No entanto, ao contrário da sociedade atual, que suprime a arte substituindo-a pelo automatismo de um espetáculo ainda mais passivo e hierárquico, nós sustentamos que a arte só poderá ser suprimida se for realizada (Internationale Situacioniste 9, 1964, APUD, HOME, 2005, p. 70).

Devido a divergências ideológicas, em 1962, Nash, Elde, De Jong, Lindell, Larsson e Strid fundaram a Segunda Internacional Situacionista, uma dissidência da facção centrada em Benrstein, Debord e Vaniegem. A primeira Internacional Situacionista foi conduzida principalmente, ou melhor, monopolizada, por Debord. Ele se mostrou bastante radical e, ao longo da existência da I.S, excluiu a maioria dos participantes. Enquanto movimento ativo, o grupo só existiu até 1972.

2.2.1 TÉCNICAS SITUACIONISTAS

Para alcançar essa superação da arte, a Internacional Situacionista propôs novos métodos de produção que, em alguns casos, não eram necessariamente algo novo, mas um novo modo de usar técnicas antigas, desenvolvidas pelas vanguardas históricas.

Os próprios situacionistas afirmavam que não existia uma arte situacionista, mas, sim, um uso situacionista da arte. Dentre esses métodos desenvolvidos e defendidos pela Internacional, estão as técnicas de condicionamento, a pintura industrial, a psicogeografia, a urbanística unitária, o jogo, a construção de situações, o cinema e o *Détournement*¹.

¹ Emprega-se como abreviação da fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções das artes atuais ou passadas em uma construção superior do meio. Neste sentido não pode haver pintura nem música situacionistas, mas um uso situacionista destes meios. Num sentido mais primitivo, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método de propaganda que testemunha o desgaste e a perda de importância destas esferas (DEFINIÇÕES, INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1958).

Final dos anos 50, início dos anos 60, o mercado já se utilizava de técnicas como a publicidade subliminar (FIGURA 17), que transmitia uma mensagem implícita e essa, com o passar do tempo, acabou fazendo parte do repertório do cidadão e passou a ser aceito por ele; e o efeito latente, um conceito por vezes repetido que acaba se tornando uma verdade absoluta. Tendo em vista essas técnicas, típicas do capitalismo, os situacionistas resolveram utilizá-las, não para monopolizar o poder e legitimar a sociedade do consumo, mas para promover a revolução que eles julgavam necessária (PERNIOLA, 2009).

A ideia era de fato persuadir, mas de uma maneira positiva, se é que isso é possível, tendo em vista que toda forma de manipulação possui duas vertentes: o manipulador, aquele ser que impõe suas ideias; e o manipulado, que absorve a ideia, que geralmente não é sua, mas que aprendeu a acreditar. Essas técnicas de condicionamento se propõem de fato a fazer uma “lavagem cerebral”.

A pintura industrial foi uma técnica defendida pela facção italiana da Internacional Situacionista que acreditava na linha técnico-científica. A ideia era promover uma pintura, enviá-la para a indústria para que ela fosse reproduzida em série em rolos quilométricos. Com isso, existiria tanta pintura que ela perderia seu valor.

A pintura industrial se religa ao projeto da nova vida, compreendida como revolução lúdica permanente, criação e destruição contínuas, mudança perene; ela é, de fato, um instrumento momentâneo de prazer efêmero, além da primeira tentativa de um jogo feito com máquinas (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, apud, PERNIOLA, 2009).

A psicogeografia (FIGURA 18) foi outro método situacionista, que surgiu na verdade em 1953, na Internacional Letrista, através de Gilles Ivain. O que os situacionistas fizeram foi aprimorá-la e praticá-la bastante. A psicogeografia consistia na abordagem dos fenômenos urbanos a partir da experiência vivida do espaço, ou seja, “no estudo dos efeitos precisos do ambiente geográfico, ordenado consciente ou não, ao atuar diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”, (DEFINIÇÕES, I.S, 1958).

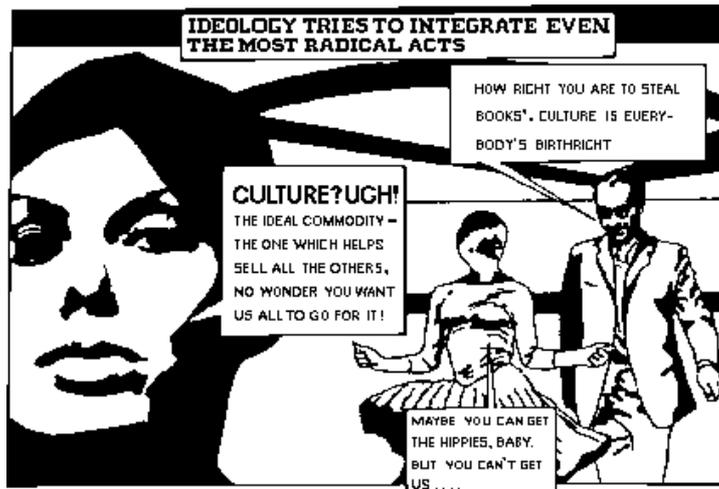


FIGURA 17: In our spectacular society, c.sem data



FIGURA 18: Psychogeographic map of Venice, 1957, Ralph Rumney

Para Dias (2007), a psicogeografia era na verdade um jogo, um meio lúdico de explorar e utilizar as cidades. O objetivo dos situacionistas não era criar um conhecimento universalizante a cerca dos locais que eles exploravam, mas, sim, quebrar dogmas cientificistas do urbanismo moderno dando atenção a um aspecto negligenciado até então, que era a afetividade. “Em contrapartida aos urbanistas modernos, que baseavam seus estudos nas leis universais, os membros da I.S. buscavam justamente os aspectos diferenciais e subjetivos, aspectos de um grande jogo a tomar corpo no espaço da cidade” (DIAS, 2007, p. 215).

A deriva (FIGURA 19) foi outra técnica situacionista, imprescindível por sinal para a pesquisa psicogeográfica. Os situacionistas a definiram como

“modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana; técnica de passagens ininterruptas através de ambientes diversos. Se usa também para designar a duração de um período contínuo desta experiência” (DEFINIÇÕES, I.S, 1958).

Em outras palavras, fazer uma deriva, para os situacionistas, era explorar a cidade de forma aleatória, sem um destino certo. Além disso, a deriva, ao contrário da viagem e do passeio, não acontece para observar as belezas de uma cidade ou para uma simples visita, ela tem o objetivo de observar os efeitos psíquicos do contexto urbano sobre as pessoas (PERNIOLA, 2009).

Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde. A parte aleatória é menos determinante do que se crê: no ponto de vista da deriva, existe um relevo psicogeográfico nas cidades, com correntes constantes, pontos fixos e multidões que fazem de difícil acesso à saída de certas zonas (DEBORD, 1958).

A psicogeografia e a deriva são as bases para outra técnica situacionista, o urbanismo unitário. A IS o denominou como “Teoria do emprego do conjunto das artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um meio em combinação dinâmica com experiências de comportamento” (DEFINIÇÕES, IS, 1958).

A urbanística unitária trata de um projeto de renovação urbana, que nasce com uma visão global para atender a sociedade. Para Perniola (2009) não se tratava de mais uma doutrina urbanística, mas uma crítica ao urbanismo moderno. Como essa técnica recusava a atividade artística normal, Constant a considerava como uma verdadeira superação da arte.



FIGURA 19: Mémoires, 1957, Guy Debord e Asger Jorn

O arquiteto seria, então, um proponente de situações, ambiências, em detrimento ao planejador de espaços abstratos, para o qual o homem é expresso em números e medidas. A preocupação deste arquiteto não seria mais estudar apenas a ergonomia ou criar um módulo que definisse as distâncias funcionais. No entanto, ao tratar a arquitetura e ao demonstrar a necessidade de estudar e acrescentar a preocupação com a reação afetiva dos lugares, os situacionistas não estavam afirmando um distanciamento de suas preocupações com as questões mais práticas dessa produção. Fica claro assim que a crítica situacionista, apesar de dirigir-se em alguns momentos diretamente ao modernismo, está se referindo mais à expressão prática que este tomou, servindo especificamente a uma sociedade de consumo que passou a legitimá-lo (DIAS, 2007, p. 219).

Constant idealizou essa urbanística unitária no projeto de uma cidade coberta, uma habitação coletiva suspensa e rica em ambientes para a vida social chamada de New Babylon (FIGURA 20). Um projeto ambicioso que o próprio Constant propôs que fosse revisto periodicamente pelo que ele chamou de “grupo de criadores especializados ou situacionistas de profissão” (PERNIOLA, 2009). Mas, para Debord, as teses de Constant supervalorizavam as técnicas arquitetônicas e isso não era a intenção do grupo, que se dividiu entre Constant e Debord.

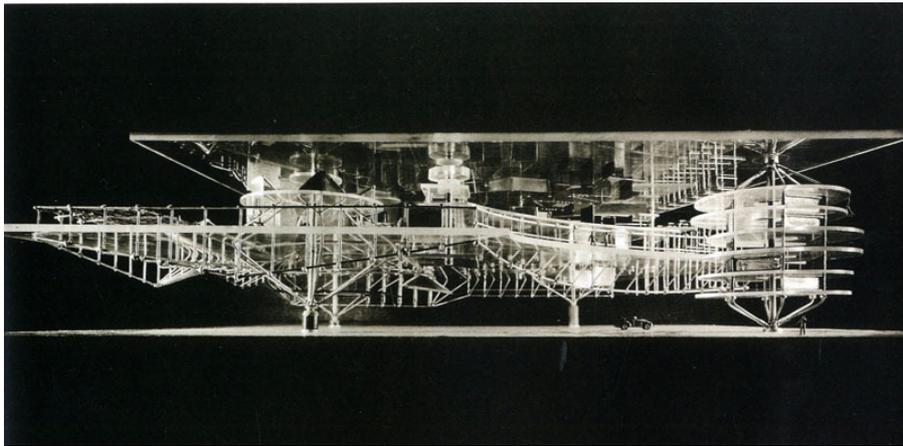


FIGURA 20: New Babylon, 1957 – 1974, Constant

O jogo (FIGURA 21) foi outro conceito desenvolvido pelos situacionistas com base no trabalho de Johan Huizinga, *Homo Ludens*, que data de 1930. Para Huizinga, toda atividade cultural seria eminentemente lúdica e, portanto, não haveria uma distinção tão radical entre atividade séria e jogo. Huizinga acredita que o jogo é inerente ao homem e aos animais. Sendo assim, tratava-se de uma categoria absolutamente primária da vida, anterior à cultura, tendo esta evoluído no jogo (DIAS, 2007). Mas, os situacionistas impuseram algumas particularidades ao seu conceito de jogo.

As características fundamentais do novo conceito são o desaparecimento de todo elemento de rivalidade diretamente derivado da apropriação econômica, a criação de ambientes lúdicos e a abolição de toda separação entre jogo e vida corrente, entre divertimento e compromisso. O jogo superior será assim não competitivo, social e total (PERNIOLA, 2009, p. 26).

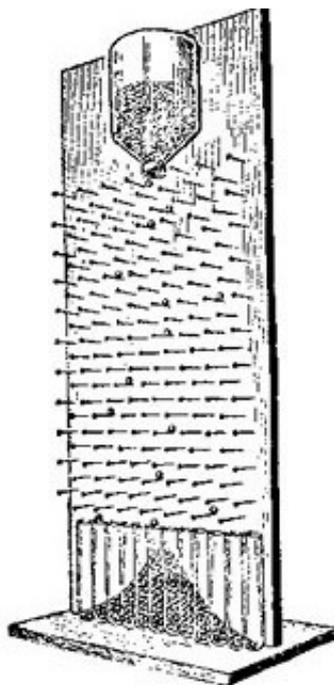


FIGURA 21 - Aparelho indicador de caminho das derivas, Internacional Situacionista, c.1958

A situação construída aparece como outro objetivo situacionista, talvez a mais importante porque dela se originam as demais e o próprio nome da Internacional. Os situacionistas a definiram como “Momento da vida construído concreta e deliberadamente para a organização coletiva de um ambiente unitário e de um conjunto de acontecimentos” (DEFINIÇÕES, IS, 1958).

O conceito de situação, no âmbito da superação da arte, tem pelo menos três interpretações dentro da Internacional: psicológica, técnico-urbanística e existencial. A primeira segue a linha freudiana de que a superação da arte é uma fantasia. A segunda defende que uma situação é inseparável dos métodos e das perspectivas urbanísticas. A terceira e última interpretação vê a situação como a satisfação de um desejo pessoal por meio de uma conduta revolucionária (PERNIOLA, 2009).

Perniola (2009) distingue a situação construída do instante irrepetível e do momento repetível porque não dá para identificar nitidamente quando ela começa e termina, chegando à seguinte conclusão: “O conceito de situação parece, às vezes, designar um instrumento operativo intermediário entre a vida alienada e a sociedade sem classes, outras vezes, enfim, a sociedade comunista efetivamente realizada” (PERNIOLA, 2009, p. 28).

Os situacionistas também acreditavam que era possível superar a arte através do cinema. O objetivo é utilizá-lo de forma construtiva para propagar os ideais da Internacional. O cineasta do grupo foi Debord (PERNIOLA, 2009).

Fiel à sua convicção de que não é possível perpetuar indefinidamente o trabalho de destruição dos velhos valores, e de que é necessário prosseguir no sentido de um aproveitamento novo e positivo dos elementos existentes no mundo, decide, depois do primeiro filme sem imagens, fazer outros com imagens. Poucos são filmados por ele, na sua maioria, são imagens *détournées* de filmes variados, documentários históricos, atualidades políticas e spots publicitários (JAPPE, 2008, p. 129).

3 DÉTOURNEMENT

3.1 O GUIA

Além do jogo, da deriva, da psicogeografia, do urbanismo unitário e da pintura industrial, vistos no capítulo anterior, os situacionistas também sistematizaram o *Détournement*. Para os situacionistas, o *Détournement* era um jogo de desvalorização do sentido da obra de arte existente e a criação de novos sentidos com o objetivo de superar a arte (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1959).

El desvío, es decir, la reutilización en una nueva unidad de elementos artísticos preexistentes, es una tendencia permanente de la vanguardia actual, tanto antes como después de la constitución de la I.S. Las dos leyes fundamentales del desvío son la pérdida de importancia -llegando hasta la pérdida de su sentido original de cada elemento autónomo desviado, y la organización al mismo tiempo de otro conjunto significativo que confiere a cada elemento su nuevo sentido (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1959).

Para Edward Ball (1987), o *Détournement* começou como uma teoria da sabotagem. No artigo *The Great Sideshow of the Situationist International* (1987), o pesquisador relata:

Situationist détournement began as a theory of sabotage at the level of so-called "high" culture. Literature was a first target. In a 1957 experiment, artist Asger Jorn and Guy Debord produced a book, *Mémories*, that consisted entirely of pirated elements. On its pages, the print ran in all directions, and the relations among the various quoted fragments were left unexplained (sentences broken off, texts superimposed etc). As a final gesture they bound with a sandpaper jacket, so that when it was shelved, it damaged other book (BALL, 1987, p. 32).

A verdade é que os situacionistas apostaram nesse método de produção. Para difundir o *Détournement*, Débord e Wolman já haviam produzido o *Guia Prático para o Desvio*, que é de 1956. O documento, além de justificar a existência e a utilização desse método de produção artística, ainda dá dicas de como utilizá-lo. De acordo com o guia, qualquer elemento pode ser

retirado do seu contexto original para ser usado em outras combinações, resultando num novo arranjo significativo.

Algo parecido já vinha sendo utilizado no campo da arte, mas frequentemente para produzir fins cômicos, o que seria uma contradição. A ideia dos situacionistas era outra. O objetivo deles não seria despertar ironia, nem mesmo indignação, mas sim, indiferença quanto aos elementos preexistentes, somada ao propósito de criar um novo arranjo (DEBORD, WOLMAN, 1956).

Tais métodos parodísticos foram frequentemente usados para obter fins cômicos. Mas tal humor é o resultado de contradições dentro de uma condição cuja existência não é posta em questão. Tornava-se necessário conceber então um estágio no qual a acumulação de elementos desviados, longe de procurar despertar indignação ou riso ao aludir a um trabalho original, expressará nossa indiferença em relação a um original insignificante e esquecido, e que procura proporcionar uma espécie de sublimação (DEBORD, WOLMAN, 1956).

Guy Debord, no texto *Relatório da Construção de Situações e das Condições de Organização e Ação do Situacionismo Internacional*, faz algumas considerações importantes e um paralelo da ideia situacionista com o Futurismo, o Dadá e o Surrealismo. Para ele, o futurismo italiano – que nasceu alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial – foi do nacionalismo ao fascismo, sem nunca ter alcançado uma visão teórica mais completa do seu tempo.

Debord também afirma que o Dadá foi um movimento extremamente negativo e violento, por isso, não poderia se perpetuar, apesar de ter deferido um golpe mortal à concepção tradicional de cultura. Já o Surrealismo, de todas as vanguardas históricas, foi a que mais se destacou, alargando ainda mais as possibilidades de criação a partir do inconsciente, mas errou pelo seguinte motivo: “Sabemos no fim de contas que a imaginação inconsciente é pobre, que a escrita automática é monótona, e que todo um tipo de insólito que aparenta de longe o inamovível aspecto surrealista é extremamente pouco surpreendente” (DEBORD, 1957).

A partir do momento que negava a negação da arte vanguardista, a IS demonstrava claramente sua posição radical. Os situacionistas queriam mudar

o mundo combatendo a arte e fazendo política. Fazendo uma releitura de artigo publicado na revista letrista Potlatch (1954-1957) sobre o fim da arte moderna, o próprio Guy Debord acreditava que, fora a IS, ninguém formulou uma crítica à sociedade através da arte. Debord morreu em 1994 firme em sua posição (JAPPE, 2011).

É suficiente dizer que, do nosso ponto de vista, as premissas para a revolução, tanto no plano cultural quanto no estritamente político, não só estão maduras, mas já começaram a apodrecer. Não estão retornando a um passado que é reacionário; mesmo os objetivos culturais modernos são em última análise reacionários, já que dependem de formulações ideológicas de uma sociedade arcaica que prolongou sua agonia de morte até o presente. A única tática historicamente justificada é a inovação extrema (DEBORD, WOLMAN, 1956).

Burgër (2008) em parte segue a mesma linha de pensamento. Para o autor, quando Duchamp se apropria de um produto em série, no caso o urinol, o assina e envia para um museu, ele de fato desmascara o mercado da arte. No entanto, tudo o que veio depois disso, que repetiu essa primeira ideia de Duchamp, mesmo tendo sido produzida por ele mesmo, perdeu sua essência revolucionária e acabou se aliando ao sistema artístico burguês. “Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia de criatividade individual, mas a confirma” (BÜRGER, 2008, p. 110).

Por isso, para os situacionistas, a arte produzida até então pelas vanguardas não tinha sido capaz de promover profundas mudanças, sendo assim era necessário superá-la. “Enquanto a colagem dadaísta se limita a uma desvalorização, o *Détournement* baseia-se numa dialética de desvalorização e revalorização, negando o valor da organização anterior da expressão” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 59, APUD, JAPPE, 1999, p. 80).

Na Teoria da Vanguarda, Peter Bürger (2008) estabelece que existem dois tipos de obra de arte: orgânica (simbólica) e não-orgânica (mediada), no qual se encaixam as obras de vanguarda.

Para falar sobre a obra de arte vanguardista, o autor dialoga com outras teorias, uma delas é a Teoria Estética de Adorno. Para Bürger (2008), o conceito do “Novo” de Adorno é geral e inespecífico porque está diretamente

ligado à sociedade de consumo e nele a obra de arte tem que ser passível à venda e seduzir o comprador.

A Teoria de Vanguarda também não pode absorver o “acaso objetivo” de Kolher porque ele se baseia na seleção de elementos semânticos congruentes um do outro apontando para um sentido impossível de ser compreendido. Já as obras de arte vanguardistas reúnem elementos diversos e criam obras de arte, ideias, significados (BÜRGER, 2008).

De acordo com Bürger (2008), o ponto de partida para o desenvolvimento do conceito de obra de arte não-orgânica seria a compreensão do conceito Benjaminiano de Alegoria (BÜRGER, 2008).

O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a Alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico [...] O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido (BÜRGER, 2008, p. 141).

A Montagem seria outro conceito que viria para complementar a Alegoria e representa a fase de constituição da obra de arte. Bürger (2008) ressalta que a Teoria de Vanguarda deve partir do conceito de Montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas porque, para compor uma Montagem, os artistas se utilizam de elementos que não foram produzidos por eles, daí a diferença dessa técnica em relação à composição pictórica surgida desde o Renascimento.

O autor concorda com Adorno quando diz que obra de arte orgânica, ao contrário da não orgânica, está em harmonia com a natureza. Sendo assim, a obra vanguardista não remete à realidade, ela é a própria realidade (BÜRGER, 2008).

Outra grande diferença é que as partes de uma obra orgânica só podem ser compreendidas como um todo. Já a obra de arte não orgânica é composta de elementos que dialogam tanto individualmente como num todo e esse todo é aberto a interpretações. “O que permanece é o caráter enigmático das obras, a resistência que elas se opõem à tentativa de lhes extrair sentido” (BÜRGER, 2008, p. 159).

As obras de arte vanguardistas rompem tanto com as técnicas tradicionais de produção artísticas quanto com a hermenêutica. Por outro lado, a obra de arte vanguardista pode ser compreendida hermeneuticamente desde que para isso ela tenha absorvido o sentido da contradição porque não é mais a harmonia das partes que constituem sentido, mas a relação contraditória entre as partes (BÜRGER, 2008).

Para Perniola (2009), apesar da semelhança do *Détournement* com métodos de produção vanguardistas como colagem e *ready made*, existe uma diferença crucial. Os objetos de vanguarda mantêm um valor artístico. Já os situacionistas, não. Embora se utilizem do meio artístico e de obras de arte, ele é o contrário da arte.

A importância desse procedimento consiste no fato de que, por meio dele, objetos e imagens estritamente ligados à sociedade burguesa (obras de arte, mas também anúncios publicitários, cartazes de propaganda, fotografias pornográficas etc) são subtraídos do seu destino e postos em um contexto qualitativamente diverso, em uma perspectiva revolucionária: sinal de que as coisas mais excelsas, assim como aquelas mais banais, possam ser objeto de uma apropriação muito mais profunda do que sua simples fruição passiva ou posse econômica (PERNIOLA, 2009, 28).

Peter Bürger (2008) acredita que os movimentos de vanguarda, dos quais se inspiraram os situacionistas, fracassaram na tentativa de acabar com a arte. Para ele, depois dos vanguardistas, a obra de arte foi ampliada e as técnicas de produção de vanguarda passaram a ser utilizadas pela arte contemporânea. “Também os esforços no sentido de uma superação da arte acabam se transformando em manifestações artísticas que, independente das intenções de seus produtores, assumem caráter de obra” (BÜRGER, 2008, p. 123).

No texto *El desvío como negación y como preludio*, publicado na terceira revista da Internacional (1959), os situacionistas se preocuparam também em fazer essa separação entre as vanguardas europeias e a IS.

La I.S. es un movimiento muy particular, de una naturaleza diferente a las vanguardias artísticas anteriores. La I.S. puede compararse, en la cultura, por ejemplo a un laboratorio de investigación, y también a un partido en el que somos situacionistas y donde nada de lo que hacemos es situacionista. Esto no es una contradicción para nadie.

Somos partidarios de cierto futuro de la cultura, de la vida. La actividad situacionista es un oficio definido que no ejercemos todavía, (IS, 1959).

O *Guia Prático para o Détournement* (1956) ainda defendia que era necessário eliminar todos os vestígios de propriedade privada. No entanto, mesmo como forma de ironizar, as vanguardas ainda mantinham a ideia da assinatura dos objetos, o que remetia à lógica burguesa de que muitas vezes o autor vale mais do que a própria obra de arte (BÜRGER, 2008).

Como o *Détournement* não se tratava de algo novo, mas, sim, uma nova forma de utilizar um método antigo, no guia, os situacionistas reconhecem que, até aquele momento, apenas o poeta uruguaio que viveu na França em meados do Século XIX fora capaz de produzir algo que se aproxima do que eles idealizavam como desvio.

Fora o trabalho de Lautréamont - cujo aparecimento tão à frente de seu tempo o preservou em larga medida de uma crítica precisa - as tendências rumo ao desvio observadas na expressão contemporânea são na maior parte inconscientes ou acidentais. É na indústria do marketing, mais do que na produção estética decadente, que podemos encontrar os melhores exemplos (DEBORD, WOLMAN, 1956).

No guia, Debord e Wolman (1956) definiram duas categorias de desvio: menores e enganadores.

1ª) Os desvios menores seriam aqueles cujo elemento desviado não é importante por si só e, quando desviado, passa a ser significativo em outro contexto.

2ª) Os desvios enganadores partiriam de um elemento que já possui um significado intrínseco e, quando desviado, permanece importante, só que num outro contexto (DEBORD, WOLMAN, 1956).

Tendo como base esses dois tipos de desvio, eles criam quatro leis de aplicação:

1ª) O elemento que contribui mais decisivamente para a impressão geral é o elemento mais distante, e não os elementos que determinam diretamente a natureza da impressão;

2ª) As distorções introduzidas nos elementos devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto do desvio é diretamente proporcional à memória inconsciente ou semiconsciente dos contextos originais;

- 3ª) O desvio se torna menos efetivo à medida que se aproxima de uma resposta racional; e
4ª) O desvio pela simples inversão é sempre mais direto e menos efetivo (DEBORD, WOLMAN, 1956).

Os situacionistas também acreditavam que era preciso identificar o público-alvo para depois planejar o desvio, salvo aquelas situações cujo elemento desviado e desvio propriamente dito fazem parte de um contexto universal. Quanto ao uso banal dessa técnica, os situacionistas se mostraram bastante preocupados.

As primeiras consequências visíveis do uso amplo do desvio, além do seu poder intrínseco de propaganda, será o ressurgimento de uma multidão de livros ruins, e, portanto, a extensa (e não almejada) participação de seus autores desconhecidos; uma transformação crescente de frases ou obras de arte que por acaso estejam na moda; e, sobretudo, uma facilidade de produção que ultrapassará de longe em quantidade, variedade e qualidade a escrita automática que nos entediou por tanto tempo (DEBORD, WOLMAN, 1956).

Longe dessa possibilidade do uso banal do *Détournement* e acreditando que esse método de produção artística pudesse ser usado no caminho da superação da arte, os situacionistas acreditavam que ele era um poderoso instrumento pedagógico “uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes [...] É um verdadeiro meio de educação artística do proletariado, o primeiro passo rumo a um comunismo literário” (DEBORD, WOLMAN, 1956).

Partindo dessa proposta pedagógica, os situacionistas acreditavam que ideias e criações podiam se multiplicar. No guia (1956), eles mostraram a possibilidade de uso do *Détournement* em três setores da comunicação: escritas metagráficas (FIGURA 22), nas histórias em quadrinhos (FIGURA 23) e no cinema.



Figura 22: Métagraphie de Gil J Wolman, 1954

Para ele, as histórias em quadrinhos não seriam a melhor maneira de desviar, mas, pelo menos no início de processo de transformação, poderiam surtir efeito. Já a escrita metagráfica apresentaria oportunidades mais ricas, independente do tipo de material. Entretanto, dentre as possibilidades descritas, seria no cinema que o desvio poderia alcançar sua maior eficácia.



Figura 23: Guy Debord, 1967

“Os poderes do filme são tão amplos, e a ausência de coordenação de tais poderes é tão evidente, que virtualmente qualquer filme que está acima da miserável média pode fornecer material para polêmicas infundáveis entre expectadores ou críticos profissionais” (DEBORD; WOLMAN, 1956). O cinema permitiria, por exemplo, transformar um filme racista em uma denúncia contra o racismo.

Apesar de afirmar aos colegas que nunca fez um filme situacionista, Debord, o integrante da Internacional de maior influência no movimento, também era cineasta e a ele se atribui boa parte do desvio no gênero. Ele levou ao cinema uma das suas maiores obras, *A Sociedade do Espetáculo*. No filme (1973) são narrados trechos da obra literária de mesmo nome, acompanhada de colagem de imagens, que contem as ideias que nortearam as revoltas de maio de 1968 na França.

Perhaps the more impressive images in *Society of the Spectacle* are those that require no manipulation beyond an adjusted shutter-speed. The final full-page image is that of a fence in front of, presumably, some sort of prison or military building. Uniformed guards stand by the entryway, under a sign reading: "Obedience to the Law is Freedom". At first glance, this statement might be read as: "If you had obeyed the law, you would not be imprisoned here." Yet, there is something unsettling about the word 'freedom' combined with that image. Upon further consideration, one finds the opposite of those words to be conveyed by the total effect. Instead, it seems to say: "Complete subjection to the law is mandatory, and therefore inherently imprisoning." And furthermore, if you fail to subject completely, the law will physically imprison you. Freedom does not enter into it (KO, 2008).

No entanto, foi *In girum imus nocte et consumiimur ogni* (1978), cuja a tradução seria *Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo*, a sua última e maior obra cinematográfica. Na década de 80, depois de um mal-estar com a imprensa, Debord tirou todos os seus filmes de circulação (JAPPE, 2008).

As opiniões sobre os filmes de Debord dividem-se muito. O mito do autor, e depois, nos últimos anos, a impossibilidade de os ver, fizeram deles uma certa curiosidade em certos meios. Alguns críticos evidenciaram a originalidade absoluta destes filmes e a dívida que para com eles têm outros realizadores de vanguarda, como J. -L. Godard. Entretanto, a maioria dos observadores, mesmo quando tornou possível ignorar as outras atividades de Debord, nunca manifestou grande interesse pelo seu cinema (JAPPE, 2008, p. 131).

Para Debord, essa falta de interesse de alguns observadores era justamente por seus filmes serem transgressores, até mais do que suas obras literárias, e denunciarem o espetáculo. (JAPPE, 2008).

Mas, antes dos situacionistas, os construtivistas também usaram essa técnica no cinema. "O reemprego de imagens de arquivo no cinema já era

praticado desde os anos 1920, pelos construtivistas russos, mas é Debord que revigora essa prática com um método rigoroso, baseado no recurso sistemático à técnica do desvio” (LEANDRO, 2012).

Em texto publicado na revista *Internationale Situationniste* n° 11, de outubro de 1967, com o título *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art*, René Viénet, situacionista muito ativo no movimento das ocupações, propõe desvio na ideia do espetáculo, desviando fotonovelas e fotos “ditas pornográficas”, e substituindo os textos dos “balões” por textos subversivos (BELLONI, 2003).

Em *Pintura Desviada* (1959), Asger Jorn, incentiva o uso do *Détournement* na pintura (FIGURA 24). Para ele, tudo que se tem de “antigo” deve ser deturpado para se modernizar, sublimar e se tornar mais humano.

ALL WORKS of art are objects and should be treated as such, but these objects are not ends in themselves: They are tools with which to influence spectators. The artistic object, despite its seemingly objectlike character, therefore presents itself as a link between two subject, the creating and provoking subject on the one hand, and the receiving subject on the other. The latter does not perceive the work of art as a pure object, but as the sign of a human presence (JORN, 1959).



Figura 24: Le canard inquiétant, Asger Jorn, 1959

Zacarias e Machado (2009), num paralelo entre a Internacional Situacionista e o Novo Realismo (FIGURA 25), pontuam que, enquanto o *Détournement* defendia uma desvalorização e revalorização, o novo realismo

pautava apenas uma acumulação de produtos. O Novo Realismo foi um movimento artístico francês contemporâneo a IS. Mas, enquanto os situacionistas defendiam a aproximação da arte à práxis vital, os novos realistas propuseram levar a realidade exterior do mundo moderno às galerias. As produções do Novo Realismo se basearam, assim, em técnicas vanguardistas e neovanguardistas como colagens, instalações, *happenings* e *assemblages*.



Figura 25: Dans les Règles de l'Art (1960) - Assemblage com roupa interior de mulher em caixa de plexiglass) -, de Gérard Deschamps

Enquanto o Novo Realismo tendia cada vez mais a introduzir um solo de legalidade para os novos materiais e procedimentos dentro da esfera da instituição arte, a Internacional Situacionista, por sua vez, passou a se afastar das experiências estéticas em favor de uma atuação política mais contundente. Todavia, em ambos os casos, as pesquisas apontaram para um alargamento na compreensão da função da imagem numa sociedade cada vez mais dominada pelos *massmedia* (ZACARIAS; MACHADO; 2009).

Para Christie Ko (2008), a Internacional Situacionista procurou usar a teoria do espetáculo como uma arma contra o capitalismo, uma mistura e sublimação do marxismo e das vanguardas históricas. Para tanto, eles criaram um método de ataque, o jogo, e uma das formas de jogar seria usando o *Détournement*.

Through these situations, the SI was determined to subvert the institutional uses of language and art using what they termed *détournement*, or “the use of old material for new ends,”. What this amounts to is play in a unique form: play is used to undermine the very institution of language, and therefore both social order and authoritative control. As a result, the SI’s influences extended beyond their specific time and place by instigating a re-evaluation of the very relationship between art and politics; a re-evaluation still in process today (KO, 2008).

Segundo o guia, assim como na comunicação, com o passar do tempo, a medida que se difundisse o *Détournement*, ele poderia ser utilizado em outras áreas da vida, tal como a arquitetura, moda e até mesmo nos costumes de uma sociedade. Essa expansão do desvio seria o *ultradétournement*.

É importante assinalar que o uso do *détournement* delineia-se como um fenômeno cultural contemporâneo que extrapola amplamente o campo da arquitetura, espalhando-se pelas artes visuais, pelo design, pelo paisagismo e por todo o universo da propaganda, da publicidade e dos meios de comunicação de massa (PORTO FILHO, 2010).

Para Porto Filho (2010), foi preciso algumas décadas para que esse *ultradétournement* se tornasse realidade. Na arquitetura, por representar uma indiferença aos códigos formais/estéticos, o desvio acaba privilegiando o princípio da usabilidade. Ele também favorece a desestabilização de cenários urbanos e culturais homogêneos, obedecendo, assim, às premissas revolucionárias da Internacional Situacionista.

“A própria arquitetura começa a ser largamente produzida a partir de métodos de deslocamento, justaposição, hibridização ou deformação de ‘blocos situacionais’ preexistentes”, (PORTO FILHO, 2010), apesar de que todas essas mudanças trazem um pragmatismo típico do capitalismo avançado. Em outras palavras, o desvio situacionista favorece uma contradição. Seria o *Détournement* uma técnica de resistência ou um subproduto da “Sociedade do Espetáculo?” (PORTO FILHO, 2010).

“A arquitetura é o ponto final na realização de qualquer esforço artístico, porque a criação arquitetônica implica na construção de um ambiente e o estabelecimento de um modo de vida” (JORN, 1954). Em sendo assim, Souza e Blume (2006) acreditam que, apesar de a Internacional Situacionista ser

pouco conhecida pelos estudiosos de urbanismo e ciências sociais, ela influencia bastante ideias atuais.

Os situacionistas seriam contra o funcionalismo porque esse ignora totalmente a psicogeografia. Ou seja, o valor da vivência prática dos transeuntes e moradores do local (SOUZA e BLUME, 2006). Os pesquisadores dão um exemplo interessante da funcionalidade e da situação construída, no âmbito da arquitetura e do contexto brasileiro.

Uma zona psicogeográfica pode subscrever sentimentos totalmente diferentes, a depender da motivação de sua construção. Tomemos dois exemplos, o de uma favela e de um bairro industrial: o primeiro ambiente foi construído pelos próprios habitantes, sem a construção ou planejamento dos burgueses, assim o ambiente construído estará disposto conforme a necessidade coletiva e poderá criar zonas de liberdade – vide tráfico de drogas, associação de moradores, movimento hip-hop, quadras de samba, etc; já no segundo caso o bairro foi construído ou pela indústria que explorará a força de trabalho dos habitantes ou pelo Estado, e consistirá em criar um ambiente propício para que os indivíduos tenham mais interesse e motivação para o trabalho (SOUZA e BLUME, 2006).

3.2 O DÉTOURNEMENT HOJE

Para Barbosa e Porto Filho (2011), em meados do século passado, os situacionistas apenas iniciaram a utilização de um método de produção artística que possui hoje ampla ressonância na arte contemporânea. Por meio de artigo, eles analisaram a incidência do *Détournement* em intervenções urbanas dos artistas Marcelo Cidade e da dupla Gabriel e Tiago Primo.

A primeira obra analisada foi *Espaço Entre* (FIGURA 64). Barbosa e Porto Filho (2011) evidenciaram que pelo menos dois elementos desviados constituem esse trabalho. O primeiro seria a estrutura metálica da banca de revista, que da maneira que está disposta não pode cumprir com sua ideia funcional. O segundo seria o grafite, que normalmente está associado a estruturas externas e públicas.

De fato, a utilização da estrutura metálica da banca de revista está em sintonia com a segunda lei de aplicação do *Détournement*, como apontam Barbosa e Porto Filho (2011), mas, também pode se relacionar com a primeira

lei de aplicação, já que não é a banca de revista em si que está evidenciando o desvio, e sim o fato de ela estar sem teto, sem revistas, ou seja, em outro contexto.

Barbosa e Porto Filho (2011) acreditam que tanto o primeiro quanto o segundo desvio são menores, ou seja, feito por elementos sem significado. De fato, a banca de revista não possui significado artístico ou social, mas o grafite sim. Então, a obra pode ser um desvio enganador.



Figura 26: Espaço Entre, 2008, Marcelo Cidade

Outra intervenção urbana analisada por Barbosa e Porto Filho (2011) foi *Casa de Parede* de Gabriel e Tiago Primo (FIGURA 27). Neste caso, toda a mobília utilizada e a ideia da casa suspensa na parede estão desviadas, ou seja, fora do contexto original.

Barbosa e Porto Filho (2011) acreditam que a ideia da *Casa de Parede* remete ao *ultradétournement*. “Na medida em que não apenas configura uma ambiência completa, mas apresenta um potencial para alteração do próprio funcionamento da vida cotidiana” (BARBOSA, PORTO FILHO, 2011). Talvez, em vez de um *ultradétournement*, fosse mais simples pensar a obra *Casa de Parede* como a primeira lei de aplicação do *Détournement*, já que não é a mobília que determina o desvio em si, mas o fato de os móveis estarem pendurados em uma parede, de forma totalmente inusitada.



Figura 27: Casa de Parede, 2009, Gabriel e Tiago Primo

Silva e Porto Filho (2009) também acreditam que os situacionistas não conseguiram realizar plenamente o *Détournement* na época em que a Internacional estava ativa, mas hoje esse método de produção está mais forte do que nunca e penetrou em várias esferas da arte.

Em artigo, eles analisaram a incidência do *Détournement* na obra Luiz Inácio Guevara da Silva (FIGURA 28). Para eles, nessa obra, foram desviadas tanto a imagem do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva quanto a do revolucionário Che Guevara.



Figura 28: Luiz Inácio Guevara da Silva, 2006, Raul Mourão

Se for consenso que a arte contemporânea absorveu a ideia artística do *Détournement*, pode-se identificar o uso desse método de produção situacionista até mesmo em jogos digitais. Melo, Coimbra, Neves e Porto (2011), grupo de pesquisadores, analisaram a incidência do desvio na versão americana do *Super Mario Bros.2* e *Mônica Castelo do Dragão*.

Para eles, a versão americana do *Super Mario Bros.2* (FIGURA 29) é um desvio do *Super Mario Bros.2* versão japonesa. Como a versão nipônica continha elementos de difícil compreensão para o mercado ocidental, os americanos desviaram alguns elementos para facilitar o uso desse jogo digital. Eles mantiveram o personagem principal, mas modificaram o vilão, o cenário e o modo de ataque.



Figura 29: Versão americana do Super Mario Bros.2, 1988, Nintendo Americana

Já o primeiro jogo digital *Mônica no Castelo do Dragão* (FIGURA 30) seria um desvio de um jogo japonês, *Wonder Boy in Monster Land* (FIGURA 31). Anos mais tarde, a empresa Tectoy, que produzia o *Master System*, explicou que, com autorização da Sega, utilizou a plataforma do jogo japonês por ele já está consolidado e ter grande potencial de venda. Mas, tanto o jogo original (*Wonder Boy in Monster Land*) quanto a própria *Mônica* foram desviados do seu contexto original.



Figura 30: Mônica no Castelo do Dragão, 1991, Tectoy



Figura 31: Wonder Boy in Monster Land, 1987, Sega

A personagem dos quadrinhos, por exemplo, saiu completamente do seu universo e, no jogo *Mônica no Castelo do Dragão*, ganhou armaduras, escudos e variações do seu coelhinho, que passou a ser uma arma contra o monstro do castelo MELO, COIMBRA, NEVES e PORTO (2011). Nos jogos digitais, a ideia do *Détournement* está apenas no campo artístico, ou seja, não apresenta cunho político. Já em intervenções urbanas e demais formas de arte contemporânea, pode também existir a crítica política.

Também se inspira no método situacionista do *Détournement*, o conceito de pós-produção de Nicolas Bourriaud (2009), que consiste na apropriação, reutilização e reorganização de elementos artísticos existentes para a criação

de novas obras de arte. “A obra de arte não se coloca como término do ‘processo criativo’ um ‘produto acabado’, mas como um local de manobras, um portal, um gerador de ideias” (BOURRIAUD, 2009, p.16).

Bourriaud (2009) explica que o prefixo “pós” não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas, sim, uma zona de atividades, uma atitude. “Trata-se de tomar todos os códigos de cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras de patrimônio mundial, e colocá-las em funcionamento” (BOURRIAUD, 2009, p.11).

Nicolas Bourriaud (2009) acredita que a arte contemporânea não seria uma superação, mas uma reprogramação. Para ele, os artistas contemporâneos reprogramam a obra de arte, incluindo-a numa rede de signos e significações, construindo novos enredos possíveis. É como se a arte não fosse um produto final, mas um convite para a reflexão.

Os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos (BOURRIAUD, 2009, p.49).

Ainda segundo o autor, a primeira etapa da pós-produção é a apropriação do objeto a ser desviado. “Não se trata de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica” (BOURRIAUD, 2009, p.22). Por isso, assim como no *Détournement*, na pós-produção, para ser artista não é necessário ter habilidades manuais, mas, sim, pensar.

Assim, como Zacarias e Machado (2009), Bourriaud (2009) também faz um paralelo entre o Novo Realismo e o desvio contemporâneo que ele chama de “pós-produção”. Para Bourriaud (2009), o Novo Realismo é uma pós-produção ao quadrado. “Ao recuperar objetos já usados, os novos realistas são os primeiros paisagistas do consumo, os autores das primeiras naturezas-mortas da sociedade industrial” (BOURRIAUD, 2009, p.24).

Bourriaud (2009) acredita que a democratização da informática e o surgimento de novas tecnologias criaram uma nova paisagem cultural que

favorece essa pós-produção e o fim da propriedade das formas. Ele cita o exemplo dos DJs. Para o autor, esses profissionais desviam as músicas existentes e criam novas músicas. “O desvio de obras pré-existentes é comum hoje em dia, mas os artistas recorrem a ele não para ‘desvalorizar a arte’ e sim utilizá-la. (...) Hoje, os artistas praticam a pós-produção como uma operação neutra, de soma zero, ao passo que os situacionistas pretendiam corromper o valor da obra desviada, ou seja, investir contra o capital cultural” (BOURRIAUD, 2009, p.38).

Para Anselm Jappe (2011), o que foi sugerido pela IS ficou na memória coletiva e várias formas contemporâneas de arte e comunicação são parecidas com as ideias da Internacional Situacionista ou com as do próprio Debord, mas esses tipos de arte, quase sempre com algum teor crítico social, podem passar muito bem sem essa referência e podem até estar inseridos num contexto cômico, algo amplamente combatido pelos situacionistas.

Contudo, o *détournement* promove um fenômeno importante, que Jacques Rancière (2012) chama teoria do Espectador Emancipado. Para o autor, existem duas fórmulas antagônicas, porém convergentes, de promover essa emancipação. A primeira vem do teatro épico de Brecht. Ela diz que é preciso arrancar o espectador da passividade apresentando a ele um espetáculo estranho, inabitual, um enigma a ser decifrado. A segunda fórmula vem do teatro da crueldade de Artaud. Nesse caso, para o espectador sair da posição de observador passivo é necessário convidá-lo para a ação (RANCIÈRE, 2012).

Assim, para os situacionistas, o espectador contempla a aparência separada da sua verdade. Nesse sentido, o *détournement* seria, justamente, uma forma de tomar posse desse conhecimento e dessas energias vitais integrais [...]

Como no teatro de Brecht e Artaud, a IS se propõe a ensinar aos espectadores os meios de deixarem de ser passivos e tornarem-se agentes de uma prática coletiva (MACIEL, 2013).

Para o autor, essas formas de emancipar o espectador também têm o objetivo de repolitizar a arte, mas seguem o mesmo esquema de eficácia da arte utilizado a mais de um século. Para politizar o espectador, e torná-lo revoltado, a arte teria que mostrar coisas revoltantes, deixando sempre clara a passagem da causa para o efeito (RANCIÈRE, 2012).

A “política da arte” é assim marcada por uma estranha esquizofrenia. Artistas e críticos nos convidam a situar o pensamento e as práticas da arte num contexto sempre novo. Gostam de nos dizer que as estratégias artísticas devem ser inteiramente repensadas no contexto do capitalismo tardio, da globalização, do trabalho pós-fordista, da comunicação informática ou da imagem digital. Mas continuam a validar em massa modelos de eficácia da arte que tenham sido abalados um século ou dois antes de toda essa novidade. Gostaria, portanto, de inverter a perspectiva habitual e ganhar certa distância histórica para fazer algumas perguntas: a que modelos de eficácia obedecem nossas expectativas e nossos juízos em matéria de política da arte? A que era esses modelos pertencem? (RANCIÈRE, 2012, p. 52-53).

A emancipação é a capacidade que cada um tem de produzir dissenso, ou seja, de reconfigurar tudo aquilo que já está previamente perceptível e pensável. Por isso, para Rancière (2012), há muito mais uma política da estética, no sentido de que as novas formas de produzir arte abrem um leque de possibilidades e interpretações, desconstruindo antigas configurações possíveis. “Há, assim, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independente dos desejos que os artistas possam ter de servir a esta ou àquela causa” (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Nesse contexto, Rancière (2012) apresenta o regime estético da arte; o de medição representativa; e o de imediatez ética. O regime estético da arte é sustentado pelo que o autor chama de eficácia estética, onde há a eficácia de uma distância e de uma neutralização, distância essa que está ligada à contemplação da beleza, ocultando os fundamentos sociais da produção artística e de sua recepção.

O regime de mediação representativa busca produzir efeitos pelas suas representações e se baseia no consenso, ou seja, no acordo entre os sentidos. “Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos os mesmos significados” (RANCIÈRE, 2012, p. 67). Para o autor, os dispositivos que pretendem criticar o mundo capitalista e a globalização, por exemplo, acabam ocupando os espaços dos museus e galerias para nos revelar o poder da mercadoria, o reinado do espetáculo e a pornografia do poder.

Ao encher as salas dos museus de reproduções de objetos e imagens do cotidiano ou de relatos monumentalizados de suas próprias performances, a arte ativista imita e antecipa seu próprio efeito, com o risco de tornar-se a paródia da eficácia que reivindica. (RANCIÈRE, 2012, p. 72).

Já o regime de imediatez ética pretende que as formas da arte e as formas políticas se identifiquem diretamente umas com as outras, apoiado na arte sem representação, que não separa a cena da performance artística e a da vida coletiva. (RANCIÈRE, 2012)

Ela substitui as lições de moral do regime de mediação representativa por um modelo de arte que deve suprimir-se, ou superar-se a si mesma. Que deve transformar espectador em ator, que faz a arte sair do museu para fazer dela um gesto na rua ou anula dentro do próprio museu a separação entre a arte e vida. É nesse regime que se enquadra a Internacional Situacionista e o détournement, que buscam transformar diretamente a realidade (MACIEL, 2013, p. 62-63).

4 TÉCNICAS DE DESVIO NA ARTE PERNAMBUCANA

4.1 NEOVGUARDAS EM PERNAMBUCO

No início do Século XX, ao passo que na Europa surgiam movimentos artísticos de vanguarda com o objetivo de se desprender dos métodos de produção artísticas tradicionais e trazer ao público uma arte nova, muito mais pura e em sintonia com o artista e ou com o cotidiano da sociedade, no Brasil, os artistas também estavam ávidos por mudanças.

Em Pernambuco, havia uma certa resistência a essas novidades, como escreveu Joaquim Inojosa à Revista Era Nova, em 1924: “E começo por afirmar que a intelectualidade pernambucana, salvante se consideramos isoladamente certos valores, se caracteriza por uma visível falta de unidade de vistas, trabalhando sem ideal e sem diretriz”. Apesar dessa resistência, ele estava certo de que a arte nova iria triunfar. Em seu texto, Inojosa cita frase de Ronald de Carvalho: “A verdadeira tradição, em arte, é o respeito à antiguidade, e o horror aos métodos do passado. Somente se renova aquele que tem coragem

de se libertar. Veneremos os antigos, e, como prova do nosso amor, nós os imitemos”.

Artigo publicado por Rigel de Orion, naquele mesmo ano, só reforça essa resistência do público pernambucano às vanguardas históricas. Intitulado *Em defesa do Futurismo*, o texto registra a indiferença da elite pernambucana a esse novo tipo de arte que não desce à compreensão da maioria plebeia, ou seja, aqueles de pobreza intelectual, mas eleva-se a uma minoria esclarecida (ORION, 1924, ORG, DINIZ, HEITOR E SOARES, 2012, p. 37).

Daí o enigmatismo dessa arte. O segregismo dessa escola. Escola não, universidade. Pois não há Futurismo, há futuristas. São incompreensíveis para a maioria burguesa. Que importa! O artista não deve descer ao público. O público é que precisa subir até ele (ORION, 1924, ORG, DINIZ, HEITOR E SOARES, 2012, p. 37).

O que pode parecer soberba mostra, na verdade, a dicotomia entre a arte do passado e a arte contemporânea. Quando Orion fala que o espectador deve ir ao artista, de certo ele se refere à busca do entendimento, da interação. Se no passado uma obra de arte devia ser feita para ser contemplada, na arte contemporânea, ela deve despertar o senso crítico, convidar o espectador para a sua interpretação.

Mas, para Joaquim Inojosa, essa resistência também faz parte de um processo histórico de mudanças. Ele acredita que o artista que sai à frente com ideias renovadoras encontra pelo caminho o “tumulto da ignorância” (INOJOSA, 1924, ORG, DINIZ, HEITOR E SOARES, 2012).

E como os sentimentos variam constantemente, as vaias de hoje são aplausos de amanhã. Se a plateia aceitasse sem protesto o que dizem os artistas novos, nada de novo diriam estes: porque tudo que dissessem estaria sabido e aceito pela plateia. Temos visto em toda a história da humanidade que os heróis exaltados de hoje são os desprezados de amanhã, e vice-versa. Neste caso, preferimos que a vaia preceda a glorificação. (INOJOSA, 1924, ORG, DINIZ, HEITOR E SOARES, 2012, p. 43).

Como resistência pode não ser persistência, aos poucos os artistas pernambucanos foram se tornando receptíveis à arte nova. Joaquim Inojosa (1924) cita o exemplo de Austro Costa que, depois de ironizar o fenômeno,

tornou-se um dos maiores defensores do movimento (INOJOSA, 1924, ORG, DINIZ, HEITOR E SOARES, 2012).

Em artigo publicado na Revista Renovação, em 1939, Vicente do Rêgo Monteiro faz uma análise da arte antiga versus arte moderna. Para ele, a arte burguesa, em busca do mundo objetivo se limitou à busca superficial pela boa forma, esquecendo-se das verdades espirituais, como faziam os mestres primitivos que executavam aquilo que sentiam (MONTEIRO, 1939, ORG, DINIZ, HEITOR E SOARES, 2012).

Em conferência proferida na Sociedade de Arte Moderna do Recife, em agosto de 1948, Antônio Franca já anunciava o desejo por mudanças profundas, que começou na arte por meio das artes plásticas e da literatura, mas que deveria se expandir para todos os setores da sociedade. Um pensamento que se assemelha ao dos situacionistas, surgidos na Europa anos depois.

O Modernismo brasileiro, isto é, os movimentos ideológicos de renovação da cultura no Brasil, continua, entretanto, um campo quase virgem ao estudo geral e à interpretação. Generalizou-se uma apreciação unilateral do movimento modernista, muito embora já Graça Aranha houvesse manifestado, no Espírito Moderno, que “o movimento espiritual modernista, não se deve limitar unicamente à arte e à literatura. Deve ser total. Há uma ansiada necessidade - observa – de transformação filosófica, social e artística” (FRANCA, 1948, ORG, DINIZ, HEITOR E SOARES, 2012).

E nesse contexto de mudanças, Montez Magno se destacou no cenário da arte contemporânea em Pernambuco. No final da década de 60 ele já destacava que a arte atual tinha como principal peculiaridade levar o espectador a também praticar uma ação. Para ele, essa emancipação do espectador fazia parte da adequação do homem ao mundo moderno. (MONTEZ MAGNO, 1968, ORG, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012).

A obra de Montez Magno é marcada pela experimentação. Ao lado de Aloísio Magalhães, em 1961, ele deu início à produção da Série Negra (FIGURA 32). Para representar frutos e outros vegetais, eles trouxeram apenas os troncos e entre eles traçavam desenhos reduzidos à forma de frutos negros.

Nesse processo de “interiorização” que levava a “desenhos de tendência caligráfica”, o foco de Montez Magno não estava, contudo,

precisamente nas formas que ali se constituíam em pretensos signos, mas nos processos que lhe possibilitavam o surgimento. Como apontava Mário Pedrosa, “quando o signo surge em sua pureza potencial, fora de qualquer contexto verbal linguístico, para ser significante e único no plano do símbolo estético, é sempre fruto de uma violência inicial necessária, de um impulso energético que lhe dá nascimento” (MONTEZ MAGNO, 1968, ORG, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012, p. 13).



Figura 32: Da Série Negra, 1961, Montez Magno

A produção de Montez Magno durante a década de 60 se caracterizou justamente por uma espécie de atomização. É como se o autor quisesse verificar o que ocorria dentro da matéria, fragmentando as formas através de partículas, no plano (FIGURA 33).

Compostas por traços e manchas que ocupam — homogeneamente, sem direção ou centro — suas respectivas superfícies, as pinturas das séries Caatinga e Fragmentações comungavam preocupações com as pesquisas que desde a década de 1950 vinha desenvolvendo, por exemplo, o cearense Antônio Bandeira. Se, segundo o crítico Paulo Herkenhoff, as pinturas de Bandeira “representam um novo programa construtivo na arte brasileira, diferente do concretismo ou da arte geométrica em geral”²¹, as experimentações de Montez Magno eram parte da contribuição pernambucana à construção desse novo programa (DINIZ, HERKENHOF, MONTEIRO, 2010, p. 19-20)



Figura 33: Da Série Fragmentações, 1964, Montez Magno

A partir dessas experimentações no campo da pintura, Montez Magno foi desenvolvendo esculturas e projetos cada vez mais ousados e antenados com o seu tempo. Naquela época, ele já entendia que as vanguardas tinham sido as responsáveis pelo que chama de “quebra do mito sagrado da peça única e da obra de contemplação”, porém, frisava que ação e contemplação implicam em duas atitudes diferentes perante a vida e o mundo (MONTEZ MAGNO, 1968, ORG, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012).

A ação veio, portanto, para substituir a contemplação, uma vez que o tempo social da vida contemporânea é mais curto e mais denso em relação, por exemplo, ao tempo social de séculos atrás, devido às constantes mudanças motivadas pela necessidade vital de novas descobertas (MONTEZ MAGNO, 1968, ORG, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012, p. 184).

Montez Magno acreditava que essa ação por parte do espectador e, mesmo antes, a percepção sensorial do mundo traduzida em arte pelo artista seria uma arte mais democratizada, acessível a todos e possibilitaria aquilo que os situacionistas já defendiam: o retorno da arte à práxis vital (MONTEZ MAGNO, 1968, ORG, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012).

Possivelmente, ao meu ver, isto nos levará cada vez mais à fusão do binômio arte-vida, pois as representações metafísicas do mundo irão se desbotando e desaparecendo em face da multiplicação dos conhecimentos do homem com respeito ao seu modo de ver, sentir, perceber e pensar sobre si mesmo e sobre as coisas que os cercam. A própria realidade e o poder do homem de penetrá-la e conhecê-la melhor trará e será em si mesma tão rica e cheia de inovações, que o artista, e com ele o povo, poderão exercitar continuamente a sua sensibilidade estética, pois a meta da arte é se reintegrar com a vida, de tal forma que todos possam participar criativamente de tudo o que for feito pelo homem para o homem. (MONTEZ MAGNO, 1968, ORG, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012).

Anos mais tarde, o artista pernambucano analisa a arte contemporânea sob outro prisma. Acreditando que o conceito de arte é extremamente elástico e pode ser aplicado a várias experiências estéticas do homem e que qualquer definição que venha a ser dada à arte corre o risco de cair na imprecisão “difícil mesmo é dizer o que não é arte” (MONTEZ MAGNO, 1994, ORG, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012).

Assim como a invenção do ready made por Duchamp foi obra de simples acaso, também a câmara de ar para pneu de bicicleta, segundo Dunlop, aconteceu ao mesmo tempo por acaso. São decorridos (80 anos!). Pouca gente, no entanto, está informada deste fato, do gesto subversivo e iconoclasta de Marcel Duchamp. Com esse gesto ele concretizou, literalmente, por antecipação, a frase já citada de A. Kaprow de que “arte é tudo aquilo que o artista quer que seja. Mas há aí outra implicação de grande importância: foi o primeiro gesto de perceber nos objetos industrializados, uma segunda natureza, a natureza urbana e industrial (MONTEZ MAGNO, 1994, ORG, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012, p. 192).

E os objetos industrializados, aos quais Montez Magno se referia, era o que também entendemos por elementos pré-existentes. E esses objetos já acompanham o autor há muito tempo. Em 1968, por exemplo, o artista produz a série *Escultura Multável* (FIGURA 34), feita a partir de longas placas de alumínio e de cartão betumado disponíveis à manipulação (DINIZ, HERKENHOFF e MONTEIRO, 2010).

Sem dobras, dobradiças, encaixes ou fundição, Escultura manipulável abdica do objeto-obra em prol da pura experiência, embate e diálogo do sujeito com a matéria. Na ausência de artifícios de estabilização ou agrupamento, a obra consiste na negociação de um equilíbrio orgânico – posto que em si — entre placa, espaço, tempo e corpo,

jogo de forças que habitualmente conduz a formas ovóides, de um labirinto circular e, sempre, aberto em uma de suas faces” (DINIZ, HERKENHOFF e MONTEIRO, 2010. p. 31-32).



Figura 34: Escultura manipulável, 1968, Montez Magno

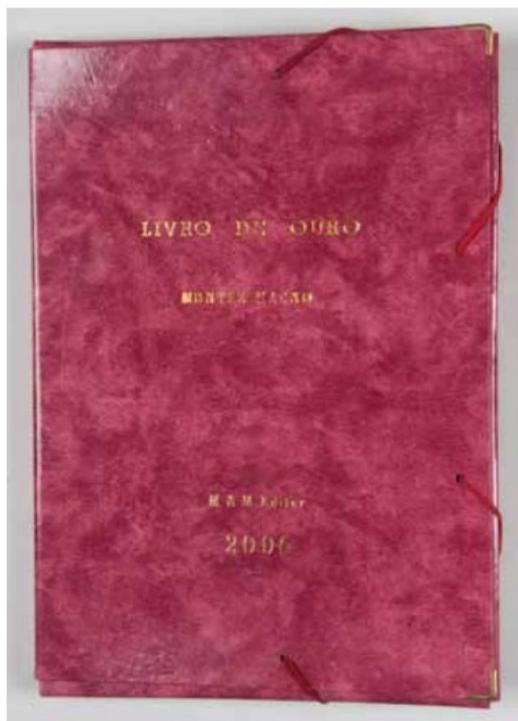


Figura 35: Livro de Ouro, 2006, Montez Magno



Figura 36: Livro de Ouro, 2006, Montez Magno

Livro de ouro, de 2009 (FIGURAS 35 e 36), é outra experiência artística, só que mais recente, dentre tantas que Montez Magno já produziu. Trata-se de uma caixa de plástico que dentro guarda papelões pintados de amarelo-ouro

sem nada escrito dentro. Segundo Clarissa Diniz, em artigo sobre a pintura de Montez Magno, a obra é feita a partir de materiais recolhidos de embalagens domésticas descartadas para ironizar e ao mesmo tempo chamar a atenção para uma prática que se traveste na coleta de fundos e assinaturas para eventos particulares ou oficiais, construindo um objeto em que não há nenhuma solicitação, rubrica ou contribuição financeira (DINIZ, HERKENHOFF e MONTEIRO, 2010).

Outro artista pernambucano contemporâneo à Internacional Situacionista que podemos mencionar é Paulo Bruscky. Segundo Cristina Tejo (2009), o meio artístico pernambucano, de início, o hostilizou bastante por sua falta de devoção às telas e aos pincéis, que simbolizavam a pintura, até então, principal ícone da cultura ocidental. “Não se compreendia que, nas mãos de Bruscky, mensagens e suportes curvavam-se ao seu propósito e estavam impregnados de verve confrontativa” (TEJO, 2009, p. 9).

Para Paulo Bruscky, a arte era uma forma de ver e não de fazer (TEJO, 2009). As ideias surgem a partir do amadurecimento de uma vivência diária. “Essa ideia é fruto das coisas que você lê, que vê, dos fatos políticos e sociais de seu país, das coisas que lhe rodeiam, que lhe pressionam, como o custo de vida. As ideias são decorrentes de tudo isso” (BRUSCKY, 1988, ORG, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012, p. 210-211).

Bruscky sempre foi um artista excêntrico. Desde aquela época já dizia que tinha uma antena própria para captar o mundo. Ao contrário de muitos artistas que deixaram o Estado para se tornarem conhecidos nacionalmente e até no mundo, ele decidiu ficar em Recife e tomar conhecimento do mundo através dos livros importados e de conversas com amigos do seu pai, um fotógrafo russo (TEJO, 2009). “O interesse pela fotografia (e, conseqüentemente, pelas técnicas de reprodutividade e pela noção de múltiplo) e pelas vanguardas históricas são elementos fundamentais de sua formação” (TEJO, 2009, p. 11).

Em entrevista concedida a André Rosemberg para Suplemento Cultura do Estado de Pernambuco, em 1988, Bruscky diz que se considera um artista internacional, mesmo entendendo que é difícil se desvincular da sua vivência e de tudo que viu desde a infância e adolescência. Para ele, mesmo o artista se

intitulando regionalista, ele não pode negar o conhecimento que ultrapassa fronteiras geográficas.

Eu não faço diferença entre cultura popular e erudita. Quando se cria esse divisionismo, já se está rotulando uma coisa. A cultura é uma só. Quem diferencia a cultura popular da erudita são pessoas que têm o interesse em usurpar disso, que ganham dinheiro com isso (BRUSCKY, 1988, APUD, DINIZ, HEITOR e MARCONDES, 2012, p. 207).

Mesmo o Brasil vivendo um período de repressão com a ditadura militar, Paulo Bruscky conseguia, na maioria das vezes, furar esse bloqueio através da Arte Correio. Mas, nem sempre suas ações eram bem sucedidas. O artista chegou a ser preso três vezes e teve duas exposições fechadas pelos militares. A acusação era a mesma embutida aos intelectuais de esquerda daquela época: subversão.

Paulo Bruscky nunca sobreviveu da arte. Era funcionário público e, mesmo assim, se valia disso para pôr em prática sua criatividade.

Além da segurança financeira, as instituições públicas nas quais trabalhava contribuem para muitos projetos e obras do artista, que usufrui de máquinas, materiais e contatos para dar vazão a sua inventividade. O universo burocrático da oficialidade e das instâncias do Poder Público oferta signos que são recorrentes em sua trajetória, tais como: carimbos, folhas de ponto e documentos, entre outros (TEJO, 2009, p. 16).

Sendo assim, Bruscky mantém uma característica dos seus contemporâneos: a negação do mercantilismo. As obras do artista que estão em museus e galerias foram todas doadas por ele. Só veio participar de uma feira de arte em 2008. Ou seja, a maioria de suas obras continua sob sua guarda (TEJO, 2009).

Essa conjuntura permitiu ao artista ter uma clara noção do seu percurso e ser dono de seu caminho, sem as pressões costumeiras do sistema da arte. O artista trabalha ininterruptamente, sem visar exposições, prêmios e reconhecimento pelo sistema oficial. Protótipos e cadernos de projeto são numerosos em seu ateliê e aguardam tranquilamente há décadas o momento de serem materializados (TEJO, 2009, p. 16).

Dentre as várias ações inusitadas do pernambucano Paulo Bruscky está *PostAção* (FIGURA 37) de 1975. O artista mandou confeccionar um envelope gigante (1,80m por 0,90) e colocou dentro uma carta de 5m de comprimento. A obra foi registrada como uma instalação, mas envolveu uma série de ações. Vejamos. Depois de prontos o envelope e a carta, Bruscky assinou como remetente endereçada a *Última Exposição de Arte por Correspondência 75*, na Galeria Arte Nuevo, em Buenos Aires (TEJO, 2009).

Primeiramente foi realizada uma performance, Bruscky e amigos carregaram a carta gigante da rua Sete de Setembro até a avenida Guararapes, no centro do Recife, onde fica a agência Central dos Correios. Todo o trajeto foi filmado em slides que seguiram, junto com o envelope, para Buenos Aires. Na Galeria Arte Nuevo, o envelope gigante ficou pendurado no meio da sala com a carta saindo do teto. A carta caída no chão servia também como tela para projeção dos slides que registraram a performance da chegada da carta na agência dos Correios, em Recife (TEJO, 2009).

Outra marca registrada de Paulo Bruscky é a sua ironia e a constante crítica ao papel do artista e ao sistema da arte. E talvez a obra que melhor reflita essa característica do artista pernambucano é *O Olhar dos Críticos de Arte* (FIGURA 38). Em uma caixa de madeira com vários óculos dentro, ele atenta para a necessidade de os críticos mudarem suas “lentes”, ou seja, mudar a forma como enxergam a arte para serem capazes de enxergar novos parâmetros estéticos (TEJO, 2009).

Paulo Bruscky mantém sua produção ativa até hoje. Na obra *Débito X Crédito* (FIGURA 39), de 2011, formada por um quadro e dentro dele uma cédula de cinco reais, o débito, e ao lado dez reais em números, simbolizando o crédito. Passados tantos anos, o artista mantém uma das características que mais o aproximou da Internacional Situacionista: a crítica ferrenha ao mercantismo.

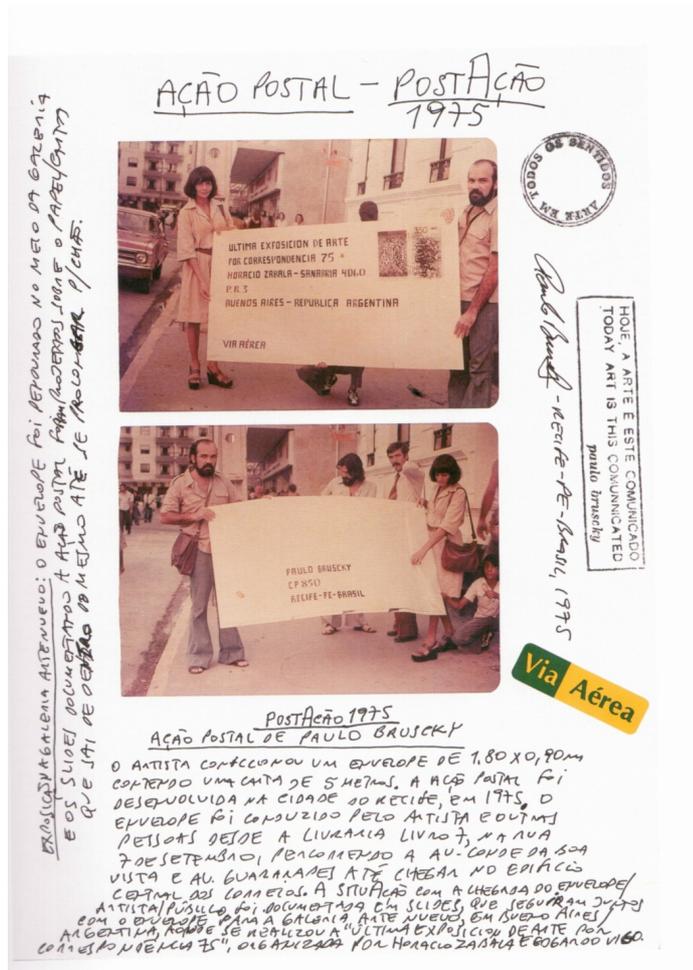


FIGURA 37: PostAção, 1975, Paulo Bruscky



FIGURA 38: O olhar dos críticos de arte, 1978, Paulo Bruscky



FIGURA 39: Débito X Crédito, 2008, Paulo Bruscky

Sendo assim, no contexto das neovanguardas, Montez Magno e Paulo Bruscky estão entre os principais artistas pernambucanos. Além de nascerem em Pernambuco, eles produziram e produzem até hoje no Estado.

4.2 ARTE CONTEMPORÂNEA EM PERNAMBUCO

“A vanguarda é um fenômeno que pertence à história da arte. É o motor do desenvolvimento da arte em busca da novidade, em suas provocações” (CAUQUELIN, 2005, p. 104). O sistema da arte moderna era basicamente composto pela figura do artista - como produtor, do marchand, do galerista e do crítico de arte. A obra era produzida para ser apreciada e comprada pelo preço compatível ao seu valor estético, estabelecido justamente por esse sistema. Foi esse consumismo uma das maiores características da arte do passado. (CAUQUELIN, 2005)

Enquanto a arte moderna está ligada ao consumismo, a arte contemporânea está atrelada à comunicação. Os artistas contemporâneos, ao contrário dos modernistas, não produzem uma obra de arte para ser admirada pelos consumidores, eles estabelecem uma obra de arte como tal para

transmitir uma crítica sobre algo à sociedade e/ou expõe a maneira como percebem o mundo que os cercam.

Se reconhecermos que a comunicação fornece à sociedade o elo indispensável ao seu funcionamento, o papel da linguagem e o exercício se tornam dominantes. É por intermédio da linguagem que se estruturam não somente os grupos humanos, mas ainda a apreensão das realidades exteriores, a visão do mundo, sua percepção e ordenação (CAUQUELIN, 2005, p. 63).

Na arte contemporânea, a obra nasce da razão. O artista passa de produtor a informador. Não existe um padrão definido para o que venha a ser uma obra de arte, nem o artista para ser considerado como tal precisa de habilidades manuais precisas, como o talento para pintar e esculpir (CAUQUELIN, 2005).

Em relação à obra de arte, ela pode ser qualquer coisa, mas numa determinada hora. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto. A divisão entre estética e arte se faz em benefício de uma esfera delimitada como palco, onde o que está sendo mostrado é arte (CAUQUELIN, 2005, p. 63).

Já Rajchman (2006) tem uma opinião contrária a Cauquelin (2005). Pare ele existem três teses para o que venha a ser a arte contemporânea. Na primeira, ela seria um momento no qual a ideia de arte se libertou de uma série de amarras e distinções, convenções e hábitos. Na segunda tese, a arte contemporânea é a "globalização" da arte e de suas instituições porque reflete os anseios de uma sociedade capitalista. Na terceira, a arte contemporânea é uma arte que já não se baseia no grande ato de negação com que Adorno sonhava, mas, pelo contrário, se baseia na afirmação de possibilidades.

Pois, no caso daquilo que estou chamando de "ideias" (como em Kant), aprender nunca é imitar. É antes uma questão de encontrar uma maneira de se colocar na situação peculiar e no estado estético em relação a si mesmo e aos outros na qual a invenção torna-se possível. É por isso, talvez, que, de uma maneira um tanto esquisita, ao menos para mim, a questão da arte contemporânea é a questão de pensar a si mesma (RAJCHMAN, 2006).

Aguiar e Bastos (2013) vão além na crítica a respeito da arte contemporânea. Para os autores, ela está retomando um pouco da ideia do

passado da “arte pela arte”. Eles afirmam que a arte nas últimas décadas é uma “máquina” de conceito, uma metáfora de si mesma.

A arte atinge, então, no campo artístico, um estatuto similar ao da mercadoria no campo econômico. Autorreferente, sujeito e objeto de si própria, quanto mais a arte contemporânea se autonomiza como objeto artístico – portanto, despida de objetivos não estéticos –, mais ela é aplicável como mercadoria de primeira ou segunda ordem no mercado, precisamente porque se torna, no campo artístico, o equivalente das/às trocas estéticas, ou seja, uma mercadoria estética (AGUIAR E BASTOS, 2013).

Atualmente, em Pernambuco, são vários artistas que dão continuidade à produção da arte nova dos movimentos vanguardistas e convidam o espectador à reflexão através de técnicas de desvio. Beth da Matta é uma delas. Em *Judith* (FIGURA 1), a artista pernambucana fez uma fotomontagem que parece um anúncio. Judith está vestida de forma feminina e sensual com a frase “Últimos dias”, dando uma ideia de liquidação. Judith é na verdade uma transexual e a obra de arte pode estar questionando vários paradigmas, como, por exemplo, a mulher como mercadoria e a violência de gêneros (LIMA, ORG, PEDROSA, 2011).

Os questionamentos de Beth da Mata são diferentes dos da Internacional Situacionista. Eles têm um caráter social, nesse caso, mas precisamente, ligado à questão de gênero. Já os situacionistas tinham um cunho político. No entanto, tanto a Internacional quanto a artista Beth da Mata tem um propósito em comum: mudar o mundo,

Nos trabalhos de Beth, há uma linha bastante tênue entre arte e vida. É possível que alguns destes, de fato, sejam até impossíveis de se descolar. A arte é a sua vida, a vida sua arte. E a presença do outro em seu modo de conceber suas obras é imprescindível – ainda que esse outro não seja uma pessoa de fato, mas o é em ideia, em vontade de presentá-lo (torná-lo presente), manifestá-lo, como é o caso de *Judith*, 2009-2010 (LIMA, ORG, PEDROSA, 2011, p. 60-61).



FIGURA 1: Judith, 2009, Beth da Mata

Aslan Cabral é outro artista pernambucano que produz uma arte que se aproxima dos paradigmas vanguardistas, tanto pelas técnicas que utiliza quanto pelo objetivo final. Em Nº 5 (FIGURAS 40 E 41), o artista questiona a indústria dos símbolos. Partindo do princípio de que essa indústria produz uma atividade perversa que coíbe a liberdade criativa e impõe um estado alienado de massificação, Cabral convida a todos a se apropriarem da logomarca da Channel Nº 5 e a recriem em novas situações (LIMA, ORG, PEDROSA, 2011).

A logomarca, então, foi impressa em latas de lixo, cascas de laranjas, nos corpos das pessoas...Registradas em fotografias e enviadas para o artista. Cada foto demonstra uma ação que subverteu aquele símbolo fausto atrelado a uma imagem de uma grande indústria e o tornou cotidiano, leve e anárquico (LIMA, ORG, PEDROSA, 2011, p. 35).



FIGURA 40: N° 5, 2004-2005, Aslan Cabral



FIGURA 41: Scar N° 5, 2006, Aslan Cabral

Nessas duas imagens anteriores, podemos dizer que Aslan Cabral utilizou pelo menos duas técnicas de desvio. Primeiramente, ele fez uma fotomontagem utilizando o símbolo da Channel N° 5. Segundo, ele utilizou elementos já existentes para a configuração de arranjos significativos, ou seja, o próprio *détournement*. Aslan desviou o sentido do símbolo da empresa; desviou a utilização do ferro quente, que geralmente é utilizado para marcar o boi; e desviou a utilização da própria pele.

Na figura 40 talvez queira transmitir a ideia de que “engolimos” o símbolo sem qualquer questionamento, como algo totalmente natural. Já a figura 38 dá a ideia de que somos marcados pelo símbolo, pelo que ele representa no

campo simbólico, fazendo sem reagir, como animais irracionais, como bois que são “serrados” pelos seus donos. Assim como os situacionistas, os questionamentos de Aslan são políticos.

A pedido do artista Bruno Vieira, várias pessoas do Museu da Pampulha lhe enviaram caixas, que não foram abertas. O mistério residia justamente em saber o que traziam aquelas caixas. Ao longo de quatro anos, formou-se uma pilha enorme de caixas e, para pôr fim ao mistério, o artista ateou fogo e produziu um vídeo intitulado de *Zeigeist – Espírito do Tempo* (FIGURA 42). O artista é conhecido por questionar paradigmas da arte do passado, como a questão da autoria, da materialidade do objeto e os critérios de julgamento do sistema artístico (WILNER, ORG, PEDROSA, 2011).



FIGURA 42: *Zeigeist – Espírito do Tempo*, 2008, Bruno Vieira

Nessa obra, Bruno Vieira realiza algumas operações de desvio. Ele desvia o sentido das correspondências e, a partir delas, cria um novo arranjo significativo. Faz uma montagem com as caixas recebidas e promove uma performance porque é uma cena planejada e, ao mesmo tempo, pode ser considerada uma instalação, já que foi algo montado especificamente para aquele momento.

No entanto, entre a obra de Bruno Veira e a produção situacionista existe uma longa distância. O artista apenas se apropria de técnicas de desvio criadas pelas vanguardas, mas sua produção não possui um caráter revolucionário.

Para questionar os prazeres descartáveis da sociedade pós-moderna, como o fumo e o álcool, Isidório Cavalcanti concebeu a exposição *Fluidez da Comunicação* (FIGURA 43). Nela, o artista pernambucano expôs imensas instalações feitas com vidro, pontas de cigarro e tecido, onde discute a angústia do homem em relação a pouca comunicação do seu cotidiano (ZACCARA, ORG, PEDROSA, 2011).

Isidório visa representar “os mundos internos das emoções das disposições do intelecto” como também busca “novos modos de descrever o mundo cambiante que o rodeia enquanto artista”. Por outro lado, o artista também se engaja na criação de espaços, ambientes em que o “outro” seu parceiro (e ele mesmo) possa desfrutar com plenitude o mundo moderno, contemporâneo (ZACCARA, ORG, PEDROSA, 2011, p. 153).

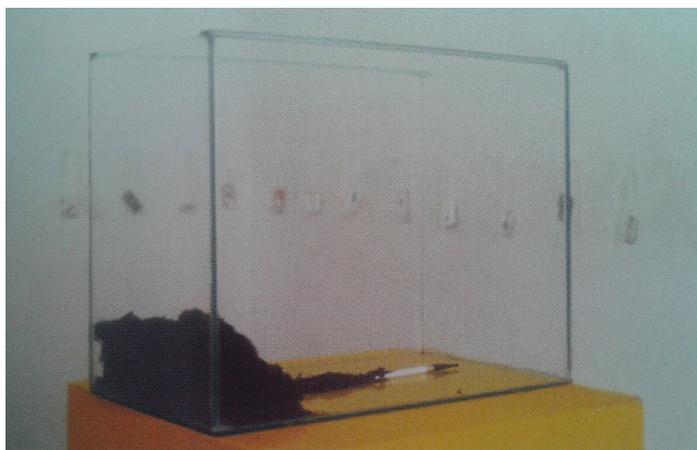


FIGURA 43: Fluidez da Comunicação, 2001, Isidório Cavalcanti

Isidório Cavalcanti também utiliza técnicas de desvio. Ele produz um *détournement* porque a partir de uma caixa de vidro com pontas de cigarro e tecido queimado ele produz uma obra de arte. Assim como Beth da Mata, o trabalho de Isidório é social, ou seja, com o objetivo de alertar a sociedade. Por outro lado, ele não tem um caráter político, ou melhor, de mudar efetivamente a sociedade.

Conhecido como o mago dos lixões e ferros-velhos pela sua capacidade de garimpar restos e transformar essa matéria prima em algo sem qualquer praticidade, Maurício Castro apenas produz muitas obras de arte a partir de ready, como é o caso de *Ventinho Frio* (FIGURA 44), feito com ferro, barro, aço, madeira e água.

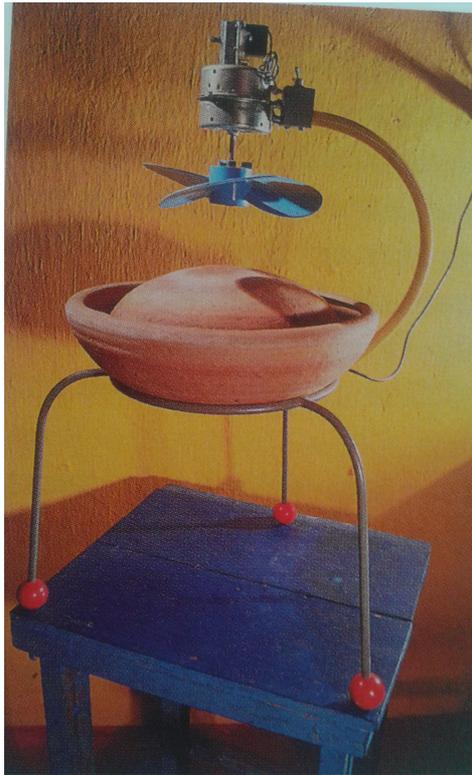


FIGURA 44: Ventinho Frio, 2001, Maurício Castro

Para fechar essa pequena amostra de artistas contemporâneos que produzem obras de arte com propósitos similares aos das vanguardas históricas e/ou dos situacionistas, vamos falar sobre Paulo Meira. “Individualmente, a obra de Paulo Meira é vista como articuladora de referências históricas e filosóficas, e é povoada por personagens e narrativas que se desenrolam em contextos intemporais, desenhando-se a dimensão simbólica contida” (HEITOR, ORG, PEDROSA, 2011, p. 250).

Em *O Marco Amador, a sessão de Cursos 2006/2007* (FIGURA 45), Paulo Meira traz vídeos, pinturas e objetos. Em um dos vídeos, um homem com o rosto vedado segue as orientações em italiano de um homem vestido de palhaço, que nada mais é do que um jogo em etapas.

Nesse caso, também existem técnicas vanguardistas. O vídeo traz o registro de uma performance, de um homem num rio sendo guiado por um palhaço com o poder de mudar o curso da história. Esse trabalho também não se identifica com a produção situacionista porque não possui um objetivo claro.

Trata-se apenas do desvio de uma situação, sem propósitos sociais, muito menos políticos.

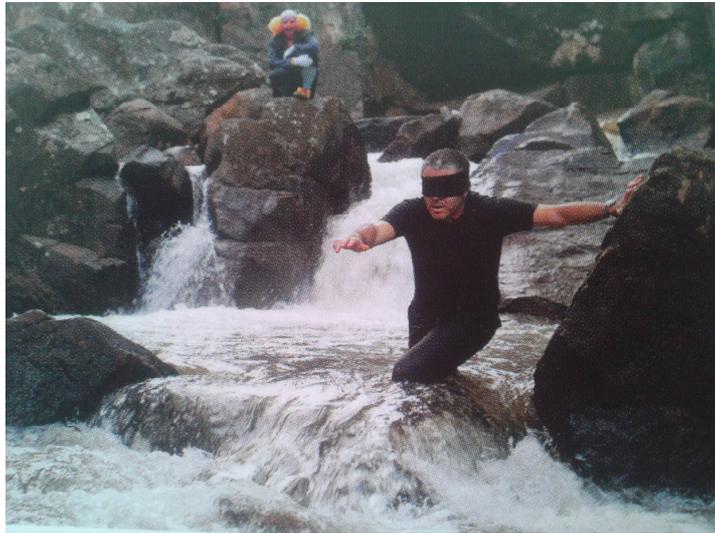


FIGURA 45: O Marco Amador – Sessão de Cursos, 2006, Paulo Meira

Com essa pequena amostra de obras de arte contemporâneas produzidas em Pernambuco percebe-se que muitos artistas utilizam técnicas de produção oriundas das vanguardas históricas e das neovanguardas. No próximo capítulo, a partir de um recorte de seis obras de arte contemporâneas, vamos analisar a ligação dessas produções atuais com o *détournement*, sistematizado pela única neovanguarda, segundo Peter Bürger (2008), a Internacional Situacionista.

5 ESTUDO DE CASO

5.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Identificar a ocorrência do *détournement* situacionista na arte contemporânea de Pernambuco foi um grande desafio desta pesquisa, tendo em vista que muitos artistas contemporâneos do Estado utilizam elementos pré-existentes para produzir suas obras de arte, retirando-os dos seus contextos originais e transformando-os em novos arranjos significativos. Mas, qual desses desvios seguem de fato as mesmas premissas da Internacional Situacionista?

Outro grande desafio desse estudo foi definir um recorte de análise que contemplasse da melhor forma possível o universo de estudo e apontasse as variáveis que seriam investigadas, já que o tema nos oferecia um leque diverso de caminhos e desdobramentos.

Na primeira fase da pesquisa, no momento da revisão teórica sobre o *detournement*, percebemos claramente que o objetivo da Internacional Situacionista era basicamente político. Os situacionistas queriam superar a arte, aproximando-a da práxis vital. No entanto, quando começamos outra fase da pesquisa, tentando identificar nos sites de museus e galerias, como o Mamam, a Amparo 60, a Mariana Moura, a Dumaresq e até mesmo o SPA das Artes; em livros como *Arte em todos os sentidos: Paulo Bruscky*, de Cristina Tejó, e *O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte*, de Sebastião Pedrosa – ricas fontes de pesquisa, percebemos que existem tanto desvios com cunho político, como preconizou a Internacional Situacionista, quanto desvios com propósitos diferentes.

Então, o primeiro passo foi definir que só seria levado em consideração nesta pesquisa aquele *detournement* com viés político/social, que traz uma crítica no conteúdo da obra e pode ser capaz de transformar diretamente a práxis vital, ou seja, de reintegrar a arte à vida cotidiana. Os demais desvios não nos interessariam, pois não tinham o objetivo de aproximar a arte da práxis vital, pelo contrário, esses desvios contemporâneos mantêm uma das

características do modernismo, fazendo arte contemplativa e, em alguns casos, até mesmo comercial.

O próximo passo foi estabelecer os critérios de escolha dos artistas. Escolher artistas mais jovens, que podem ter sido influenciados pela Internacional Situacionista ou pelas neovanguardas artísticas, mesmo que não tenham sido contemporâneos do movimento? Ou optar por artistas contemporâneos às neovanguardas históricas, que foram influenciados diretamente por esses movimentos com um espírito revolucionário, e já produziam trabalhos desde aquela época e continuam produzindo ativamente até hoje?

Como o objetivo dessa pesquisa é investigar o *détournement* na arte contemporânea, achamos por bem analisar apenas aqueles artistas com produções mais recentes, que não são contemporâneos da Internacional Situacionista e, conseqüentemente, não foram influenciados diretamente pelo movimento.

Lourival Cuquinha é um deles. Chamou a atenção sua crítica ao campo político. Além de utilizar várias técnicas de produção para criar o *détournement*, de suas obras destacam-se principalmente aquelas feitas a partir de papel moeda, de moedas de níquel e comprovante de pagamento com cartões de crédito.

Não precisou irmos muito longe para encontrarmos a nossa segunda artista contemporânea, com produção recente, que também explora o universo do desvio. Professora do Departamento de Design da UFPE, Oriana Duarte tem experiências que se aproximam bastante de técnicas situacionistas. A sua exposição mais recente, Plus Ultra (nós, errantes) traz uma situação clara de desvio, a partir do momento em que a artista desvia sua própria vida e parte para remar em oito cidades brasileiras e relatar essa experiência.

O terceiro nome do nosso recorte é Márcio Almeida. O artista trabalha bastante com a temática do comportamento humano, explorando as noções de deslocamento e transitoriedade. Outra característica de Márcio Almeida é a forma poética com que trabalha problemas sociais e questões éticas. Em seus trabalhos, se destaca o uso do *ready-made*, fazendo uma releitura de objetos do cotidiano.

Diante de uma pluralidade enorme de técnicas de produção artística que podem resultar em um *détournement*, também era preciso estabelecer quais tipos de obras de artes seriam analisadas. Fazendo novamente outro recorte, optamos por estudar aquelas obras de arte que resultam em artefatos materiais.

Então, para investigar a ocorrência do *détournement* na arte contemporânea de Pernambuco, seguimos as etapas metodológicas: revisão bibliográfica; observação em sites de galerias e museus; definição do recorte da pesquisa; entrevista com os artistas; coleta de imagens das obras a serem analisadas; análise das obras; e apresentação dos resultados. Cada etapa mostrou uma dificuldade peculiar.

No momento da revisão bibliográfica, ficou clara a escassez de materiais publicados sobre a Internacional Situacionistas e, principalmente, sobre o *détournement*. Como exceção a essa regra, podemos citar a produção do Laboratório de Inteligência Artística (i!), da UFPE, que é liderado pelo professor Gentil Porto Filho, orientador desta pesquisa.

Nas visitas aos sites das galerias conseguíamos visualizar as imagens, mas os textos sobre as exposições e sobre os artistas ainda não nos davam uma posição precisa sobre as obras e a linha de trabalho deles. Essa dúvida foi sanada em parte através do livro “O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte”, de Sebastião Pedrosa (2011). Após essa consulta nos sentimos mais à vontade para escolher as obras a serem analisadas.

Vencida essa etapa chegou o momento de entrevistar os artistas para poder conhecer mais sobre as obras e a partir disso poder fazer a análise. Não tivemos dificuldade em localizar os artistas, mas não foi fácil conseguirmos um horário para entrevistá-los. Oriana Duarte e Márcio Almeida foram entrevistados pessoalmente, já Lourival Cuquinha foi entrevistado por telefone e através das redes sociais.

Como recorte desta pesquisa, selecionamos uma obra de cada artista. De Lourival Cuquinha: *Amor, Ordem e Progresso* (2011); De Oriana Duarte: o vídeo *Travessias* da exposição *Plus Ultra* (2011); e, fechando a amostragem, *Entre o Novo e o Nada* (2006), de Márcio Almeida. A princípio, essas obras possuem um viés político/social, cujo conteúdo da obra dá indícios de que pode

ser capaz de transformar diretamente a práxis vital, ou seja, de reintegrar a arte à vida cotidiana.

Para analisar as obras de arte do universo desta pesquisa utilizamos quatro autores: Guy Debord e Gil Wolman (Internacional Situacionista); Peter Bürger; e Jacques Rancière (2012). Debord e Wolman (1956) nos forneceram o texto base, “O Guia Prático para Desvio”, através do qual analisamos as obras à luz do *détournement* situacionista. Já Bürger (2008) nos permitiu discutir as obras sob um aspecto histórico, relacionando-as com as teorias de vanguarda já existentes, como o conceito de montagem e alegoria. E Rancière, com os regimes estético da arte, de medição representativa e imediatez ética nos permite analisar as obras de arte do ponto de vista estético e, principalmente, político.

5.2 ANÁLISE DAS OBRAS

5.2.1 AMOR, ORDEM E PROGRESSO

Lourival Cuquinha é um artista pernambucano que trabalha com várias mídias. Ele participou, ao longo da década de 90, do inconformista e anárquico grupo Molusco Lama (coletivo formado por cerca de 40 pessoas que transitavam entre duas casas, na praia dos Milagres, em Olinda, produzindo arte). Desde então, o artista trouxe em perspicaz visão sobre a cultura, que discute questões sobre a liberdade do indivíduo e o controle que a sociedade e a cultura exercem sobre este, bem como a liberdade da arte e o controle que as instituições exercem sobre ela.

Amor, Ordem e Progresso (2011), de Lourival Cuquinha, é uma das tantas obras de arte que integram o que ele chama de *Financial Art Project* (Projeto de Arte Financeira), no qual ele constrói bandeiras de determinados países, a partir das suas cédulas de papel moeda. O objetivo do artista é trabalhar com dois aspectos: dinheiro e identidade nacional, coisas que para ele estão com os dias contados (SUPER GIBA: ARTE CONTEMPORÂNEA, 2014).

A ideia de trabalhar com dinheiro surgiu durante o período que morou em Londres. Ele leu num tabloide inglês que os londrinos não perceberiam se lhes fossem subtraídos mil libras de suas contas correntes. Para Cuquinha, aquele montante era significativo, já que trabalhava naquele momento como motorista – emprego típico de emigrante – enquanto acompanhava a esposa em seu curso de pós-graduação naquela cidade (REVISTA O GRITO, 2014).

No *Financial Art Project*, a obra de arte é construída a partir de três aspectos: o dinheiro – costurado para formar a bandeira -; a sociedade de ações, que consiste em um grupo de investidores que disponibilizam o dinheiro para construir a bandeira e, quando a bandeira for vendida, eles provavelmente irão lucrar com a venda; e o terceiro elemento que compõe a obra é o leilão, onde as obras de arte são vendidas. Essas vendas acontecem geralmente em feiras de arte, um lugar que, para o artista, é naturalmente especulativo, assim

como o sistema financeiro, um local totalmente inusitado para a venda de uma bandeira confeccionada com papel moeda (INFORMAÇÃO VERBAL)².

O nome *Amor, Ordem e Progresso* critica justamente a ausência do “amor” na bandeira nacional. O lema “Ordem e Progresso”, que existe na bandeira brasileira, se inspira em Auguste Comte³, cujo lema completo era Amor, Ordem e Progresso: Amor por princípio; Ordem por base; e Progresso por fim (INFORMAÇÃO VERBAL).

Amor, Ordem e Progresso (FIGURA 46) mede 3,6m x 2m, com o mastro de tamanho variável construído a partir de moedas. A bandeira do Brasil foi feita com R\$ 4.953,00, em cédulas de R\$ 1, R\$ 2, R\$ 5 e R\$ 20 costuradas com linhas de algodão. Esse projeto contou com a participação de 24 acionistas que investiram os R\$ 4.953,00. O trabalho foi leiloadado na feira Art Rio, em 2011, por R\$ 85.000,00, 16 vezes mais a soma do valor das cédulas utilizadas para construí-la. A bandeira *Amor, Ordem e Progresso* de 2011 foi a primeira. Depois dela, o artista produziu outras duas bandeiras do Brasil parecidas e com o mesmo nome para serem expostas. Uma delas (FIGURA 47) foi montada de março a abril de 2013, na exposição individual Territórios e capital: extinções, no Baró Galeria, em Barra Funda, São Paulo. Essa exposição trouxe, além da bandeira do Brasil, bandeiras de outros países confeccionadas com outras moedas. A terceira e última vez que *Amor, Ordem e Progresso* (FIGURA 48 e 49) foi montada foi na Bienal Internacional de Curitiba, ocorrida de agosto e dezembro de 2013. Nesse caso, o artista também utilizou cédulas de cruzeiro e tratava-se de uma mostra coletiva (INFORMAÇÃO INFORMAL).

² Entrevista concedida por Lourival Cuquinha à mestrande Deyse Lemos, por telefone, no dia 3 de junho de 2014.

³ Auguste Comte foi um filósofo francês, fundador da Sociologia e do Positivismo, que viveu entre os séculos XVIII e XIX, e trabalhou intensamente na criação de uma filosofia positiva.



FIGURA 46: Amor, Ordem e Progresso, 2011, Lourival Cuquinha

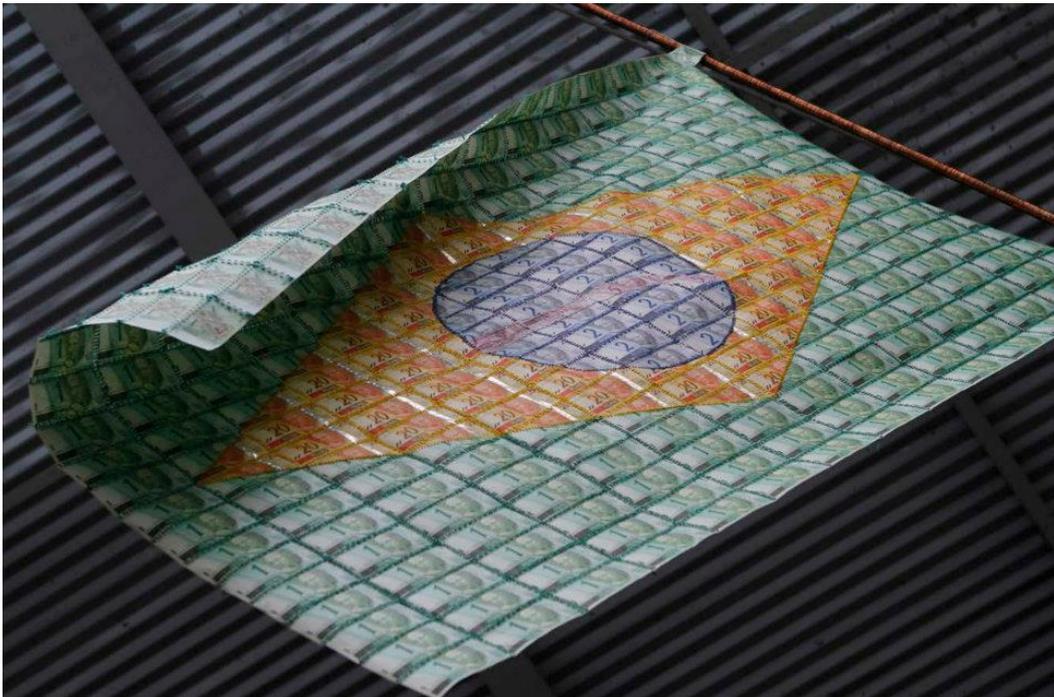


FIGURA 47: Amor, Ordem e Progresso, 2013, Lourival Cuquinha



FIGURA 48: Amor, Ordem e Progresso, 2013, Lourival Cuquinha



FIGURA 49: Amor, Ordem e Progresso, 2013, Lourival Cuquinha

Em *Amor, Ordem e Progresso* (2011) são identificadas quatro operações artísticas. A primeira foi a concepção do projeto; a segunda, a criação de um blog para chamar investidores para contribuírem com o projeto, o que o artista chama de sociedade de ações; a terceira, a montagem da bandeira; e a quarta e última, o leilão da bandeira, ocorrida da feira de artes Art Rio.

A partir do *Guia Prático para o Détournement*, percebe-se que na obra *Amor, Ordem e Progresso*, as cédulas de real utilizadas para confeccionar a bandeira são os originais desviados. Essas cédulas são elementos pré-existentes que são retirados do seu contexto original de papel moeda e inseridas em outro contexto, no sistema artístico, com seu conceito de dinheiro subvertido.

Segundo o guia, *Amor, Ordem e Progresso* (2011) pode ser classificada como um desvio enganador, no qual o objeto original, no caso as cédulas, já possui um significado intrínseco, ou seja, servem de dinheiro, de moeda de troca, e, quando desviado, transformada em uma bandeira nacional do Brasil, passam a ser significantes, mas em outro contexto, no campo da arte. Vale pontuar que há subversão, não apenas no desvio das cédulas, mas na mudança do lema da bandeira nacional, no qual foi adicionada uma palavra, e passou a ser Amor, Ordem e Progresso.

Quanto às leis do desvio, a obra se alinha à segunda e à quarta. A segunda diz que as distorções introduzidas nos elementos devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto do desvio é diretamente proporcional à memória inconsciente ou semiconsciente dos contextos originais. As cédulas, em si, não sofreram muitas alterações. Elas foram apenas costuradas uma às outras e, poucas delas, cortadas para produzir determinadas formas geométricas contidas na bandeira nacional. O original não podia ser alterado demais porque precisa manter a ideia e a imagem do papel moeda para as pessoas identificarem facilmente que aquilo era dinheiro. Já a quarta lei diz que o desvio pela simples inversão é sempre mais direto e menos efetivo. De fato, na montagem da obra de arte, o papel moeda sofreu uma inversão de valores, deixou de ser dinheiro e foi ao espaço expositivo para se tornar obra de arte. Foi uma transformação direta.

De acordo com Rancière (2012), *Amor, Ordem e Progresso* se enquadra nos três regimes artísticos. O primeiro seria o regime estético da arte, sustentado pelo que o autor chama de eficácia estética, onde há a eficácia de uma distância e de uma neutralização porque os expectadores não participam da sua construção, não interagem, eles apenas contemplam a beleza, deixando os fundamentos sociais da produção artística e de sua recepção em segundo plano ou até mesmo ocultos.

Por outro lado, quando Lourival Cuquinha se propõe a discutir o sistema financeiro, a obra poderia ser enquadrada no regime de mediação representativa porque busca produzir efeitos pelas suas representações e se baseia no consenso, ou seja, no acordo entre os sentidos. Mas, como prevê o próprio regime, os dispositivos que pretendem criticar, nesse caso, o sistema financeiro, acabam ocupando o espaço dos museus e galerias para nos revelar o poder da mercadoria, sendo uma paródia dele mesmo, algo absolutamente combatido pelos situacionistas. Para os membros da IS, o objetivo não seria fazer criticar o sistema financeiro, mas sim superá-lo.

Por último, *Amor, Ordem e Progresso* também pode ser enquadrada no regime de imediatez ética, na medida que interfere diretamente na realidade social, desviando o dinheiro, explorando leilões etc. Tal enquadramento, em parte, acaba se distanciando dos postulados situacionistas, vez que esbarra no regime da mediação representativa, citado acima.

Analisando segundo Peter Bürger (2008), a obra de arte preenche algumas premissas propostas para o autor para ser uma obra de vanguarda. Sendo mediada, a obra de arte pode ser compreendida tanto pelo todo quanto pelas partes. Ela também segue o conceito Benjaminiano de alegoria porque recolhe um elemento do cotidiano, a cédula de real, priva-o de sua função de dinheiro, atribuindo um outro sentido para ele. No processo de confecção da bandeira, o artista também utiliza o conceito de montagem. A partir de vários elementos, ou seja, de várias cédulas, que não foram produzidas por ele, constrói uma obra de arte.

5.2.2 ENTRE O NOVO E O NADA

Desde o início dos seus trabalhos como artista, mesmo quando trabalhava com pintura, Márcio Almeida discutia problemas de pertencimento, de geopolítica, transitoriedade e deslocamento. A trajetória artística de Márcio Almeida foi iniciada em 1988. Desde então, pauta tanto questões estéticas quanto éticas, sem assumir nenhuma plataforma específica. Já produziu vídeos, instalações, performances e até mesmo pinturas. Em todos esses anos participou de inúmeras exposições coletivas e também produziu mostras individuais no Brasil e em diversos países.

O lócus emblemático de trabalho para ele não é o atelier abarrotado de materiais tradicionais como telas, tintas e pincéis, mas, a cabeça em pensamentos constantes, criando e elaborando ideias. Naturalmente, suas ideias vêm se tornar, quando materializadas e transformadas em visualidades, num contexto espacial definido com as quais o público poderá dialogar. (SEBASTIÃO PEDROSA, 2012, p. 207).

Foi para discutir a política habitacional no Brasil, que retira as pessoas de um lugar e as coloca em outro, sem levar em consideração questões afetivas, de trabalho e de transporte que, em 2005, Márcio Almeida submeteu um projeto ao Salão de Arte de Pernambuco. A ideia era comprar uma casa na periferia do Recife com o dinheiro do prêmio e sair pelas favelas da cidade até encontrar alguma família que quisesse trocar as moradias. A família daria o barraco mobiliado com todos os seus pertences e receberia uma casa nas mesmas condições.

Um dos argumentos do artista é que os condomínios populares, criados para deslocar famílias em situação de risco, além de serem distantes das antigas moradias, muitas vezes não oferecem a contento serviços básicos como transporte e educação pública. Por isso e por diversos outros motivos, é comum que essas pessoas se desfaçam do imóvel ou favelem o lugar, fazendo adaptações que se assemelham ao barraco que moravam antes. Dentro dessa discussão de política habitacional, o objetivo principal de Márcio Almeida era investigar a questão afetiva dos moradores.

E o que eles perdem com tudo isso? A questão dos afetos, tudo aquilo relacionado ao comportamento daquelas pessoas. Desde o início dos meus trabalhos, quando eu usava a pintura, eu procurava falar desses problemas de pertencimento, de geopolítica, transitoriedade e deslocamento. Isso sempre me interessou. São esses pilares que sustentam todo o meu processo de criação. Eu parto sempre de alguma coisa relacionada a isso. Coloquei o projeto no Salão de Arte de Pernambuco e ganhei o prêmio (informação verbal)⁴.

Com o dinheiro do prêmio, Márcio Almeida comprou uma casa de alvenaria com água encanada e luz elétrica na parte alta da Bomba do Hemetério. Com o imóvel em mãos, o artista foi à procura de uma família que se dispusesse a trocar as moradias. Por incrível que pareça, não foi fácil encontrar pretendentes dispostos a fazer a troca, porque as pessoas não acreditavam ou achavam que se tratava de “politicagem”. Márcio Almeida (2014) conta que a todo o tempo fazia questão de deixar bem claro que não se tratava de bondade, mas de um trabalho e que com essa troca eles teriam perdas, que era justamente o foco da obra de arte.

Quando a pessoa ergue um barraco na favela, ela constrói, coloca a “mão na massa”. Sem falar das relações que essas pessoas têm de vizinhança. Eu sempre quando abordava as pessoas eu falava que eu ia trocar uma casa que eu tinha na Bomba do Hemetério por um trabalho e que tinha todo um projeto escrito. Eu falava do projeto, eu mostrava o projeto (informação verbal).

Depois de muitos “nãos”, por intermédio do funcionário de um edifício na Madalena, Márcio Almeida encontrou a família de dona Edineide, que morava com o marido e uma filha num barraco na comunidade de Sapucaia de Dentro. Ela era do lar e fazia pequenos serviços para manter a família.

A troca foi feita e surgiu assim *Entre o Novo e o Nada* (FIGURA 50, 51, 52 e 53), exposta no 46º Salão de Arte de Pernambuco. A obra foi catalogada como um videoinstalação de 12”43”, resultado de uma série de fotografias tiradas durante a busca do artista por uma família disposta a trocar as moradias até desmontagem do barraco e sua remontagem no espaço do museu.

⁴ Entrevista concedida por Márcio Almeida à mestranda no dia 22 de maio de 2014.



FIGURA 50: Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida (O barraco na Sapucaia de Dentro)



FIGURA 51: Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida (O barraco na Sapucaia de Dentro)



FIGURA 52: Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida (A casa na Bomba do Hemetério)



FIGURA 53: Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida
(O barraco no 46º Salão de Arte de Pernambuco)

Percebe-se na obra pelo menos três operações artísticas. A primeira delas foi o projeto encaminhado por Márcio Almeida para concorrer ao edital do 46º Salão de Arte de Pernambuco. Em segundo lugar, está a busca do artista por uma família disposta a trocar as moradias e, por fim, a retirada do barraco, na Sapucaia de Dentro, e remontagem no Museu do Estado.

A partir do Guia Prático para o *Détournement*, pode-se identificar o barraco como o original desviado. Nesse caso, o desvio consistiu na retirada do barraco, que servia de moradia na Sapucaia de Dentro, e sua remontagem num espaço expositivo, o Museu do Estado de Pernambuco. O original, o barraco, é remontado tal qual estava na comunidade carente, inclusive com todos os pertences dentro. Por isso, a obra foi intitulada *Entre o Novo e o Nada*.

Também de acordo com o guia, trata-se de um desvio menor porque o elemento desviado não tem importância própria e o novo contexto lhe atribui um significado. Na favela, o barraco, apesar de ser uma moradia, era simplesmente um barraco construído por tábuas e mobiliado, em sua maioria, por objetos encontrados no aterro sanitário próximo. Mas, a partir do momento em que foi desviado, retirado da comunidade com todos os pertences dos seus moradores e remontado num espaço expositivo, ele adquire o status de obra de arte.

Quanto às leis de aplicação do desvio, *Entre o Novo e o Nada* se alinha a segunda e quarta leis. A segunda diz que as distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto de um desvio é diretamente proporcional à memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos. O barraco se manteve praticamente inalterado durante a operação do desvio. Ele foi desmontado da Sapucaia de Dentro e foi remontado do mesmo jeito no museu, inclusive com toda a mobília e pertences pessoais da família. Considerando que o original desviado foi o barraco, podemos dizer que a distorção sofrida por ele foi a mais simples possível, ele apenas mudou de lugar. Não que esse transporte de um lugar para o outro não tenha uma grande dimensão social e artística, ele tem com certeza, mas do ponto de vista estético, as alterações sofridas pelo original desviado foram as mais simples possíveis, já que a ideia do artista, de

certo, era justamente deixar o barraco com a mesma aparência de antes e assim ser facilmente percebida a crítica social à política habitacional brasileira.

Já a quarta lei de aplicação diz que o desvio pela simples inversão é sempre o mais direto e o menos efetivo. O barraco na Sapucaia de Dentro se manteve inalterado do ponto de vista estético, mudando apenas de lugar, indo ao museu. Nesse caso, houve uma simples inversão do local de instalação do barraco, o que deixou facilmente perceptível que continuava tratando-se de um barraco. No entanto, apesar de ser fácil reconhecer que objeto era aquele, pode não ser tão fácil entender a mensagem do artista, de criticar a política habitacional brasileira.

É bem verdade que o artista subverteu a intenção do edital, de produzir uma obra de arte. Não existia um novo objeto em *Entre o Novo e Nada*, houve, sim, uma nova forma de utilização do barraco, uma reorganização. No entanto, é questionável a espetacularização do trabalho e evidente que, apesar de ser subversivo, ele continuou com a mesma lógica do passado: de uma arte contemplativa num espaço expositivo. Além disso, mantém também ideia de propriedade privada, já que os situacionistas defendiam a produção coletiva.

De acordo com Jacques Rancière (2012), *Entre o Novo e o Nada* poderia ser enquadrado no que ele chama de regime de mediação representativa porque busca produzir efeitos pelas suas representações e se baseia no consenso. Ou seja, aquilo exposto era um barraco e provavelmente a ideia era fazer uma crítica social. Mas, a intenção de criticar pode surtir efeito contrário: a espetacularização da obra, levando em consideração, principalmente, que ela manteve no espaço de museu. Por esse motivo, o trabalho também se alinha ao regime estético da arte, sustentado pelo que o autor chama de eficácia estética, ligada à contemplação da beleza, ocultando os fundamentos sociais da produção artística e de sua recepção. Por fim, a obra pode, ao mesmo tempo, ser enquadrada no regime de imediatez ética, já que influenciou diretamente a economia.

A obra também remete ao que diz Bürger (2008): a ideia de revolucionar o mercado da arte a partir da utilização de elementos do cotidiano, só foi válida para o primeiro urinol que Duchamp assinou com um pseudônimo – negando a autoria - e enviou ao museu. Tudo parecido que veio depois disso, mesmo

sendo do próprio Duchamp, perdem seu caráter revolucionário e se juntam à lógica do mercado. Contudo, *Entre o Novo e o Nada* pode ser considerada uma obra de arte não orgânica, que precisa de mediação para ser compreendida. Reforçando a ideia de que o barraco no museu não dizia muita coisa, dava apenas uma pista, para compreender a obra de arte, de fato, seria necessária conhecer um pouco mais da história dela. Essa mediação poderia se dá através da leitura de uma matéria ou catálogo sobre a exposição.

Como desdobramento desse trabalho de 2006, em 2012, Márcio Almeida procurou a família na Bomba do Hemetério para concluir sua investigação a cerca das conseqüências sociais e afetivas das perdas sofridas por aquela família. Para sua surpresa, ao chegar no local, a família permanecia lá. O casal tinha tido outra filha e se readaptado à nova realidade. Isso levou o artista a fazer uma reflexão:

Existe uma coisa interessante nisso tudo. Quando acontece essa ascensão, a mulher, a mãe, leva em consideração outras coisas, que talvez até eu, naquele momento, não entendi como ganho, que é a possibilidade de você criar a sua filha perto de uma escola, num ambiente um pouco menos hostil. A favela onde eles moravam fica na PE-15, atrás do lixão. Um ambiente insalubre sabe? Eu acho que quando você é mãe pode revelar essas questões que eu estava colocando como possíveis perdas em detrimento de melhoras para sua cria (informação verbal).

Esse retorno de Márcio Almeida à Bomba do Hemetério seis anos depois gerou outro trabalho, *Parágrafo Único* (FIGURA 54), de 2012, uma série de fotografias da família readaptada ao novo local, numa nova rede de amizades, de trabalho e de afetividade como um todo. É importante destacar que desde o começo da negociação com a família em 2005, o artista já pensava nesse retorno, tendo comunicado isso à família.



FIGURA 54: Parágrafo Único, 2012, Márcio Almeida

5.2.3 TRAVESSIAS PLUS ULTRA

Oriana Duarte é também professora universitária. Sua produção artística teve início da década de 90, quando, terminado o período de ditadura militar e com a redemocratização do país, os intelectuais se inquietam e surge no cenário cultural pernambucano um interesse maior pela obra de arte conceitual. A artista é paraibana, mas reside no Recife e foi aqui que produziu boa parte de suas obras de arte.

Impedida de trabalhar com esportes radicais por conta de um acidente, Oriana Duarte sentiu a necessidade de dar continuidade ao trabalho com o esporte, de submeter o seu corpo a outra sensação. Por isso, em 2006, deu início a uma experimentação artística com o remo chamada de *Plus Ultra*, que em latim significa *mais além*. Entre os meses de agosto e novembro daquele ano ela aprendeu a remar no Clube Náutico, no Recife. A ideia era trabalhar um esporte maquínico, de imagem clichê, e a partir daí discutir a situação do ser no mundo da contemporaneidade (INFORMAÇÃO VERBAL)⁵.

Até então não existia a ideia de exposição, de qual tipo de trabalho seria feito com o remo. Depois de aprender a remar, de se inteirar mais sobre o esporte e o mar através dos remadores, ela saiu à procura de um equipamento de filmagem que pudesse estar no barco, já que os equipamentos comuns eram muito pesados e o barco não suportaria um peso muito grande. Foi aí que Oriana encontrou uma câmera filmadora leve, utilizada para filmar os jogos de inverno (INFORMAÇÃO VERBAL).

Na primeira vez que capturou a imagem do remo, Oriana estava num barco de duas pessoas, o *doblué-skiff*. Ela vinha atrás, remando, e um remador vinha na frente, gravando as imagens. Quando viu as imagens filmadas, de uma mulher de costa, remando, repetindo um movimento maquínico, percebeu que já tinha encontrado o que estava procurando (INFORMAÇÃO VERBAL).

No remo, a grande metáfora é a ré. A gente esta andando de ré pra vida. A vida só acontece na medida que você se movimenta. Aí são as paisagens. Daí meu corpo ser um coadjuvante nessa história toda. É a paisagem que dá sentido à vida. Que dá sentido ao vídeo e ao

⁵ Entrevista concedida por Oriana Duarte à mestrandia no dia 13 de maio.

trabalho. É o deslocamento. O mundo acontecendo. O meu corpo repetindo o esforço desse acontecimento (INFORMAÇÃO VERBAL).

Foi a partir dessa descoberta, dessa percepção das imagens que Oriana começou a pensar no trabalho. Em dezembro do mesmo ano, foi convidada para participar de uma exposição e, em março de 2007, expôs pela primeira vez *Plus Ultra*, que significa mais além. Naquela ocasião ela expôs um vídeo sem áudio, de aproximadamente 10 minutos, de imagens das suas remadas no Recife. Expôs fotos e desenhos que relatavam o processo de preparação do artista (INFORMAÇÃO VERBAL).

Em julho de 2007, durante os jogos Panamericanos, foi convidada para expor na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro. Na ocasião, apresentou multtelas que traziam novamente as imagens da sua remada no Recife e pela primeira vez mostravam imagens dos remadores em treino para uma regata e em treino de musculação (INFORMAÇÃO VERBAL).

Em novembro de 2008 expôs novamente a experiência *Plus Ultra* com o remo. Dessa vez em Belém do Pará, na Casa das Onze Janelas, resultado do Prêmio Sim de Artes Visuais que recebeu para remar em Belém. A ideia era começar a costurar as paisagens brasileiras. Mas, ao chegar em Belém, a artista foi acometida por uma labirintite e precisou alterar o seu projeto. Ela apresentou novamente as imagens do Recife e remou no seco contando a história da labirintite. A artista só retornou à capital paraense no ano seguinte para fazer as remadas (INFORMAÇÃO VERBAL).

Nesse meio tempo ganhou outro edital para remar no Espírito Santo. Foi uma exposição efêmera já que se tratava apenas da apresentação da sua performance da remada na bahia de Vitória. O trabalho foi feito e exposto na Bienal do Mar, em dezembro de 2008. No final de 2009, Oriana foi chamada pelo Sesc Pinheiro para fazer uma montagem *Plus Ultra*, numa exposição chamada *Corpo Ativo*, que ficou em cartaz no Sesc Pinheiros, de janeiro a março de 2010. Aí ela apresentou outro trabalho, expondo um barco emprestado pela USP e uma multitela de oito vídeos chamada *Horizonte*. O *Horizonte* vai se formando na medida que ela vai remando nas cidades. São imagens dos lugares e imagens do treino da artista atleta (INFORMAÇÃO VERBAL).

Por fim, em 2011, ela expõe no Santander Cultural, no Recife Antigo. Essa foi a última exposição Plus Ultra da artista até o momento e a primeira individual de grande porte desse projeto. Nessa mostra, ela expôs tudo que tinha feito nessa jornada de pesquisa com o remo, desde as imagens capturadas com as remadas até os desenhos feitos do próprio corpo e os objetos recolhidos nesses anos. E é dessa exposição que iremos extrair a obra a ser analisada nesta pesquisa, o vídeo *Travessias* (INFORMAÇÃO VERBAL).

O vídeo apresenta o resultado dessa experiência Plus Ultra através de imagens. São imagens da artista remando em seis cidades brasileiras: No rio Capibaribe, no Recife; Na baía de Vitória, no Espírito Santo; No rio Negro, em Manaus; Na lagoa Guaíba, em Porto Alegre; Na lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro; e na lagoa Paranoá, em Brasília (INFORMAÇÃO VERBAL).

Travessias é um vídeo de 29”28” (FIGURAS 55, 56, 57 e 58) que apresenta a artista remando nessas seis cidades, em verdadeiros cartões postais. A ideia de Oriana é quebrar esses clichês, tanto das paisagens cristalizadas, desses cartões postais, quanto do remo, que também é um esporte muito explorado pelo sujeito da modernidade e pela indústria da imagem (INFORMAÇÃO VERBAL).

É possível identificar pelo menos quatro operações artísticas no vídeo *Travessias*. A primeira delas é a concepção dos projetos para realizar essa empreitada *Plus Ultra*, para, a partir disso, participar de editais de fomento à cultura e assim poder realizar o trabalho. A segunda seria a remada em si – pois foi nela que aconteceu o desvio. A terceira, a captação das imagens e a quarta, a organização das imagens e das ideias para a produção da obra de arte.



FIGURA 55: Travessias, 2011, Oriana Duarte

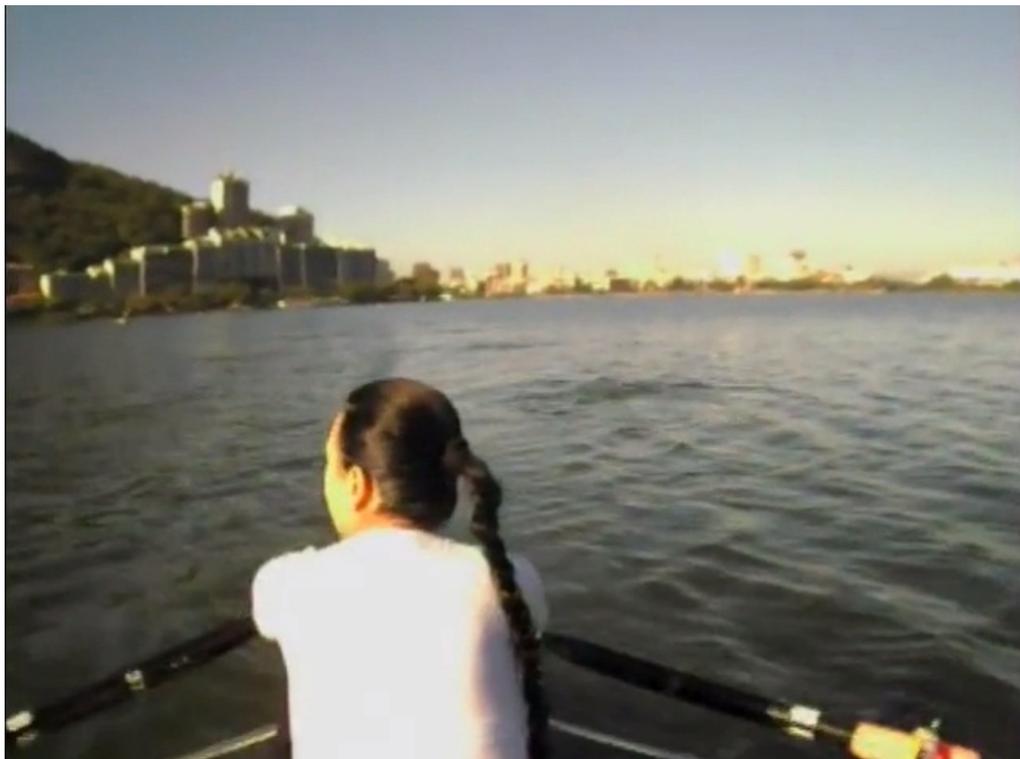


FIGURA 56: Travessias, 2011, Oriana Duarte



FIGURA 57: Travessias, 2011, Oriana Duarte



FIGURA 58: Travessias, 2011, Oriana Duarte

No vídeo *Travessias* existe algo bem peculiar. As imagens capturadas por meio das remadas em seis cidades brasileiras são o original desviado, pois a obra consiste na transformação dessas imagens clichês, desses cartões postais, em obra de arte. Ou seja, um trabalho criado a partir de elementos pré-existentes atribuindo a elas outro sentido, inserindo-a em outro contexto.

Vale lembrar que a experiência *Plus Ultra* é um trabalho em construção, assim como o próprio vídeo *Travessias*. A ideia que se passa através do processo de produção da obra de arte é que o vídeo pode ser alterado a qualquer momento. Como está sendo construído, pode ser adicionada uma nova remada. O *Guia Prático para o Desvio* (1956) diz que “...não há limite para corrigir uma obra ou para integrar diversos fragmentos de trabalhos obsoletos em um novo...”.

O trabalho pode ser visto como um desvio enganador, pois as imagens desviadas são intrinsecamente significativas, pois tratam de paisagens de pontos turísticos das respectivas cidades – e, quando desviadas, permanecem significativas, só que em outro contexto, já que todas essas imagens compõem agora uma obra de arte. Quanto às leis do desvio, essa obra de arte se enquadra na segunda e na quarta normas. A segunda lei diz que as distorções nos elementos desviados devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto de um desvio é diretamente proporcional à memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos. As imagens do vídeo *Travessias*, em si, não foram alteradas. O que foi alterado foi o contexto onde elas foram inseridas. Essas imagens poderiam muito bem compor um documentário com as paisagens de alguns cartões postais brasileiros, filmadas a partir de um barco de remo. Mas, elas estão no circuito da arte, compõem um vídeo com a experiência de uma artista atleta que, a partir daquelas imagens, discute vários paradigmas.

Travessias Plus Ultra também se enquadra na quarta lei de uso do desvio que afirma que o desvio pela simples inversão é sempre o mais direto e o menos efetivo. De fato, fica óbvio que são belas paisagens de cidades brasileiras. No entanto, não fica fácil perceber o objetivo da artista, de questionar essas imagens clichês, de questionar o estado do ser no mundo como quer a artista.

Esse vídeo então se enquadraria no que Bürger (2008) chama de obra de arte não-orgânica, que precisa de uma mediação para ser compreendida de forma correta. Essa mediação se daria, nesse caso, pelo catálogo da exposição com o texto explicando as inspirações da artista/atleta. Em *Travessias*, Oriana Duarte junta elementos da realidade que são isolados e através do processo artístico cria um novo sentido, assim como o conceito benjaminiano de alegoria. É justamente isso que Bürger defende como uma das premissas para ser uma obra de arte de vanguarda.

O vídeo *Travessias* também segue outra premissa importante defendida por Bürger (2008) para ser uma obra de arte de vanguarda: o conceito de montagem, de agrupar elementos pré-existentes para produção de uma obra de arte. Entendendo que esses elementos, no caso as paisagens, não foram produzidas pela artista. Se fosse algo produzido, Bürger defende que seria simplesmente uma composição pictórica, tal existe desde o Renascimento.

A montagem produzida por Oriana Duarte pode ser compreendida tanto como um todo quanto em parte. Outra característica da obra de arte de vanguarda defendida por Bürger (2008). “O que permanece é o caráter enigmático das obras, a resistência que elas se opõem à tentativa de lhes extrair sentido” (BÜRGER, 2008, p. 159).

Analisando *Travessias* politicamente, o vídeo se aproxima do regime de imediatez ética que propõe Rancière (2012). Isso porque ele aproxima a arte da vida cotidiana, o retorno à práxis vital defendido pelos situacionistas porque não separa as cenas da performance artística e da vida coletiva.

No vídeo *Travessias*, a arte ganha os espaços públicos, as paisagens naturais de uma forma inusitada, através do remo e da percepção de uma artista/atleta. O desvio das imagens indica, não uma desvalorização daquelas imagens como cartões postais, mas uma superação delas, a partir do momento em que deixam de ser simples cartões postais, para se elevarem ao status de obra de arte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As vanguardas artísticas do início do Século XX já anunciavam o desejo de alguns artistas se desprenderem dos métodos tradicionais de produção artística até então existentes, bem como promover uma arte mais ligada à vida cotidiana.

O Futurismo foi o primeiro deles. No texto “Fundação e manifesto do Futurismo”, de 1908, o poeta Filippo Tommaso Marinetti foi enfático: “Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo [...] Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela subversão”.

A forma dinâmica de conceber e perceber a arte, por parte dos futuristas, influenciou posteriormente outros movimentos como o Construtivismo, o Vorticismo, o Surrealismo e o Movimento Dadá (CHIPP, 1999, p. 287).

Os movimentos de vanguarda, a partir da negação dos métodos tradicionais de produção e/ou do mercado de produção arte como um todo, desencadearam uma crise nos conceitos da obra de arte.

Peter Bürger (2008) acredita que os movimentos de vanguarda, dos quais se inspiraram os situacionistas, fracassaram na tentativa de acabar com a arte. Para ele, depois dos vanguardistas, a obra de arte foi ampliada e os métodos de produção das vanguardas passaram a ser utilizados pela arte contemporânea. “Também os esforços no sentido de uma superação da arte acabam se transformando em manifestações artísticas que, independente das intenções de seus produtores, assumem caráter de obra” (BÜRGER, 1993, p. 123).

E hoje, a cada dia que passa, a arte contemporânea continua inovando, rompendo com tradições, criando obras mais inusitadas, criativas e provocativas. Mas, como tudo começou? Esta pesquisa, a partir do momento que se propôs a investigar e analisar a incidência do *détournement* no contexto atual, em parte dará indícios de uma resposta.

Dos três autores, cujas obras foram analisadas nesta pesquisa, apenas um conhecia de fato a Internacional Situacionista, a artista Oriana Duarte. Os

demais mostraram desconhecer a IS e, principalmente, o *détournement*. Lourival Cuquinha afirmou já ter lido algo sobre o assunto, mas precisamente através de Debord, mas que não recordava sua essência. Márcio Almeida disse também já ter lido algo sobre a Internacional, quando Marcelo Campos escreveu sobre a exposição *Contra Uso*, que trouxe entre os trabalhos expostos a obra *Entre o Novo e o Nada*. No texto, o crítico compara o trabalho do artista com experiências situacionistas. Sendo assim, não há uma influência direta dos situacionistas nas obras dos artistas, pois você não pode se inspirar naquilo que não conhece.

Apenas Oriana Duarte tinha um conhecimento mais aprofundado porque utilizou os escritos situacionistas na sua dissertação de mestrado. Em 1998 ela foi morar no Copam, em São Paulo, para fazer uma análise sobre a arquitetura daquele edifício, trabalhando na linha de arte e cidade. Nessa pesquisa ela afirma que de fato utilizou o *détournement*, mas não vê ligação direta de sua experiência *Plus Ultra* com as premissas dos situacionistas. Mas, por outro lado, não descarta que todo o conhecimento acumulado, inclusive aquilo que leu sobre os situacionistas, influenciaram o seu trabalho artístico.

Vale resgatar, assim, aquilo que já foi dito por Anselm Jappe (2011): o que foi sugerido pela IS ficou na memória coletiva e várias formas contemporâneas de arte e comunicação são parecidas com as ideias da Internacional Situacionista ou as do próprio Debord, mas esses tipos de arte, quase sempre com algum teor crítico social, podem passar muito bem sem essa referência e podem até estar inserido num contexto cômico ou espetacularizado, o que é amplamente combatidos pelos situacionistas.

A verdade é que os postulados situacionistas são praticamente ignorados pela história da arte, embora sejam estudados em outras áreas. Só os estudiosos mais atentos e revolucionários se debruçam sobre essa neovanguarda de meados do século passado. Isso fica óbvio quando percebe-se a escassez de estudos sobre o tema no meio acadêmico. Outros movimentos da mesma época ou de períodos próximos com o da Pop Art, Minimal Art e Arte Conceitual são mais difundidos. São também mais populares as vanguardas Dadá o Surrealismo, que inspiraram a Internacional Situacionista.

Apesar da tentativa de alguns autores como Bourriaud (2009), de fazer um paralelo entre a IS e a Arte Contemporânea, o que se percebe com esta pesquisa é que o meio acadêmico e, conseqüentemente, a história da arte como todo, não conseguiram, de fato, estabelecer um nexu causal, legitimar a influência desse legado situacionista na Arte Contemporânea. Sendo assim, a ausência desse nexu causal entre a Internacional Situacionista e a Arte Contemporânea torna-se uma lacuna importante que precisa ser preenchida no meio acadêmico.

Um dos possíveis motivos de não ter se estabelecido até agora uma ligação direta do *détournement* com a arte contemporânea seja a ausência de rigor teórico nos postulados situacionistas, o que acaba por dificultar sua legitimação no campo acadêmico.

Sendo assim, a partir do que foi analisado também fica evidente que a relação da arte contemporânea com a Internacional Situacionista só se dá, de fato, por uma influência indireta. Ou seja, se assemelham, se aproximam, mas não são iguais. Os postulados situacionistas também trazem consigo um teor revolucionário que não se aplica, que não se identifica com a Arte Contemporânea, porque os tempos são outros. Vivemos em outro contexto social, político e cultural.

Apesar de questionar alguns paradigmas atuais, a arte contemporânea não segue a mesma linha política do *détournement* e dos demais postulados situacionistas. Embora as três obras analisadas se enquadrem no regime de imediatez ética, falta a elas o teor revolucionário e pedagógico que propunha os situacionistas. Sendo assim, é mais coerente afirmar que as obras analisadas foram realizadas a partir de desvios não situacionistas.

O fato de as obras *Entre o Novo e o Nada* e *Amor, Ordem e Progresso* se enquadrarem no regime estético da arte, no qual a arte é feita para ser contemplada, algo absolutamente combatido pela Internacional Situacionista, só reforça o distanciamento do desvio atual com o *détournement* situacionista.

Por fim, mesmo que o desvio na arte contemporânea não siga todas as premissas postuladas pela Internacional Situacionista, o legado deixado por esse movimento cultural e, principalmente, político, ainda é capaz de subverter convenções, comportamentos e cenários existentes.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, João Valente; BASTOS, Nádía. Arte como conceito e como imagem: A redefinição da “arte pela arte”. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 25, n. 2

BELLONI, Maria Luiza. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito. *Revista Brasileira de Educação*. Janeiro de 2003

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. A poética multimídia de Paulo Bruscky. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, 2009.

BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Vega, 1993.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHIARELLI, Domingos Tadeu . A Fotomontagem como Introdução à Arte Moderna:Visões Modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo. *ARS (USP)*, São Paulo, SP, p. 67-81, 2003.

CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRUZ E SILVA, José Cláudio; PORTO FILHO, Gentil. Desvio Brasileiro: O détournement em “Luiz Inácio Guevara da Silva” de Raul Mourão. Salvador: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. Um guia prático para o desvio (tradução 2)
Disponível em: <<http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>> Acesso em: 26 de junho de 2014.

DE MICHELI, Mario. As vanguardas artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIAS, Juliana M. O grande jogo do porvir: A internacional Situacionista e a ideia do jogo urbano (2007). Disponível em:
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1808-42812007000200006&script=sci_arttext> Acesso em: 21 de ago. 2012.

DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Orgs). Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX. Azougue Editorial, 2012.

DINIZ, Clarissa; Herkenhoff, Paulo; Monteiro, Luiz Carlos (Orgs.). Montez Magno. Recife: Editora Paés, 2010

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. História. São Paulo, v.22, n.1, pp. 11 a 57, 2003.

_____. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. Anais do Museu Paulista. v. 13. n.1. jan.- jun. 2005.

GREENBERG, Clement. Arte e Cultura: Ensaio crítico. Ática, 1996.

HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad Livros, 2004.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definições. Disponível em:
<<http://www.reocities.com/projetoperiferia5/definicoes.htm>> Acesso em: 26 de junho de 2014.

ITAÚ CULTURAL. Ready Made (2008). Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370> Acesso em: 26 de junho de 2014.

JACQUES, P. B. Breve histórico da Internacional Situacionista (2003).
Disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>> Acesso em:
26 de junho de 2014..

JAPPE, Anselm. Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos. Baleia na Rede, Vol. 1, nº 8, Ano VIII, Dezembro de 2011.

JÖRN, Asger. Détourned painting (1959).
<http://cddc.vt.edu/sionline/si/painting.html>

KO, Christie. Politics of Play: Situationism, Détournement, and Anti-Art.
FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts, 2008

LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.15, n.1, jan./abr. 2012.

MACIEL, Vitor de França. O détournement em intervenções urbanas: Métodos Situacionistas na Arte Contemporânea Brasileira. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2013.

MARTINS, Luiz Renato. Colagem: Investigações em torno de uma Técnica Moderna. In: VIII Encontro Nacional de Filosofia da ANPOF (Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia), 1998, Caxambu, Minas Gerais.

PEDROSA, Sebastião (org). O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2011.

PERNIOLA, Mario. Os situacionistas: O movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”. São Paulo: Annablume, 2009.

PORTO FILHO, Gentil. A técnica do détournement na arquitetura holandesa. In: Rocha-Peixoto, Gustavo et al. Leituras em teoria da arquitetura, 3: objetos. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2011. p. 186-203.

PORTO FILHO, Gentil. Détournement: a estética da indiferença na arquitetura holandesa. I ENANPARQ - Encontro Nacional da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2010, Rio de Janeiro. Arquitetura, cidade, paisagem e território: percursos e prospectivas. Rio de Janeiro: Prourb, 2010.

RAJCHMAN, John. O pensamento na arte contemporânea. Tradução de Alberto Rocha Barros. Artigo originalmente apresentado na série de palestras realizada pelo Instituto forart de Pesquisa em Arte Contemporânea Internacional (www.forart.no), em Oslo, Noruega, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REVISTA O GRITO. Disponível em:

<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/03/18/artista-pernambucano-lourival-cuquinha-expoe-sua-arte-financeira/> Acesso em: 26 de junho de 2014.

STANGOS, Nikos, org. Conceitos de arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SITUATIONIST INTERNATIONAL. Détournement as negation and Prelude (1959). Disponível em: <<http://www.sindominio.net/ash/is0303.htm>> Acesso em: 26 de junho de 2014.

SUPER GIBA: ARTE CONTEMPORÂNEA. Disponível em: <<http://www.supergiba.com/lourival-cuquinha-e-o-homem-do-dinheiro/>> Acesso em: 26 de junho de 2014.

TEJO, Cristiana. Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2009.

VAZ DE JESUS, Diana. Apropriação e inserção na contra-arte da geração AI-5. Dissertação. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes. São Paulo, 2010.

VANEIGEM, Raoul. A arte de viver para as novas gerações. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002 (Coleção Baderna).

ZACARIAS, Gabriel; MACHADO, Tiago. Novo Realismo e Internacional Situacionista: um estudo do questionamento da imagem pictórica pelas neovanguardas francesas. Domínios da Imagem, Londrina, Ano III, n. 5, p. 67-82, novembro 2009