

Alteridade a céu aberto
O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg

Suely Rolnik
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Barcelona: 2003

Rolnik, Suely, In: *Posiblemente habemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

Alteridade a céu aberto

O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg

“Mas o que é um dispositivo? É antes de mais nada uma meada, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de diferentes naturezas.... Destrinchar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é traçar um mapa, cartografar, agrimensar terras desconhecidas, e é o que [Foucault] chama de ‘trabalho de campo’[...] A dimensão de Si não é absolutamente uma determinação preexistente que encontraríamos pronta [...] Uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela deve se fazer desde que o dispositivo o permita ou o torne possível. É uma linha de fuga... O Si não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que incide sobre grupos ou pessoas, e se subtrai das relações de forças estabelecidas como dos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia.”¹

Os dispositivos de Maurício Dias & Walter Riedweg colocam o mundo em obra. Não qualquer mundo, nem qualquer obra. Os mundos nos quais operam situam-se às margens do universo supostamente garantido do capitalismo mundial integrado²; são excrescências produzidas pela própria lógica do regime. Uma barreira imaginária separa os habitantes destes mundos, os quais tem sua consistência própria ignorada e encoberta por identidades-estigma, imagens fantasmagóricas por meio das quais são representados. Nestas imagens, a miséria material é confundida com miséria subjetiva e existencial, mais precisamente com uma miséria ontológica, a qual passa a definir a suposta essência destes

seres. Isto faz com que lhes seja atribuído o lugar de subjetividades-lixo na hierarquia que rege a distribuição de categorias humanas nos mapas perversos deste regime – mapas geopolíticos e, mais do que isso, cartografias de cores de pele, estilos de vida, códigos de comportamento, classes de consumo, línguas, sotaques, faixas de frequência cultural, etc. São fronteiras abstratas mas com poder de comandar concretamente o desejo e os processos de subjetivação e fazer com que os habitantes da terra capitalisticamente mundializada tendam a produzir-se a si mesmos e sua relação com o outro em função destas imagens. A humanidade constituída pelas assim consideradas subjetividades-lixo de toda espécie vem se avolumando a cada dia por todo o planeta: uma existência que expõe a alteridade a céu aberto. A matéria prima da dupla de artistas é precisamente esta alteridade radical, sendo sua parceria inseparável de uma deambulação por regiões onde este tipo de existência pulsa mais ruidosamente. É nessas regiões que eles armam seus dispositivos, cuja função é aproximar-se deste outro supostamente tão dessemelhante e eliminar o véu identitário que encobre e neutraliza sua presença viva; transpassar a quimérica barreira que os separa, de modo a fazer soar a voz da densa complexidade desse encontro quando ele acontece efetivamente. Voz que aparece primeiro para os próprios protagonistas do encontro e que, uma vez decantada e devidamente registrada, será difundida em meios sociais que tenham alguma implicação direta ou indireta com aquelas vidas, ainda que denegada.

Tampouco é em qualquer margem que os artistas se detém para instalar seu dispositivo. Seu trabalho se faz habitualmente com populações que tem um convívio mais contundente com o universo das subjetividades-luxo, categoria igualmente fantasmagórica que representa os seres cuja incorporação pelo regime é supostamente garantida. Este convívio pode ser permanente, quando está implicado no próprio meio de subsistência destas populações, ou efêmero, quando decorre de uma situação temporária. São pontos de esgarçamento do tecido social por tensões não enfrentadas entre universos incompatíveis; pontos que são também de sofrimento e fragilidade das populações das margens pelo tolhimento de sua potência de existir. De um lado da fronteira imaginária, o lado de fora, deseja-se contato e mistura para existir socialmente com dignidade; do lado de dentro, ao contrário, rejeita-se esta demanda, implícita ou explicitamente, muitas vezes com uma violência que pode beirar o extermínio. A vizinhança estreita entre esses mundos agudiza a exposição à alteridade, o atrito que aí se origina, seu efeito disruptivo e a urgência de

enfrentá-lo. Esta é a provável razão pela qual muitos dos trabalhos da dupla oficialmente chamados de “arte pública”³ foram desenvolvidos a convite de instituições implantadas em diferentes zonas do planeta que se defrontam com esse tipo de situação e cuja função é justamente a de lidar com o problema que ela coloca. Uma das únicas propostas nessa linha que partiu inteiramente de uma iniciativa dos próprios artistas foi *Devotionalia*, o primeiro trabalho que fizeram em parceria⁴. Aliás foi possivelmente este trabalho o que trouxe boa parte dos inúmeros convites posteriores, propostas marcadas por uma certa maneira de entender e praticar arte pública, embora a rigor seja necessário problematizar a atribuição de caráter “público” a certas propostas de Dias & Riedweg e não a outras, pois este caráter parece estar presente em todas elas como uma de suas marcas essenciais – inclusive nas que se limitam a videoinstalações e mesmo quando estas são expostas em espaços tradicionalmente destinados a este fim, como museus ou galerias. O conceito de público que pode ser extraído do conjunto desta obra é, sem dúvida, uma de suas dimensões mais instigantes; mas tal conceito só poderá delinear-se mais precisamente ao final de nosso percurso, quando tivermos examinado algumas propostas dos artistas.

Entre exemplos do primeiro tipo de margens com as quais a dupla desenvolveu suas propostas (populações que vivem permanentemente no interior do universo das assim consideradas subjetividades-luxo) estão, no trabalho acima mencionado, as crianças chamadas “de rua”. Tal denominação parece flagrar a imagem que a cidade tem destas crianças: é como se elas pertencessem a uma raça humana que surge já pronta nas ruas, vinda do nada. Esta imagem se deve, em parte, ao fato de que tais crianças são seres tão estranhos para os habitantes inseridos na vida econômica da cidade – por menor e mais informal que seja esta inserção – que estas as vêem reificadas como elementos da paisagem urbana; mas a imagem se deve igualmente ao fato de que as próprias crianças cortam freqüentemente o vínculo com suas famílias, recusando-se tanto a conviver com a inconsistência muitas vezes violenta e abusiva de seus universos familiares, quanto a permanecer servilmente confinadas nas humilhantes zonas da cidade a elas destinadas – das favelas às Febems –, optando por viver nas ruas, irreverentemente misturadas aos transeuntes (*Devotionalia*; 1994-97).

Outro exemplo de populações deste tipo com quem os artistas trabalharam é o caso dos porteiros, imigrantes vindos a São Paulo de regiões pobres do país, incrustados no

interior dos edifícios onde vivem as classes média e alta da cidade. Embora os porteiros co-habitem com os moradores do edifício, os cômodos minúsculos e insalubres que lhes são destinados para alojar-se com suas famílias, são como que invisíveis para os demais. Estes últimos apenas os enxergam na guarita de vigilância⁵, em que passam dia e noite confinados como guardas de uma prisão, como se esse fosse seu habitat natural, aliás perfeitamente integrado à paisagem arquitetônica local (*Os Raimundos, Os Severinos e Os Franciscos*; 1988)⁶. Outro exemplo ainda é o dos camelôs e sua produção de economia informal avançando como enxames pelos interstícios da economia formalizada da cidade (*Mera Vista Point*; 2000)⁷. Tanto porteiros quanto camelôs são duplamente marginais: no mapa nacional, já que a maioria deles são imigrantes vindos do Nordeste do país, região-cloaca no capitalismo brasileiro; no mapa da cidade, não só o de São Paulo onde vivem na atualidade, mas também no de suas cidades de origem, onde geralmente pertencem às camadas economicamente desfavorecidas, razão pela qual aliás migram para o sul.

Um último exemplo de populações deste tipo é o dos *chaperos*, como são chamados os michês em Barcelona. Sua própria profissão implica o convívio erótico com o mundo protegido de seus clientes, apesar de pertencerem às zonas das supostas subjetividades-lixo na hierarquia dos mapas vigentes. Também os *chaperos* são duplamente marginais: no mapa internacional, já que a maioria deles são imigrantes da América do Sul, África do Norte e Sul da Ásia, regiões-cloaca do capitalismo mundial integrado; no mapa nacional, não só o da Espanha onde vivem na atualidade, mas também o de seus países de origem dos quais eles emigraram – como os nordestinos no Brasil – para tentar sair de sua miserável condição financeira. A prostituição é o meio mais imediato que encontram para satisfazer suas expectativas, dada a precariedade de sua formação e a ilegalidade de sua condição no país em que tratam de instalar-se. A *chapa* – sexo pago na clandestinidade de um quarto anônimo de hotel barato ou, como acontece com frequência no caso dos michês de Barcelona, na de uma escura e sórdida cabine de sauna –, talvez seja a única situação em que fluxos de erotismo e desejo correm soltos entre esses mundos tão rigidamente separados nos mapas imaginários estabelecidos (*Voracidade Máxima*; 2003)⁸.

Entre exemplos do segundo tipo de margens com as quais Dias & Riedweg desenvolveram suas propostas (populações que convivem temporariamente com o mundo supostamente garantido) está o das crianças e adolescentes filhos de imigrantes recém-

chegados à Suíça. O trabalho foi realizado em classes ditas “de integração” para as quais eles são encaminhados, pelo sistema escolar público, quando chegam ao país (*Serviços Internos*; 1995)⁹. Outro exemplo deste tipo é o dos refugiados vindos de terras em conflito, vivendo na Suíça à espera de legalizarem seu asilo político, o que pode demorar meses e até mais de um ano, prazo ao fim do qual a decisão judicial, na maioria dos casos, é a da extradição. Os refugiados com quem eles trabalharam viviam na periferia da pequena cidade de Adliswil, subúrbio da mesma da periferia de Zurich, alojados em *containers* num dos inúmeros Centro de Recepção para Refugiados Políticos existentes no país (*Dentro e fora do Tubo*; 1988)¹⁰. Também estão entre esses exemplos, as populações que se encontram na fronteira entre Estados Unidos e México, a mais transitada do planeta. Do lado do México, a dupla trabalhou com mexicanos pobres, em sua maioria camponeses do sul, e com latino-americanos de diferentes países; todos vivendo ali de passagem à espera do momento mais apropriado para pular o muro que separa os países e entrar clandestinamente nos Estados Unidos. Enquanto esperam – o que pode levar bastante tempo –, vivem em situação extremamente precária pois em geral gastam o pouco dinheiro que juntaram em toda sua vida para pagar os “coyotes”, figuras que viabilizam sua travessia ilegal da fronteira, sem oferecer-lhes qualquer garantia acerca de seus destinos. Do lado dos Estados Unidos, a dupla trabalhou com os guardas de imigração e da alfândega norte-americana, focando a relação amorosa que eles mantêm com seus cães. Estes são treinados para farejar transgressões à lei e, portanto, para caçar os tais latino-americanos que circulam pelos arredores, todos suspeitos por princípio de estar na iminência de cometer um ato ilegal ou de já o estar cometendo, quando são pegos em flagrante ao tentar atravessar a fronteira clandestinamente (*Mama & Ritos Viciosos*; 2000)¹¹.

O ponto de partida da obra é sempre o encontro dos próprios artistas com esta alteridade radical. A política desse encontro é um dado fundamental de sua proposta pois é ela que dá o tom do trabalho como um todo. Se há uma solidariedade nessa política, e certamente há, ela nada tem de uma atitude politicamente correta regada à piedade que congela o outro numa identidade de vítima e se alimenta narcisicamente de uma pretensão onipotente de salvação, contribuindo ainda para aliviar a culpa e a má consciência. Dias & Riedweg não tem vergonha de declarar que não pretendem ensinar ninguém e muito menos resolver a vida de quem quer que seja, salvá-la ou curá-la, mesmo porque ninguém resolve,

nem salva, nem cura sequer a própria vida, o que dirá a vida do outro. É muito diferente disso o que os leva ao encontro deste outro tão distante: a consciência de que a ordem imperativa que os separa é fictícia, a necessidade de desobedecê-la e atravessar a fronteira para aventurar-se por um universo diferente do seu, movidos pelo desejo de conhecê-lo e deixar-se por ele afetar, pelo prazer de estranhar-se e deslocar-se de seus próprios limites. Perguntados o que os leva a escolher este ou aquele universo, é Dias quem responde: “Acho que acontece de uma forma bem descontrolada, é no âmbito da fascinação. Tudo aquilo que não entendemos, que não temos, que não somos.... Não que a gente queira ser aquilo ou tê-lo, mas é o que nos leva a tentar encontrar...”¹². Uma busca que passa pela liberdade de expor-se ao risco de ter suas próprias referências abaladas e pela disposição de encarar o trabalho de elaboração e mudança que esta situação exigirá por princípio, um tipo de trabalho que, também por princípio, só poderá se realizar entre esses dois mundos oficialmente separados e a partir de sua contaminação recíproca. Contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. O encontro se constrói – quando de fato se constrói – a partir dos conflitos e estranhamentos e não de sua denegação humanista. É a partir desta qualidade de encontro que Dias & Riedweg montam, a cada vez, o quebra cabeça ímpar do dispositivo que irá convocar o envolvimento de uma rede intrincada de indivíduos e instâncias ligados de perto ou de longe à existência daquele outro que se quer aproximar.

Há nessa atitude uma autonomia rigorosa e uma sóbria delicadeza: este é o tom da forma de solidariedade que marca as obras de Dias e Riedweg. Esta política de relação com a alteridade encontra-se na própria origem da colaboração entre os artistas que se deu a partir do contágio em mão dupla de um suíço e um brasileiro, ambos querendo sair de si enquanto territórios geopolíticos, existenciais, subjetivos e profissionais. Um suíço que “cresceu lentamente e com raciocínio um tanto complexo e curioso demais para ser um fazendeiro prático” – assim define Walter a si mesmo –, um *performer* que se sentia desconfortável no que vinha se fazendo em música e teatro na Europa e nos Estados Unidos, onde estava estudando¹³ na época em que conheceu Maurício numa breve passagem pela Suíça. Um “índio brasileiro urbano que não sabe chutar pra gol” – assim define Maurício a si mesmo –, um artista plástico que vivia inquieto com a cena artística local e internacional, e que estava estudando na Suíça¹⁴ onde sua obra começava a ter uma

certa circulação quando, ainda convalescente de uma meningite, conheceu Walter. Como eles próprios revelam, sua união se deu a partir de suas dúvidas referentes ao sistema da arte, do tédio que este sistema lhes causava, mas também de sua necessidade imperiosa de experimentar outras formas de vida e de criação e de seu absoluto não-saber como nem o quê criar. Expuseram-se um ao outro, hibridizando seus universos e seus talentos, arriscando uma experimentação e fazendo surgir entre ambos um mundo que os levou para uma deriva de si mesmos, de suas existências e de suas obras. Esta política de relação com o outro entre os próprios artistas funda o trabalho que eles inventarão em parceria.

Cada obra se faz por meio da invenção de um dispositivo específico em função do campo problemático singular a ser explorado, um recorte da alteridade abordada macro e micropoliticamente. No plano macropolítico, tal recorte opera-se na apreensão da alteridade enquanto forma, que se faz por meio da percepção produzida pelo sensível em seu exercício empírico e que se traduz em imagens de si e do mundo. O outro, deste ponto de vista, chega à subjetividade como presença formal: uma representação visual, auditiva, etc. que se situa na rede de representações de que é feita a cartografia da realidade em suas formas vigentes. Além da abordagem macropolítica, tal recorte da alteridade é também resultado de uma abordagem micropolítica, a qual se opera em sua apreensão como campo de forças que afeta o corpo vibrátil – ou seja, que convoca o exercício intensivo do sensível e produz sensações. Estas funcionam como verdadeiros signos emitidos pelo mundo, pois a estranheza que provocam força a subjetividade a tentar decifrá-los. Por intermédio desta emissão de signos, o outro chega à subjetividade como uma presença viva, a qual será acolhida em maior ou menor grau dependendo de quanto se quer (e se pode) decifrá-la. É preciso querê-lo (e podê-lo), pois decifrar sensações implica num trabalho que redundará em mudança nas formas da realidade de si e do mundo e suas respectivas cartografias – já que o que se entende aqui por decifração da sensação não tem a ver com explicá-la, mas sim com o ato de lhe dar corpo, ou seja com o ato de criar.

O contexto apreendido por intermédio destas duas abordagens é o que se colocará em obra; dele dependerá a definição do conceito de cada proposta e os modos de atualização do dispositivo. Mas a vocação do dispositivo é sempre a mesma: reverberar a alteridade de modo a promover um adensamento progressivo da rede coletiva envolvida no contexto em questão. Convocar as forças que compõem o tal contexto, tornando visíveis as

macro e micropolíticas de relação com a alteridade nele vigentes: macropolítica dos interesses, dos dissenso e dos consensos, dos graus de negociação e de responsabilidade civil; micropolítica dos desejos, dos graus de modulação de abertura para o outro e de contágio, mas também dos processos de subjetivação e de criação de territórios que o contágio desencadeia.

Operar nestes dois registros simultaneamente é uma das facetas mais surpreendentes dos dispositivos criados por Dias & Riedweg em sua obra conjunta. É esta a faceta que diferencia suas propostas de outras práticas de sensibilização e de expressão corporal ou sensorial existentes, sejam elas artísticas, pedagógicas ou terapêuticas. Tais práticas, em geral, apesar de operarem com o sensível, limitam-se a seu exercício empírico e ignoram seu exercício intensivo, reduzindo portanto sua ação ao plano macropolítico. O duplo registro em que trabalha a dupla diferencia suas propostas igualmente das práticas ditas de conscientização política e/ou ideológica, sejam elas artísticas, pedagógicas, filantrópicas ou diretamente militantes. Estas também atuam exclusivamente no plano macropolítico, tomando o mapa de sentido vigente como referência absoluta e relacionando-se com o outro apenas como representação situada neste mapa. Em ambos os casos, há portanto uma restrição da ação ao plano macropolítico, a qual tem um caráter defensivo pois protege do contágio pelo outro como realidade viva e suas conseqüências desestabilizadoras.

A metodologia dos dispositivos inventados por Dias & Riedweg comporta uma série de estratégias que, em linhas gerais, poderiam ser agrupadas em cinco etapas. A primeira consiste em ir ao encontro do universo onde pretendem inserir-se e deixar-se por ele impregnar, tanto por meio do convívio informal quanto por meio de toda espécie de investigação. A partir daí, os artistas elaboram um conceito que norteará a estratégia de criação do dispositivo como um todo. Nos casos em que o trabalho não tenha partido de um convite com recursos para sua produção, este é o momento em que a dupla elabora um projeto para buscar patrocínio. A segunda etapa consiste em selecionar os elementos que integrarão o dispositivo – pessoas, lugares, materiais, dimensões a serem mobilizadas/investigadas nos workshops, etc. –, assim como definir o modo como irão operar para realizar o conceito. A terceira se baseia em estratégias de interação com o grupo escolhido de modo a criar as condições de uma vivência compartilhada. Tais estratégias consistem geralmente numa série de workshops ou de *staged encounters*,

encontros encenados pelas pessoas envolvidas, os quais seguem um script (incluindo ou não os artistas). As duas últimas etapas correspondem às estratégias de comunicação do trabalho, dos círculos mais restritos aos mais difusos. A quarta consiste na invenção de meios de comunicação circunscritos ao público da arte, mais comumente por intermédio de videoinstalações acompanhadas ou não de objetos, que podem ser apresentadas inclusive em museus e galerias. A quinta e última etapa consiste na invenção de meios de comunicação para um público mais amplo e variado, potencializando uma expansão imprevisível e em muitas direções ao mesmo tempo.

O modo como se realiza a metodologia e as estratégias de que se vale em cada uma das cinco etapas acima mencionadas varia de acordo com o recorte da alteridade em que o dispositivo se insere, recorte a partir do qual se define o conceito da proposta. Mas invariavelmente todos os elementos do dispositivo são parte da obra, a qual é precisamente o acontecimento que resulta da confluência de suas estratégias. É possível ainda voltar a lançar o dispositivo em diferentes tempos e diferentes contextos, o que desencadeará novos processos que continuarão a compor esta obra aberta, virtualmente inesgotável, que pode ser sempre reativada e atualizada.

Examinemos cada uma destas etapas em alguns dispositivos criados pelos artistas, de maneira que seja possível extrair certas linhas de elaboração conceitual daquilo que suas propostas colocam em obra e do modo como dialogam com a arte contemporânea.

Começemos pela terceira etapa que consiste na vivência compartilhada com o grupo escolhido em determinado tipo de população. Seja qual for a estratégia adotada, dos workshops aos *staged encounters*, esta visa favorecer a demolição do muro imaginário que separa o mundo supostamente garantido ao qual pertencem os artistas do mundo supostamente não-garantido¹⁵ da população em questão. Nos deteremos, em primeiro lugar, nos workshops utilizados nas propostas oficialmente chamadas de arte pública.

Um primeiro exemplo de workshop é o que os artistas realizaram em *Innendienst* (*Serviços Internos*) que integrou a exposição *Aussendienst* (*Serviços Externos*), a qual teve lugar na Shedhalle, espaço que em Zurich apóia e divulga projetos artísticos experimentais. A exposição reunia artistas que trabalhavam com a cultura estrangeira enquanto matéria artística. “Ao invés de propor um projeto em que a cultura estrangeira entrasse para dentro da obra, um *serviço externo* àquela cultura”, Dias & Riedweg propuseram “levar sua

cultura de artistas para dentro da cultura estrangeira (um *serviço interno*)”, de modo a criar com os protagonistas daquela cultura um entre-mundos – é essa criação o que constituirá a obra propriamente dita.

O projeto consistiu em workshops realizados em vinte e cinco “classes de integração” do sistema escolar público suíço durante um mês com 280 crianças e adolescentes estrangeiros, todos recém-chegados ao país. Os artistas utilizaram o que eles descrevem como “exercícios de associação” entre o olfato e a memória: “a partir de um repertório de odores e objetos do cotidiano, tais como chocolate, pasta de dente, desinfetante e café, entre outros, foram feitos jogos e perguntas que estimulavam a imaginação e a memória de cada um”¹⁶.

Em seguida, os alunos foram convidados a participar de uma exposição que seria montada na Shedhalle na qual seriam usadas coisas que eles levariam de casa ao visitá-la. Os artistas lhes haviam pedido que trouxessem um par composto por objetos ou imagens e outro, por dois vidrinhos contendo cada qual um odor. A escolha destes objetos, imagens e cheiros devia ser feita em função da associação de um dos componentes de cada par à Suíça e do outro à sua terra natal. A exposição, que passou a existir à medida que foi sendo visitada, consistiu numa espécie de sala de aula que os artistas instalaram na galeria usando o próprio mobiliário de escola pública e um quadro negro que cobria toda a extensão de uma das paredes. Sobre as carteiras, enfileiradas num canto, foram se acumulando centenas de objetos; no centro, foram colocados uma câmera de vídeo, um microfone, um monitor de televisão e várias cadeiras. Diariamente, diversos grupos de escolas iam à Shedhalle e sentavam-se no centro da galeria/sala. De olhos fechados, cada aluno descrevia os cheiros, imagens e objetos que havia trazido e narrava as associações que ia fazendo. Estas falas eram registradas pelas próprias crianças em vídeos diretos que eram então expostos na sala junto com os objetos. Para inscrever estes momentos frágeis e intensos, os alunos eram convidados a escrever palavras com giz colorido nas paredes da galeria, agora também elas revertidas em quadro-negro. “Ao fim da exposição lia-se ao longo de todo o perímetro da galeria uma única e enorme rede de palavras em mais de quarenta idiomas e diversos alfabetos, cujos significados se interligavam”, recordam Dias & Riedweg.

Segundo os artistas, nestas experiências sensoriais – tanto as realizadas nas escolas, quanto na instalação *in progress* na galeria – evidenciou-se para algumas destas crianças e

adolescentes que a percepção de uma mesma coisa bem como as associações que ela suscita variam, dependendo da pessoa que a percebe. Examinaremos adiante a que se deve tal experiência, mas desde já é possível supor que isso poderá ter contribuído para fazê-los descobrir não só a liberdade de percepção, mas também e sobretudo a de imaginação, ajudando-os a sentir-se autorizados a exercer esta liberdade, construindo e expressando suas tramas singulares de sentido. Esta liberdade comumente ausente no modo de subjetivação dominante no capitalismo mundial integrado, é mais rara ainda para estas crianças e adolescentes cuja expressão é por princípio desqualificada. É que além de serem oriundos de camadas sociais classificadas como subjetividade-lixo no mapa estabelecido de seus países natais, em sua situação de recém-chegados à Suíça tal estigma se agrava.

Um segundo exemplo de workshop é o que os artistas realizaram em *Question Marks*¹⁷, projeto em que trabalharam com dois grupos de prisioneiros que não haviam tido contato entre si até então: um grupo de dez prisioneiros adultos da Penitenciária Federal de Atlanta, uma das maiores prisões americanas de segurança máxima, e um grupo de trinta adolescentes presos num centro de detenção para menores infratores, o Fulton County Child Treatment Center. Ao longo de três meses, diariamente, teve lugar um processo de comunicação entre estes grupos por meio de trocas regulares de vídeos que eles mesmos realizavam em workshops.

Tais workshops foram de quatro tipos: olfato, tato, audição e corpo. Nos três primeiros, a partir de estímulos sensoriais provocados por objetos trazidos pelos artistas, pertencentes aos universos de referência dos participantes¹⁸, estes eram convidados a fazer associações com a memória e a imaginação. Para mobilizar tais associações, os artistas lhes faziam perguntas do tipo “qual a cor do cheiro?”, “qual o peso do cheiro?” e lhes pediam que associassem cada odor a um local ou situação e criassem desenhos que expressassem sua textura, cor, tamanho, luz e temperatura. Já os workshops do corpo foram feitos a partir de exercícios de performance que estabeleciam uma relação entre o corpo e o espaço; por exemplo, tocar seu próprio corpo e o dos outros, ou apalpar a arquitetura da prisão. Ao mesmo tempo que os participantes tinham estas vivências e faziam estas descrições, eles desenhavam plantas-baixas dos diferentes lugares em que haviam vivido, incluindo objetos e coisas pessoais¹⁹ e, enquanto desenhavam, contavam estórias e fatos relacionados com os lugares desenhados. Em todos estas atividades, tratava-se de promover um exercício de

problematização da situação que viviam e da prática artística como meio de expressão pessoal e política. Paralelamente, eram feitas discussões temáticas nas quais os adolescentes formulavam algumas perguntas que seriam posteriormente dirigidas à sociedade. Eles as escreviam à mão sobre chapas metálicas, como as placas que, fixadas nos carros, indicam seus respectivos números de matrícula. Tudo era registrado em vídeo e levado de uma instituição para a outra.

A escolha das placas como suporte para veicular as perguntas dos prisioneiros para a sociedade não foi gratuita: primeiro porque as placas de carro oficiais de todo o país são fabricadas por prisioneiros, em sistema de trabalho forçado, nas prisões estaduais²⁰. Mas também porque por intermédio delas viabilizou-se uma estratégia ampla e eficiente de comunicação do trabalho. Em três ações realizadas nas ruas de Atlanta²¹, as placas foram distribuídas pelo público que levava consigo as perguntas dos prisioneiros e as fixava em seus automóveis e bicicletas. Frases tais como “Você é quem você diz ser?, A quem devo eu temer?, Eu sou uma ameaça?, O que você deseja saber sobre mim?, O que é o primeiro que você vê quando abre seus olhos de manhã?” são algumas das referidas questões que os prisioneiros endereçavam para a cidade e que passaram a circular por todas as ruas.

Ao longo das conversas mantidas nestes workshops criou-se, igualmente, um ninho de mais de dois metros de altura e de um metro e meio de diâmetro, com fibras de coqueiro e tiras finas de acetato transparente e brilhante sobre uma enorme estrutura de metal. A inspiração veio de um certo tipo de pássaro africano, cujos ninhos são construídos e habitados coletivamente. Sobre cada tira de acetato do ninho, foram escritas outras tantas questões dirigidas à sociedade, tais como “Quantas vezes você pode entrar e sair de seu quarto? Você tem filhos? Você tem paciência? Sua mãe faz biscoitos de natal para você todo ano? Você também se sente às vezes culpado? Você me colocou aqui dentro para me deixar de fora?”. O ninho foi posteriormente incorporado a uma das duas videoinstalações que integraram a proposta.

O dispositivo feito pelo conjunto de todos os workshops, videoinstalações e ações públicas gerou o reconhecimento da existência normalmente ignorada dos prisioneiros, eliminados que são do imaginário a partir de sua eliminação do campo visual ao serem confinados nas prisões. Ao impor a presença daquelas existências no espaço público,

provocou-se reações de toda espécie, tornando explícitas as tensões implicadas neste convívio.

Em ambos os trabalhos mencionados (*Serviços Internos* e *Question Marks*) temos exemplos de dispositivos em que se misturam as estratégias de diferentes etapas: a comunicação que se faz do trabalho para o mundo da arte não é uma exposição dos produtos já esfriados do processo em que se criaram, mas faz parte do processo como um de seus elementos. Muitos outros seriam os exemplos de workshops e de suas diferentes composições com as demais estratégias, mas já dispomos de material suficiente com os trabalhos aqui descritos para deles extrairmos algumas considerações.

O tipo de pergunta que Dias & Riedweg colocam para os participantes de seus workshops (“Qual a cor do cheiro?”, “Qual o peso do cheiro?”, etc.) poderia remeter a uma leitura fenomenológica acerca dos sentidos e sua relação com a sensação, cujo alcance para a compreensão das propostas da dupla é discutível. Para a fenomenologia, segundo Gilles Deleuze, “os níveis de sensação seriam de fato domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos; mas justamente cada nível, cada domínio teria uma maneira de remeter aos outros, independentemente do objeto comum representado. Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um ruído, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento “pático” (não representativo) da sensação”²². Já para Gilles Deleuze, a noção de sensação não se situaria no âmbito do “corpo próprio” do fenomenólogo, mas no âmbito daquilo que, junto com seu parceiro, o psicanalista Félix Guattari, e inspirados em Antonin Artaud, os autores denominaram “Corpo sem Órgãos”²³. A sensação teria a ver com o exercício intensivo do sensível, o mergulho do corpo vivo na caótica dos devires, nos atritos entre potências heterogêneas e em seus efeitos disruptivos que desmancham formas de existência e forçam a criar outras. Em suma, a sensação teria a ver com a própria violência ativa da vida. A guinada que Deleuze & Guattari fazem no que se refere a esta questão, em relação à abordagem fenomenológica, consistiria em ter pensado a vida para além do orgânico e da oposição orgânico/inorgânico; em tê-la pensado igualmente para além de suas formas atuais (*Zoe*). A sensação, para a dupla de pensadores, teria a ver com a vida como potência de criação (*Bios* ou “vida nua”), campo intensivo onde novas formas se engendram, o qual tampouco é da ordem do inorgânico. Para os autores há ainda na Fenomenologia uma excessiva familiaridade no encontro com o outro e

uma ausência de estranhamento – em suma, uma espécie de harmonia que ignora o atrito e a violência da vida²⁴.

Entendido desta perspectiva, o enfiamento com que são tratados os sentidos nas perguntas que Dias & Riedweg dirigem aos participantes em seus workshops nos leva a pensar que esta estratégia evita que o participante fique aboletado no exercício empírico do sensível e seja levado a convocar outras potências de sua subjetividade. Para responder tais perguntas ele terá que acionar o exercício intensivo do sensível – o corpo vibrátil –, ativando ao mesmo tempo sua potência de criação para decifrar as sensações. Daí porque a representação de uma mesma coisa varia dependendo de quem a percebe, pois esta é resultante não só do repertório de representações de cada um, mas também e sobretudo de sua imaginação criadora.

Se concordamos com esta leitura, podemos dizer que a ativação do exercício empírico do sensível de que partem os workshops da dupla de artistas não constitui sua meta mas apenas o canal de entrada para a mobilização de seu exercício intensivo. Trata-se de convocar a memória do corpo, e não de qualquer corpo, nem de qualquer memória – é nisso precisamente que as práticas de expressão sensorial da dupla se distinguiriam. A memória que se quer aqui convocar é a do corpo vibrátil (ou intensivo) onde se registram as sensações, para que seu processamento, estimulado pelas perguntas, produza entre aquele que pergunta e aquele que responde, palavras, imagens, objetos e ações e com elas se fabrique tecido social e se gere consistência subjetiva. Como ocorre com a *madeleine* de Proust, cuja rememoração pelo narrador/personagem não se esgota na evocação do gosto nem do prazer a ele associado. Ela é o meio para uma busca da complexidade da experiência vivida, uma busca do tempo perdido ou desperdiçado numa espécie de estado de narcose da subjetividade em relação à realidade viva do mundo – uma busca para tornar vivo o passado e adensar sua textura na composição com o presente. A *madeleine* é signo a ser decifrado, objeto por meio do qual puxam-se fios intensivos de lembranças para entretecê-los com fios do presente, de modo a criar universo e desencadear processos de subjetivação.

Criar condições para atrair os fios da memória intensiva deste outro tão díspar faz parte da inteligência dos dispositivos de Dias & Riedweg em sua terceira etapa, não só nos

workshops mas também nos *staged encounters*. Um exemplo disto é a obra *Voracidade Máxima*.

Convidados pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona a criar uma proposta nova que se somaria à exposição-retrospectiva de algumas de suas obras que seria ali realizada, Dias & Riedweg decidiram desenvolver um trabalho com os *chaperos* de Barcelona, com o qual montariam uma videoinstalação. A estratégia escolhida para criar as condições de uma vivência compartilhada foi a de encontros encenados. Num quarto de hotel barato, alugado para este fim no *Barrio Chino* – antigo bairro proletário em plena transformação urbana no qual há uma forte presença de prostituição –, realizou-se uma série de encontros dos artistas com os michês escolhidos para participar do projeto. Nestes encontros, os artistas conversavam com os *chaperos*, fazendo-lhes perguntas acerca de suas vidas na Espanha e, também, em seus países de origem. A duração do encontro variava segundo a densidade das narrativas, e o entrevistado era pago pelo preço/hora da *chapa* (sexo pago). A cena era sempre a mesma: os protagonistas eram um michê e um dos artistas reclinados na cama um em frente ao outro; o michê, ficava do lado da cabeceira e o artista, do lado oposto, ambos vestidos de roupão branco, como estariam normalmente nas saunas onde a *chapa* acontece. O michê tinha seu rosto encoberto por uma máscara de borracha que reproduzia o rosto de Dias ou de Riedweg, daquele entre os dois artistas com o qual ele contracenava. A cena era filmada sempre de um mesmo ângulo, multiplicada pelo reflexo em espelhos colocados em lugares estratégicos.

Ao esconder o rosto do *chaperero*, a máscara faz com que desapareçam os signos que permitem identificá-lo, o que o protege da possibilidade de que os clientes ou sua família o reconheçam, evitando situações constrangedoras. Mas este é apenas o efeito – e a razão – mais evidente do uso da máscara. Os signos que a máscara esconde são também os que compõem a imagem de seu pertencimento ao mundo das subjetividades-lixo na distribuição oficial de lugares e seus respectivos valores, identidade-estigma que adere à pele do *chaperero* como se fora sua essência. Além do mais não é qualquer um o rosto que a máscara reproduz, mas sim o do cliente, já que o artista com quem o *chaperero* se encontra na cama naquele momento ocupa o lugar do cliente e, também fora dela, ele pertence ao mundo das subjetividades-luxo que consomem a sexualidade-lixo dos *chaperos*. A semelhança dos rostos parece apagar a dessemelhança que os separa no mapa imaterial que lhes atribui estes

lugares fantasmagóricos, o que se fortalece com a intimidade de uma conversa que jamais teria lugar neste tipo de encontros.

O que ali foi vivido e também o que vemos em seu registro filmado, é a reprodução da cena do sexo pago na qual, no entanto, a máscara e o tipo de conversa proposta introduziram uma dissonância: a referência identitária está silenciada e as rígidas fronteiras entre esses mundos dissipadas. Do lado dos michês, os rostos-identidades encobertos os liberta de sua própria identificação com a imagem de subjetividade-lixo que eles tendem a assumir de forma submissa e/ou agressiva na relação com seus interlocutores, pertencentes ao idealizado e/ou odiado mundo do luxo. A possibilidade de deslocar-se deste lugar cria as condições para que uma fala viva ganhe corpo. Do lado do cliente/artista e, posteriormente, do espectador, escutar os *chaperos* sem a interferência visual destes signos parece inaugurar uma escuta de outra natureza: é todo um universo que se desvenda com seu viço e sua riqueza própria, seus conflitos e suas angústias, e, junto com isso, desvenda-se inevitavelmente a pobreza a que é reduzido este mesmo universo quando apreendido por meio da imagem identitária a ele associada.

Como observam Dias & Riedweg, é o próprio sentido do conceito de “identidade” que é posto aqui em questão. Tal conceito se desnuda na redução que opera na subjetividade: primeiro, por apreendê-la somente como representação; segundo, por fixá-la numa determinada representação tomada como essência e, por último, por atribuir a esta suposta essência um desvalor. O que se revela é a estreita associação do conceito de identidade com uma política de subjetivação própria de um regime perverso de poder. Em suma, a reprodução da cena da *chapa*, mas na qual uma dissonância foi introduzida, convoca o exercício intensivo do corpo e é a partir disso que uma fala e uma escuta passam a se construir com a espessura e a dinâmica de uma vida.

Os *staged encounters* não partem, como os workshops, de uma experiência sensorial oblíqua, e sim de um script que se encena; mas o estranhamento que mobiliza a dissonância introduzida desempenha a mesma função que a obliquidade dos sentidos que examinamos acima: um ruído no mapa habitual das percepções, que abre potencialmente uma brecha de acesso ao corpo vibrátil. Esse objetivo que workshops e *staged encounters* têm em comum depende de uma mesma atitude: um tipo de escuta própria de quem deseja

aproximar-se do outro, de modo que neste encontro possam ser puxados fios intensivos de ambas as subjetividades e uma trama entre eles se teça.

O fato deste outro que se deseja aproximar pertencer ao mundo das subjetividades-lixo, torna esta atitude ainda mais contundente. Nesta etapa do trabalho, o que se busca é urdir o tecido de um território fronteiro entre estes dois mundos. Um território que já não seja mais nem um mundo, nem o outro, tampouco sua soma ou convergência, e que faça com que eles não sejam mais os mesmos. O que se busca é que uma dupla linha de subjetivação em direções não paralelas possa ser desencadeada pelo dispositivo. Libera-se potência poético-erótica destas existências em relação as quais, por estarem confinadas à cloaca fantasmagórica das subjetividades-lixo, se lhes supõe arrogantemente uma pobreza de ser, quando não se lhes atribui humanitariamente o troféu de vítimas da injustiça. “Poesia e erotismo encontram-se em todos os contextos de vida, independentemente das condições econômicas”, insistem Dias & Riedweg.

Este é o acontecimento que será registrado: a memória deste outro enquanto existência viva em processo de elaboração, memória atraída pelo diálogo com os interlocutores artistas. O referido registro ficará nos vídeos e também nos objetos, quando o trabalho tiver incluído workshops. Impregnados de sensações e do modo como estas foram processadas, tais vídeos e objetos têm o poder potencial de provocar outros acontecimentos. Os vídeos serão a matéria prima da dimensão documentária dos trabalhos da dupla e, junto com os objetos, o serão também de suas etapas de comunicação com o mundo da arte e com um mundo mais amplo. Tais etapas terão como desafio fazer com que a experiência vivida até este momento em pequeno âmbito, reverbere numa rede social mais ampla.

Vejamos como isto opera em algumas de suas propostas, primeiro nos meios de comunicação circunscrita a um público da arte e, em seguida, nos meios de comunicação mais difusa que se alastra pelos meandros do campo social.

Um exemplo do primeiro tipo é *Devotionalia*. O projeto começou em 1994 como um ateliê móvel para crianças e adolescentes de rua na Lapa, no centro do Rio de Janeiro. Em seguida foram agenciando-se à proposta assistentes sociais e ONGs, que trabalhavam com estas populações. Isto contribuiu para uma primeira expansão do trabalho que durante o ano de 1995, foi realizado em diferentes dezoito lugares, todos eles situados em ruas e

favelas cariocas. O trabalho foi proliferando pela cidade até 1997, ano em que se deu por encerrado, tendo envolvido mais de duas mil pessoas.

As atividades dos workshops foram documentados em mais de cinquenta horas de vídeo. Nestes workshops criaram-se 1.286 ex-votos – cópias moldadas em cera branca dos pés e mãos dos mais de seiscentos crianças e adolescentes que participaram do projeto. No momento de moldar seus pés e mãos, os meninos expressavam um desejo que era registrado em vídeo, o qual permanecia igualmente impregnado nos ex-votos. Ex-votos e vídeos foram em seguida objeto de uma instalação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Três mil pessoas vieram à inauguração desta exposição, das quais pelo menos a metade – em sua maioria crianças e adolescentes – era proveniente de favelas e comunidades carentes e entrava neste espaço pela primeira vez. A exposição gerou vários níveis de discussão pública entre diferentes meios da cultura, da política e do trabalho social no Rio de Janeiro.

Cinco exposições de *Devotionalia* foram em seguida realizadas em três diferentes cidades da Suíça, na Holanda e num Congresso Internacional de Arte/Educação organizado pela Unesco e realizado na Alemanha, todas elas com instalações que incluíam os vídeos e os ex-votos dos ateliês realizados no Rio de Janeiro. Em cada uma destas exposições, os artistas faziam workshops e debates com crianças e adolescentes europeus, os quais eram convocados a responder ao desejo expresso pelos ex-votos e vídeos dos cariocas com objetos que eles criavam ou que levavam de casa.

Os artistas trouxeram para o Rio de Janeiro o material produzido na Europa pelas crianças e adolescentes, para retomar o projeto com as mesmas pessoas que dele haviam participado em sua etapa brasileira. Em setembro de 1997 foram realizados dois eventos simultâneos: uma última exposição dos ex-votos, organizada por Dias, no Congresso Nacional em Brasília com uma instalação no Salão Negro (entrada principal do Congresso, por onde passam necessariamente os deputados e senadores); e um outro evento, organizado por Riedweg, com os meninos de rua nas dezoito comunidades do Rio de Janeiro e com todos aqueles que haviam trabalhado no projeto, inclusive os assistentes sociais e as ONGs. Montou-se duas estações de Internet: uma permanente e fixa na exposição em Brasília, no Congresso, e uma outra móvel, com um celular ligado num notebook, que circulou por cada uma das dezoito comunidades do Rio de Janeiro. Durante

os dezoito dias que durou a exposição foram realizadas videoconferências diárias entre dezoito deputados federais e senadores, falando de Brasília, e os meninos, os assistentes sociais e os membros das ONGs, falando do Rio de Janeiro. No último dia da exposição de Brasília realizou-se um happening nos Arcos da Lapa no Rio de Janeiro, onde juntaram-se todas as comunidades e, nesta ocasião, distribuiu-se entre elas os objetos acumulados nas exposições. Foi feita então uma última videoconferência veiculada em telão nos Arcos da Lapa, na qual uma deputada envolvida com o Estatuto da Criança e Adolescente anunciou um programa de cem bolsas permanentes para menores da Fundação São Martinho, que seria financiado pelo governo federal em troca da doação da instalação dos ex-votos ao Ministério da Cultura, onde ela fazia parte de uma coleção pública. Seis meses depois, as bolsas foram suspensas, os ex-votos colocados num depósito, e as peças não foram até hoje incorporadas à tal coleção pública.

Em 2003, para uma instalação para o Witte de With em Rotterdam, a convite da curadora Catherine David, Dias & Riedweg fizeram uma reedição do mesmos vídeos na qual tratava-se de registrar o que havia ocorrido com as crianças durante os oito anos que tinham transcorrido desde o início do projeto. Para isso a dupla procurou as crianças que haviam participado do projeto e filmou depoimentos que permitiram que se soubesse que 50% dos meninos haviam morrido, com relatos detalhados de quem havia morrido, como e porque.

Simultaneamente, os artistas realizaram um protocolo de notícias na mídia carioca referentes aos meninos de rua no Rio de Janeiro durante o mesmo período, a partir de uma pesquisa feita em arquivos de jornais disponíveis na Internet. Com este material, montou-se um vídeo entremeando os relatos das crianças e as citações da mídia que confirmam o que as crianças dizem mas que destituem os fatos de sua densidade vital. A montagem evidencia o contraste entre a frieza da anestesiada linguagem da mídia e o calor da vivência traumática das narrativas dos meninos. Os ex-votos continuavam (e ainda continuam) no depósito, sem destino, assim como continuavam (e ainda continuam) sem destino as crianças que sobreviveram, as quais vivem nas ruas – uma espécie de depósito a céu aberto –, à espera de sua provável morte prematura. A documentação, não obstante, continua viva podendo ser sempre reativada. O vídeo foi levado em seguida para a Bienal de Havana e para a exposição da obra de Dias & Riedweg no MacBa, em Barcelona.

O projeto *Devotionalia*, por acompanhar aquelas crianças e adolescentes ao longo de oito anos, documentou em tempo real a densidade e a fugacidade de suas vidas, destinadas ao extermínio. A exposição do MAM, que hoje encontra-se esquecida num depósito do Ministério da Cultura, é a instalação de um grande ex-voto coletivo que, visto retrospectivamente, tornou-se um testemunho da existência daquelas crianças com seus votos para o futuro, mas também de como este futuro, por princípio, não se cumpre.

Um primeiro aspecto que se destaca nas estratégias de comunicação do dispositivo de Dias & Riedweg em *Devotionalia*, como aliás em vários outros trabalhos da dupla de artistas, é o fato de incluírem entre seus alvos o público frequentador da arte, por intermédio de exposições de seus trabalhos em museus e galerias (a quarta etapa). É que, para eles, não se trata de inverter sinais, atribuindo por princípio valor negativo aos espaços tradicionalmente destinados à comunicação pública de obras de arte. Os artistas não fazem qualquer leitura moral sobre tais espaços, os quais para eles não são em si mesmos nem bons nem maus, mas dependem das forças que os investem e de como os investem. Para ambos trata-se de colocar também estes espaços em obra, fazê-los funcionar a favor da problematização que o dispositivo realiza, incorporando-os como um de seus componentes. É isto que diferencia suas propostas de outros trabalhos em que são igualmente levadas ao museu populações das assim consideradas subjetividades-lixo, principalmente meninos de rua, numa espécie de happening cujo potencial se esgota nele mesmo. Ao conectar museus e galerias ao agenciamento produzido e acionado pelo dispositivo que está pondo em obra um certo contexto, trabalhos como *Devotionalia* tendem a driblar a suposta neutralidade destes espaços, a qual corresponde ao estatuto dos mesmos no regime que isola a arte como esfera autônoma. A integração destes espaços ao processo traz potencialmente outros elementos ou relança os já existentes para outras direções, abrindo novos horizontes de contaminação. Também os objetos, tal como são expostos nestes espaços por Dias & Riedweg, são tratados como componentes do dispositivo, o que tem poder de driblar sua condição de fetiche, que corresponde ao estatuto dos mesmos no espaço tradicional da arte. Isso é especialmente notório nos vídeos, muito utilizados nas obras da dupla, cujo uso merece uma reflexão demorada à qual voltaremos mais à frente.

No percurso de *Devotionalia* pela Europa, este tipo de comunicação foi concretamente fomentado pela própria estratégia das exposições, que convocava os

meninos europeus a reagirem diante do que viam e ouviam dos meninos do Rio. Tais reações eram por sua vez registradas e incorporadas à obra, mobilizando outras reações em outros pontos desta rede mais a mais expandida. Já em outros trabalhos, como *Serviços Internos*, a exposição numa galeria (Shedhalle) não se limitou ao produto do processo de criação dos workshops realizados nas escolas. Ela consistiu numa comunicação do próprio processo e, o que é mais importante, a ele integrou-se como um de seus componentes. A própria instalação ganhou a consistência de um processo cumulativo que se transformava e crescia a medida em que os workshops – nos quais gravava-se novos depoimentos em vídeo e incorporava-se novos objetos –, aconteciam no próprio espaço de exposição. Da abertura da exposição, com a galeria/sala de aula nua e vazia e o quadro-negro ainda virgem, até o encerramento, mais de mil objetos foram agregados e uma infinidade de palavras em línguas as mais diversas cobriu todas suas paredes – um *work in progress*, no sentido mais literal da expressão. A idéia é a de “manter a complexidade do problema na própria forma de apresentação”, escreve Riedweg: ou seja, manter o caráter vivo da obra em todas suas facetas e desdobramentos.

A exposição, portanto, é uma estratégia que participa do processo de contaminação e produção de sentido. Sendo o objetivo de um projeto como *Devotionalia* o próprio estabelecimento de diálogo, ele nunca se esgota ou conclui, podendo sempre reativar-se, mesmo por meio de uma exposição que, neste caso, é uma forma de diálogo entre outras no interior do processo e nunca seu resultado final. Para Dias & Riedweg, a questão da exposição não é como apresentar o produto de um processo – mesmo porque os produtos gerados nos processos de suas ações artísticas nunca são finais nem reificáveis –, mas sim como reativar nesse tipo de contexto o objetivo que orienta o projeto. Uma obra aberta que se atualiza e reatualiza, cada vez de outro jeito.

Por último, cabe notar que nos dispositivos de Dias & Riedweg, o investimento dos espaços destinados à comunicação de obras no âmbito da arte se dá concomitantemente à invenção de outras formas de torná-las públicas, o que as faz atingir outros âmbitos. Este é o caso das videoconferências de *Devotionalia* realizadas entre os meninos de rua, no Rio de Janeiro, e os políticos, em Brasília. Em outras palavras, ao reinserir o museu e a galeria na rede viva em processo, o dispositivo os engloba ao invés de submeter-se à lógica de seu estatuto oficial – ativa-se sua condição de lugar público e a esfera da arte contamina-se de

mundo. Este aspecto dos dispositivos de Dias & Riedweg fortalece a idéia de que arte pública não é necessariamente a que está fora do museu, pois o que está fora pode ser mais invulneravelmente branco e enclausuradamente cúbico do que o próprio museu, mesmo que se trate de um cenário *trash* ou em ruínas. O que faz do museu ou de qualquer outro lugar um espaço branco sem marcas, inatingível pelas forças do mundo como um cubo hermeticamente fechado, é a pretensão onipotente de forças que o sustentam como espaço neutro, como se nele estivesse suspensa a produção de vida pública.

Isto fica evidente no dispositivo que Dias & Riedweg inventaram em sua proposta para a 48ª Bienal de Veneza e que chamaram de *Tutti Veneziani*²⁵. Durante os dois meses que precederam a Bienal, os artistas identificaram 36 venezianos de diversas partes e segmentos sociais da cidade: “gondoleiro, ginecologista, artista, padre, comandante do Arsenale²⁶, camelô senegalês que vende bolsas de grifes falsificadas, reitor da universidade, porteiro do hotel, faxineira da Bienal, vice-prefeito de Veneza, cega de 97 anos, treinador, etc”. Eles propuseram a estas pessoas filmá-las num momento de seu cotidiano em que trocam de roupa, em casa ou no trabalho. Pediram-lhes que imaginassem que estavam mortos num ponto qualquer do futuro tomando um drinque numa mesa de bar com os artistas que, então, lhes perguntariam como haviam morrido e como isso havia sido para eles. As gravações destas estórias foram editadas em *off* sobre as imagens dos vídeos nos quais se vê as mesmas pessoas trocando de roupa. Além destas filmagens, uma cena final foi gravada no Arsenale com todos os participantes, no próprio local onde seria realizada a instalação. Três câmeras foram colocadas sob o teto, apontando para o chão, o qual foi recoberto com tecido negro. Os participantes foram filmados desfilando sobre esta “passarela” e olhando para o alto.

Na instalação colocou-se três projetores de vídeo sob o teto, exatamente nos pontos em que se havia posicionado as três câmeras durante a filmagem. As imagens dos venezianos andando, em tamanho natural, eram projetadas na passagem central do espaço de exposição no Arsenale sobre a qual caminhariam os espectadores da Bienal. Nas duas naves laterais à passagem, foram colocados quatro telões nos quais eram projetados continuamente os 36 vídeos onde se via as trocas de roupa de cada um dos participantes, ao som dos relatos sobre sua própria morte. A instalação ocupou uma área de 600 m².

Veneza vive da encenação de sua imagem inventada pela mídia, que a cidade vende aos turistas ano após ano. Todos os venezianos são protagonistas desta encenação. É neste cenário que circulam os espectadores-turistas da arte que freqüentam as Bienais. A presença viva dos venezianos nestes períodos é duplamente invisível: ao seu papel habitual neste teatro de turismo histórico, medieval e renascentista, soma-se uma camada adicional de sentido que os faz também protagonistas de um teatro de turismo cultural moderno, que foi se reciclando ao longo do tempo incorporando elementos de um script contemporâneo.

O dispositivo inventado por Dias & Riedweg para colocar este contexto em obra consistiu em trazer a presença dos venezianos para dentro da cena. Mas trazê-los como fantasmas a lembrar os espectadores que os habitantes da cidade que eles freqüentam em seu turismo cultural estão mortos. Os espectadores eram convidados a ouvi-los contar como morreram e como foi a passagem para sua existência de atores neste cenário-mercadoria eternizado, enquanto os viam na privacidade do momento de seu cotidiano em que trocam de roupa para sair às ruas representar mais uma vez seu papel já secular. Além disso, o dispositivo inverteu a relação e fez com que por um breve momento os venezianos fossem os espectadores que assistiam a cena protagonizada pelos turistas da arte, como assombrações que, vindas de uma cidade afundada nas águas, rondavam sob seus pés, observando-os de baixo para cima. Os galpões medievais da Corderia do Arsenale, escuros e deteriorados pelo tempo e pela umidade, distantes do romântico cartão postal da cidade, criavam um ambiente propício para estas imagens fantasmagóricas que introduziam uma dissonância na cena do turismo cultural. Uma espécie de *staged encounter* entre os espectadores-turistas da arte em Veneza e os habitantes da cidade, que por um breve momento furou – pelo menos para alguns – a opaca camada de imagem que os separa.

Mas não é só para o público da arte que Dias & Riedweg comunicam seus trabalhos. A quinta e última etapa dos dispositivos da dupla consiste em estratégias muito precisas de difusão ampla, cujo objetivo é infiltrar, pelos poros da sociedade, o problema que o projeto põe em obra. O próprio dispositivo de *Devotionalia*, como vimos, foi ampliando seu raio de difusão para além do espaço da arte: primeiro, já antes da exposição do MAM, o projeto envolveu assistentes sociais e ONGs; depois crianças de diversos países europeus; por fim o Congresso Nacional, sendo que este não foi agregado ao agenciamento em qualquer momento do processo, e sim quando o trabalho acabava de ser apresentado num

Congresso Internacional de Arte/Educação da Unesco em Hamburgo. Isto, de fato, interferia na relação de forças na arena nacional, pois produzia visibilidade internacional à resposta que o Estado brasileiro daria ao problema que o trabalho veiculava.

Outro exemplo de invenção de estratégia de comunicação ampla é o dispositivo de *Question Marks*, no qual as placas de automóvel serviram como suporte para a pintura das perguntas dos menores infratores dirigidas à cidade e como mídia para sua ampla comunicação. Aproveitou-se não só o fato concreto de que os carros da Georgia só trazem placa na parte de trás, o que permite que a parte da frente seja investida como espaço publicitário; aproveitou-se igualmente o fato simbólico de que as placas são o produto do trabalho a preço baixo realizado nas prisões. Investiu-se o potencial de divulgação embutido no próprio símbolo do confinamento e da falta de autonomia daquelas existências, fazendo dele um veículo de participação das mesmas na vida pública. Desviada contra si mesma, a laborterapia – sistema de trabalho mal remunerado edulcorado pela suposição de que o trabalho cura – transformou-se em veículo de emancipação: não é o trabalho forçado e mal remunerado o que “cura”, mas a possibilidade de existir para o outro, participar da construção do ninho coletivo; como os ninhos dos pássaros tecelões africanos que inspiraram os prisioneiros para criar o objeto incluído numa das instalações apresentadas no projeto “Conversations at the Castle”. De invisíveis para a cidade, confinados na prisão e em suas identidades-estigma, os prisioneiros passaram a ser visíveis, através de suas contundentes perguntas que circularam pelo espaço público em 365 pontos móveis, convocando a cidade a responder-lhes, a reagir à sua presença. “As placas são suportes que transportam, transportam as mensagens destes confinados para fora das prisões e para além de nosso controle, para além da Arte. Elas deixam de ser objetos de arte e passam a ser espaço político, público. São questões para todos nós. São provocações. Queixas. Pontos de interrogação”, escrevem Dias & Riedweg.

Uma proposta na qual é especialmente notável a inteligência estratégica de comunicação dos dispositivos de Dias & Riedweg é *Dentro e fora do Tubo (Inside the Tube)*. Dos cento e vinte residentes do Centro de Recepção para Refugiados Políticos em Adliswil, onde foi desenvolvido este projeto durante dois meses, a dupla trabalhou mais intensamente com um grupo de vinte pessoas. Totalmente desterritorializados, refugiados de países em conflito formam uma espécie de raça contemporânea que cresce a cada dia.

Entre os que pedem asilo político na Suíça, apenas 0,5% o recebem, sendo os demais encaminhados de volta para os países de onde vieram, fato que, na quase totalidade dos casos, equivale a uma sentença de morte. Além disso enquanto esperam a resposta, eles ficam alojados nos tais *containers* do Centro de Recepção, sem direito a trabalhar e sem vínculo algum com a comunidade local. Vivem numa espécie de limbo entre seus territórios de origem, que desmoronaram, e a impossibilidade de criar novos, seja temporariamente porque lhes é vedado fazê-lo na Suíça enquanto aguardam uma decisão acerca de seu destino, seja definitivamente caso a decisão tomada seja a do regresso ao país onde os espera provavelmente a morte. Foi neste estado de angústia, esgotamento e fragilidade que Dias & Riedweg os encontraram para com eles desenvolver o projeto.

O trabalho consistiu numa série de workshops diários de sensibilização. Como na maioria dos workshops de Dias & Riedweg, mobilizaram-se associações a partir dos cinco sentidos, neste caso, basicamente relacionadas com a memória da viagem de cada um. Os temas sugeridos pelos artistas seguiam o caminho percorrido pelos refugiados de seus países de origem até o exílio na Suíça: “a casa, a família, o momento em que a vida pública ou a guerra intervieram na vida privada, o que aconteceu então, a decisão de partir, a fuga, a despedida, a última coisa que se pensou ao partir, o céu naquele momento, a viagem, a duração da viagem e a duração da viagem interior, a chegada ao lugar novo, a primeira coisa que se viu ao chegar, o primeiro encontro com um suíço, o cheiro daquele momento, a chegada ao Centro de Recepção, a espera, o medo do futuro mas, também, a esperança”. As conversas eram gravadas em fitas de som digital, nas várias línguas dos refugiados. “Todos trabalhavam na tradução... de etíope para árabe, de árabe para italiano, de italiano para alemão. Assim foram editadas gravações finais, nas quais as vozes se acumulavam como num coro de depoimentos em várias línguas até que, pouco a pouco, a voz em alemão se sobrepunha às outras para viabilizar o entendimento por parte do público geral na Suíça”. Foram feitos doze CDs com as gravações.

Nestes mesmos workshops, além do trabalho sensorial, os participantes desenvolveram projetos de escultura com tubos de metal industriais para aquecimento, fazendo desenhos a partir de fotos de catálogos destas peças. Cada participante escolheu um local público que considerasse importante na vida diária da cidade, para ali instalar sua escultura, a qual já era concebida visando o espaço em questão²⁷. A colocação dos tubos

em locais públicos passava por uma negociação que implicava, necessariamente, na interação entre os participantes e os habitantes da cidade.

As instalações foram montadas no Centro de Recepção paralelamente à edição dos CDs, os quais seriam difundidos por transmissores colocados dentro dos tubos. Em seguida as esculturas foram instaladas nos locais escolhidos, de onde passaram a ser emitidas as vozes dos refugiados. “Um convite e um encarte num jornal mostravam um percurso pelas esculturas na pequena cidade, convocando a população a percorrê-lo. Para o primeiro percurso foi feita uma visita guiada com os cento e vinte integrantes do Centro de Recepção, várias autoridades da polícia de estrangeiros, alguns políticos federais, emissoras de televisão, estações de rádio, vários grupos de apoio e também de repúdio.... As instalações polarizaram os prós e os contras da população em relação à temática mais difícil da Suíça contemporânea. Ao longo de um mês, elas resistiram ao tempo rude de março e a vários ataques de vandalismo por parte de grupos extremistas de direita e neo-fascistas, chegando assim ao fim do período de exposição marcadas, por um lado, por pontapés e amassos e, por outro, por uma consistente e abrangente discussão sobre o tema em diversos círculos da sociedade.”

A instalação dos tubos na cidade funcionou portanto como exposição e como mídia de sua própria difusão, ao mesmo tempo e indissociavelmente. Os tubos, como escrevem Dias & Riedweg, “são elementos para transportar energia, para transportar algo e comunicar uma coisa com outra”: os mesmos tubos que comunicam o ar que aquece a população, no frio do inverno, passaram a comunicar a voz quente dos refugiados para os ouvidos da cidade. Voz da alteridade aquecida no encontro com os artistas que desejaram ouvi-la, a contrapelo da indiferença da maioria que faz com que estas vozes se esfriem. Para existir com o valor de uma vida em sua plena dignidade, o indivíduo seja ele quem for, precisa encontrar-se numa posição onde o fluxo entre ele e o mundo esteja garantido, de modo que sua existência participe do processo de construção da realidade e da criação de mapas de sentido. Sem isto, o movimento vital corre o risco de estagnar-se. Os refugiados saíram de seu isolamento nos *containers* para circular por toda parte com suas narrativas de guerra, de fuga, de conflito. Um fluxo de vozes expressando o que é estar à espera da decisão de ser ou não acolhido em sua urgência de asilo – vozes devidamente traduzidas em alemão para que todos entendessem – difundiu-se pela cidade a partir de pontos

estratégicos com maior afluência de público. O objetivo era chegar a toda a população, à imprensa e às autoridades, de modo a interferir na relação de forças envolvidas na decisão judicial.

A instalação urbana funcionou como uma espécie *staged encounter* em escala ampliada entre os refugiados e a população da cidade. Por produzir uma interferência na paisagem habitual e, portanto, um estranhamento no mapa das representações vigentes, as esculturas sonoras eram portadoras de uma possibilidade de abrir brechas de acesso ao corpo intensivo e provocar uma relação de outra natureza com o problema posto em circulação, para além de suas representações estereotipadas, mesmo que benevolentes.

Os tradicionais meios de anunciar a exposição, tais como notícias nos jornais, *mailing-list* de convites para a vernissage e a própria vernissage, foram igualmente investidos neste trabalho como parte do processo. O *mailing-list* incluiu nomes de outros circuitos, principalmente de políticos, que se somaram aos do circuito artístico. Comparecer à vernissage, respondendo ao convite e ao encarte no jornal, implicava em percorrer os pontos da cidade que formavam esta megainstalação e, junto com os cento e vinte refugiados, ouvir ao vivo a expressão de sua dramática existência em todas as línguas de origem, assim como sua tradução para o alemão. A própria mídia de comunicação participou portanto das condições criadas pelo dispositivo para sensibilizar o público ao problema que estava sendo posto em obra, objetivo essencial do projeto.

Como em todos os dispositivos de Dias & Riedweg, o suporte de criação e a mídia de comunicação deste trabalho foram pensados a partir do material disponível no contexto em obra. Mas não é qualquer tipo de material que se presta a este fim e sim apenas aqueles que tenham potencial de provocar adensamento das negociações em torno da situação específica problematizada por cada dispositivo. No caso dos refugiados, os tubos e suas emissões sonoras tinham a potência de incluir e responsabilizar outros setores da sociedade para além das instâncias políticas e administrativas tradicionalmente envolvidas e oficialmente responsáveis pela decisão de concessão do asilo, os quais não tinham como se furtar a responder, ainda que fosse para manifestar sua recusa.

É interessante notar que não foi utilizado vídeo neste trabalho. É que o vídeo não tem, para Dias & Riedweg, um valor em si, mas é um suporte cujo uso também ele depende daquilo que está sendo posto em obra. No caso dos refugiados, por uma questão de cuidado

e segurança, a decisão foi justamente a de não utilizá-lo pois era imprescindível que os rostos permanecessem anônimos. Já em outros trabalhos em que também se trata de manter o anonimato dos participantes – como em *Voracidade Máxima* – optou-se ao contrário por utilizar o vídeo mas apagando os traços de identidade. Neste caso, a estratégia consistiu em encobrir os rostos dos *chaperos* com a máscara dos artistas, para que se ouvisse suas vozes sem associá-las aos signos visuais de seus rostos. Tais signos são peças de um jogo de cartas marcadas que determinaria esta escuta, e isso era exatamente o que se tratava de desmontar. Enquanto que em outras propostas, fazer circular a imagem e a voz dos participantes é o próprio objetivo do trabalho e o vídeo, nestes casos, é um dos melhores suportes para alcançar este objetivo. Um exemplo disso é *Devotionalia*, no qual o vídeo pode produzir uma disseminação da presença viva dos meninos por âmbitos aos quais eles jamais teriam tido acesso, além de ter servido para registrar a experiência trágica daquelas vidas em contraposição com a indiferença do Estado e da mídia de notícias.

Os vídeos de Dias & Riedweg cumprem uma dupla função indissociavelmente ligadas: uma função de documento e outra que poderíamos chamar de “vídeo-transversalidade”²⁸. Nesta segunda função, ativa-se no caráter documental dos vídeos uma dimensão processual: eles são veículos do problema em obra para fora de seu circuito imediato, pondo em comunicação circuitos mais e mais variados. Primeiro eles são o registro da vivência compartilhada dos próprios artistas com os participantes no trabalho, na qual um encontro demorado e cuidadoso tem lugar. Depois, quando se desencadeia sua circulação, os vídeos vão convocando diferentes respostas que são a expressão do modo como os diferentes públicos são afetados por aquilo que ouvem e vêem. Tais reações incorporam-se ao vídeo, convocando novas respostas, e assim infinitamente. O vídeo vai se diversificando à medida em que vai integrando outros universos e suas reações aos signos do universo anteriormente registrado. Tanto o problema que o vídeo circunscreve, como a rede em processo contínuo de composição que ele convoca, vão se complexificando e ganhando maior densidade, ao mesmo tempo em que aumenta seu coeficiente de transversalidade²⁹.

Para operar a comunicação, ou são os vídeos que vão concretamente ao encontro de mundos variados (*Devotionalia*); ou são estes mundos que vem ao encontro dos vídeos, quando instalados em lugar fixo (*Serviços Internos*); ou ainda a comunicação entre os

mundos pode se dar em tempo real por intermédio de videoconferência (*Devotionalia*). As vezes uma primeira comunicação se estabelece entre dois pedaços de um mesmo mundo mas que, por estarem confinados em lugares distintos, não tem qualquer relação entre si; em seguida a comunicação que se operou neste mundo é levada para fora, já fortalecida pela pequena rede emergente de diálogo que se estabeleceu internamente e que permitiu um avanço no processamento e formulação do problema (*Questions Marks* e o intercâmbio inicial entre os dois grupos de prisioneiros). Os vídeos de Dias & Riedweg são portadores de uma consistência vital, e é esta qualidade que faz com que eles tenham um poder potencial de comunicação intensiva, o que constitui sua função primordial.

O modo como o vídeo é investido na obra de Dias & Riedweg lhes permite driblar o estatuto de fetiche que este suporte vem adquirindo na cena da arte contemporânea. Nos vídeos-fetiche, a obra é resultado apenas de uma pesquisa formal ou técnica marcada por um fascínio pela tecnologia em si mesma e dissociada de qualquer problematização dos mapas de sentido estabelecidos. Isto tem por efeito travar o processo de criação de mapas, quando esta criação é essencial para dar passagem aos novos diagramas de sensações que se insinuam a partir dos afetos vividos cotidianamente. Mas o trabalho de Dias & Riedweg dribla igualmente o estatuto de fetiche de vídeos que resultam de uma relação com a realidade, mas cuja abordagem se restringe à representação da mesma, sem considerar em absoluto o problema que colocou esta representação em crise e que foi exatamente o que desencadeou o processo de criação.

O vídeo na obra da dupla, em compensação, estabelece com a realidade abordada uma relação de decifração dos signos que ela emite, realizada geralmente num trabalho de elaboração coletiva orquestrado pelos artistas. Se é verdade que há nesta obra uma vigorosa exploração tecnológica do vídeo como suporte, tal pesquisa sempre atua para dar corpo aos signos que o projeto se propõe decifrar; e o êxito desta decifração depende, por sua vez, do rigor e da precisão técnica e formal.

Na obra de Dias & Riedweg, o vídeo além disso faz parte do processo como um de seus meios de ação micro e macropolítica. Do ponto de vista micropolítico, o vídeo injeta força de crença na existência deste outro tão radicalmente outro com o qual os artistas interagem, crença em suas potências de resistência e de criação. Tais potências são ampliadas pelo dispositivo, a contrapelo da fetichização deste suporte que vai no sentido

de sua neutralização. Do ponto de vista macropolítico, por intermédio do vídeo entre outros componentes dos dispositivos de Dias & Riedweg, a voz singular das assim consideradas subjetividades-lixo ganha ressonância. Isso ativa uma produção de tecido social e de cartografia de sentido numa escala maior do que aquela que lhe permitiria aceder seu lugar como refugiado, criança de rua, etc., o que interfere sutilmente na relação de forças dominante. Tal efeito acaba interferindo igualmente no plano micropolítico, na medida em que sustenta a deserção do lugar de subjetividade-lixo e a ativação de processos de subjetivação.

As mídias que Dias & Riedweg inventam em seus dispositivos para seu próprio *broadcasting* – os vídeos, os tubos, as placas de automóvel, mas também os convites e encartes com o mapa dos pontos de comunicação/contágio, etc – deslocam-se do *broadcasting* habitual dos meios de comunicação de massa. Estes últimos tendem a promover uma homogeneização que encobre a variedade e a singularidade dos diferentes mundos, pasteuriza os atritos entre eles e, mais do que isso, mobiliza uma identificação geral e indiferenciada com o padrão proposto, o que leva os receptores a desejá-lo e a tentar adotá-lo. Nesta política de comunicação o que fica travado é o reconhecimento intensivo da existência do outro, a polêmica provocada pelo atrito com suas diferenças e os processos de criação de cartografias singulares de sentido para dar corpo aos entre-mundos aí gerados. Diferentemente disto, nas mídias inventadas por Dias & Riedweg, a comunicação é parte da urdidura deste tecido coletivo e da produção de consistência subjetiva.

Mas não é de qualquer comunicação que se trata aqui. O conceito de comunicação que se pode extrair das obras de Dias & Riedweg – seja nas estratégias dirigidas ao âmbito restrito da arte ou naquelas que visam um âmbito mais difuso, o que corresponde, respectivamente, à quarta e à quinta etapas de seus dispositivos – tem o sentido de transmissão de uma alteridade viva, portadora de um poder de infiltração e contágio que é o que se pretende com a obra. Esta “comunicação intensiva” é todo o contrário daquilo que se entende e pratica hoje em dia como comunicação. Esta consiste na transmissão de uma representação *a priori* do outro que, mesmo quando politicamente correta, o confina num lugar identitário e neutraliza toda e qualquer potência de contaminação disruptiva – em suma, uma política de relação com a alteridade baseada numa dissociação da subjetividade em relação ao corpo vibrátil, ou seja na desativação do exercício intensivo da sensibilidade.

A dissociação do corpo vibrátil não é pouca coisa, pois ela constitui uma das principais características da política de subjetivação dominante no capitalismo mundial integrado, ao lado de uma intensa mobilização das potências de criação e de resistência. É que tais potências são mobilizadas na subjetividade quando um território desmorona e sua cartografia perde sentido, em decorrência da pulsação de sensações provocadas pelo encontro intensivo com a alteridade, sensações que criam uma dissonância nas referências em vigor. Este paradoxo e a tensão que dele resulta é o que mobiliza a necessidade de criar territórios e mapas, com o objetivo de dar corpo à mudança que se operou no corpo vibrátil, o que depende da força de invenção; esse mesmo processo implica igualmente em lutar para que se inscreva na realidade aquilo que se está criando, uma luta que depende da força de resistência. O fato de que a subjetividade contemporânea seja confrontada a uma alteridade velozmente variada e variável faz com que ela experimente com muita frequência a falência de suas referências; por isso suas potências de criação e resistência são constantemente mobilizadas. No entanto, a dissociação do corpo vibrátil impede a subjetividade de situar a causa desta mobilização – o problema que pede decifração – impedindo-a igualmente de vislumbrar o que criar e por o que lutar. Potências de criação e resistência, dissociadas do exercício intensivo da sensibilidade, ficam cegas e dissociam-se entre si. O destino da potência de criação, quando se dissocia das sensações que a convocam e separa-se do afeto político, consiste em formar um manancial de força de trabalho de invenção “livre”, que será instrumentalizada pelo mercado e convertida – como nos mostram Toni Negri³⁰ e seus colaboradores – na principal fonte de exploração de mais valia do capitalismo contemporâneo³¹.

Pois bem, os dispositivos inventados por Dias & Riedweg intervêm exatamente nesta dupla dissociação: há neles uma operação poético-política que interfere diretamente nas micro e macropolíticas dominantes. Esta importante faceta de sua obra se inscreve numa certa linhagem da arte contemporânea produzida no Brasil, em que se destacam Lygia Clark e Hélio Oiticica. Começemos por examinar algumas de suas ressonâncias na obra de Lygia Clark.

Os workshops e os *staged encounters* dos dispositivos de Dias & Riedweg evocam o trabalho da artista, especialmente a partir de suas propostas “sensoriais”³² até sua última obra, oficialmente etiquetada de “terapia”³³. Também nestas obras, o corpo sensível era

convocado em seu exercício intensivo que, aliado a uma espécie de *staged encounter* entre a artista e os participantes por meio do qual este trabalho acontecia, tinha o poder potencial de deslocar os participantes de seu lugar de “espectadores”. E se na última obra da artista estes passaram a ser chamados de “pacientes”, é porque o fato de convocar o corpo intensivo para, a partir dele, produzir espessura subjetiva e existencial aproxima-se da fronteira de uma prática clínica. Tal prática, entendida da perspectiva desta fronteira, privilegia a reconexão com o corpo vibrátil, assim como o exercício da potência de criação precisamente a partir desta reconexão. E se uma interferência no âmbito psicológico é efetivamente necessária num processo de “cura”, é o exercício intensivo da sensibilidade, vivido na relação com o terapeuta, o que permite definir o foco de tal interferência, de modo a expulsar de cena os fantasmas que se interpõem entre si mesmo e o outro e comandam a relação, impedindo que o outro seja apreendido enquanto realidade viva – situação que caracteriza um processo patológico que a psicanálise denominou “neurose”, que corresponde ao modo dominante de subjetivação no regime capitalista.

No entanto, mesmo no que diz respeito a essa faceta da obra de Clark amplamente partilhada com a de Dias & Riedweg, há nítidas diferenças entre suas estratégias que dizem respeito à singularidade de seus respectivos percursos artísticos, mas também ao sentido de suas propostas no momento histórico em que cada uma delas se inscreve. Examinemos primeiramente as diferenças concretas. Se Clark também utilizava cheiros, tatos, sons, temperaturas, etc. para evocar o intensivo – não só com seus objetos “sensoriais”, mas igualmente com seus *Objetos Relacionais*³⁴ –, ela o fazia de um modo diferente de Dias & Riedweg, que provocam as associações por intermédio de perguntas, enquanto que a artista deixava o outro entregue ao silêncio e à sua livre imaginação durante a experiência, abrindo unicamente no final das “sessões” a possibilidade de conversar sobre o que havia sido ali vivido e/ou imaginado. Uma segunda diferença é que os objetos usados por Clark para promover o processo em suas obras sensoriais, em suas propostas coletivas³⁵ ou na *Estruturação do Self (Objetos Relacionais)*, eram objetos criados sempre pela própria artista ou objetos e materiais do cotidiano que ela mesma selecionava, com exceção de alguns que os participantes levavam muito esporadicamente e que ela incorporava à experiência específica com aquela pessoa e, eventualmente, à proposta como um todo. Enquanto que os objetos utilizados por Dias & Riedweg nos workshops para promover o

processo são sempre referências do cotidiano dos participantes, de seu presente ou de seu passado, e que podem ser trazidos por eles mesmos ou pelos artistas. Uma terceira diferença ainda é que nos dispositivos de Clark os objetos nunca eram criados durante suas práticas experimentais, enquanto que as estratégias da terceira etapa dos dispositivos de Dias & Riedweg incluem a criação de objetos durante o processo (os vídeos, na maioria dos casos; os ex-votos em *Devotionalia*; as placas de automóvel e o ninho em *Question Marks*; as esculturas de tubos em *Dentro e Fora dos Tubos*, etc.). Além disso tais objetos são sempre de autoria individual ou coletiva dos próprios participantes.

As diferenças acima mencionadas não são apenas concretas, mas remetem a uma diferença de princípio entre as propostas. Em primeiro lugar, não é por acaso que os objetos usados para a sensibilização no caso de Clark eram levados pela própria artista enquanto que, no caso de Dias & Riedweg, eles são não só levados pelos participantes mas pertencem a seu próprio repertório. Se nos dispositivos acionados por ambas obras, trata-se de transpor o abismo que nos separa do outro numa experiência vivida na relação direta com o artista, no caso de Clark este outro com quem suas propostas experimentais eram realizadas pertencia em geral ao mundo das subjetividades-luxo – especialmente dos circuitos culturais³⁶ –, enquanto que, no caso da dupla de artistas, este outro pertence em geral ao mundo das subjetividades-lixo. Isso significa que a barreira que separa o artista deste outro, no caso da obra de Dias & Riedweg, tem a particularidade de estar impregnada de imagens do mapa perverso que distribui os lugares fantasmagóricos de luxo e lixo, sendo que artistas e participantes encontram-se em lados opostos desta linha divisória, que embora imaginária tem poderosos efeitos concretos. Por isso é importante que os objetos trazidos para a obra pertençam aos universos de referência específicos deste outro para que possa ganhar consistência subjetiva no contexto de uma relação, fabricando-se assim, ao mesmo tempo e indissociavelmente, subjetividade e tecido social.

Neste aspecto específico do tipo de outro com quem interagem Dias & Riedweg, podemos traçar uma linha que liga os dispositivos da dupla a um certa atitude no trabalho de Hélio Oiticica: a ampla e arriscada relação com a alteridade que pautou a vida e a obra do artista. Também Oiticica teve uma intensa interação com este outro supostamente tão dessemelhante, marcada pelo modo como este o afetava em seu corpo vibrátil. Muitas de suas propostas são a decifração, mais ou menos explícita, dos signos que emanavam deste

outro em seu encontro com ele. No entanto, não era um objetivo de Oiticica nestes trabalhos, como o foi de Clark, fazer da obra uma via de acesso ao corpo vibrátil na subjetividade deste outro com quem o artista interagia, embora muitas de suas obras tinham a intenção e o poder de convocar este acesso, mas na subjetividade do espectador.

É exatamente neste aspecto das propostas de Lygia Clark, que uma segunda diferença de princípio pode ser indicada em relação aos dispositivos de Dias & Riedweg: se no caso destes há criação de objetos e, no de Lygia Clark não há, é porque os dispositivos da artista alcançavam seu fim com a desobstrução do acesso deste outro a seu corpo intensivo, desobstrução que se operava numa relação direta entre a artista e o participante, mediada pelos objetos que ela criava com esta finalidade. A estratégia deslocava o espectador do cenário da arte e lhe abria a possibilidade de estabelecer uma relação com os objetos a partir do exercício intensivo de sua sensibilidade, o que teria o poder de liberar tais objetos de sua fetichização e devolver-lhes a vida. Clark jamais expôs as narrativas e elaborações desenvolvidas pelos participantes de suas propostas experimentais – como aqueles que ela “atendia” nas sessões da *Estruturação do Self* –, nem os objetos que ela criava como parte de seu dispositivo; é que, fora do *staged encounter* para o qual haviam sido concebidos, tais objetos perdiam totalmente o sentido. Torná-los públicos não fazia parte da estratégia dos dispositivos de Clark; pelo contrário não torná-los públicos, sobretudo nos lugares destinados à arte, era uma escolha deliberada da artista. A razão é que naquele momento, nos anos 1960 e 70, a força de criação ainda estava confinada à esfera da arte e tratava-se pois de contaminá-la de mundo, o que implicava em criar uma extraterritorialidade. Daí, aliás, a dificuldade de encontrar estratégias para comunicar estas práticas hoje. Comunicá-las em espaços tradicionalmente destinados à apresentação de obras de arte faz com que se corra o risco de ferí-las naquilo que elas tinham de mais essencial e esvaziá-las de toda sua vitalidade, já que era parte de sua própria lógica a não-comunicação para fora do âmbito estrito da experiência, especialmente nos espaços oficiais da arte.³⁷

Já no caso dos dispositivos de Dias & Riedweg, o trabalho não se conclui na escala da vivência compartilhada entre os artistas e o outro, como nas propostas de Lygia Clark, mas, ao invés disso, geralmente ele engloba – como uma de suas principais características – estratégias de ampliação do raio de reverberação a este outro. Este é o objetivo das duas

últimas etapas dos dispositivos da dupla, que abarcam as estratégias de comunicação pública do trabalho. Tais estratégias capitalizam a terceira etapa da vivência compartilhada para potencializar a inscrição da presença do outro no campo social. Daí a necessidade de gerar produtos cuja função é a de ser instrumento de disseminação da alteridade viva – sejam tais produtos os vídeos das narrativas dos participantes ou os objetos por eles criados. Mas não são quaisquer produtos que serão comunicados, nem em quaisquer lugares e, mais do que isso, eles não são meros testemunhos das supostas subjetividades-lixo, às quais pretendem dar voz muitos dos documentários existentes, quando estão todavia marcados pelo mapa imaginário que atribui ao outro esta máscara identitária de lixo, mesmo que lhe outorgue um valor positivo. Como vimos, os objetos de Dias & Riedweg são o registro de efeitos do encontro vivo entre os artistas e este outro, um encontro no qual, ao contrário, o mapa estabelecido é destituído de seu poder de verdade, e remove-se o obstáculo imaterial que os separa, liberando processo de subjetivação e fabricação de tecido social. É a imagem dessa subjetividade viva em interação intensiva, com toda a sua densa complexidade, que será posta em circulação nas redes produzidas pelos dispositivos entre mundos selecionados para este fim. Projetada no campo social, a existência viva deste outro se faz presente, causando desassossego e convocando resposta: isto dota o trabalho de Dias & Riedweg de um poder de corrosão sutil do mapa perverso dominante.

É parte essencial dos dispositivos de Dias & Riedweg a propagação desta linha de fuga dos mapas estabelecidos, para que haja alguma chance de que adquira poder de resistência e não morra na praia. É evidente que esse tipo de estratégia se inventa hoje, e não nos anos 1970 porque, precisamente, a partir do final daquela década e ao longo dos anos 80, o capitalismo incumbiu-se de implodir as muralhas que confinavam a potência de invenção na esfera da arte para fazer desta potência sua principal fonte de valor. As práticas artísticas misturaram-se com o mundo, desdobrando-se em múltiplas direções. Neste novo cenário da arte, em que toda e qualquer proposta é passível de incorporação e reificação pelo mercado, a estratégia de Dias & Riedweg – em oposição à extraterritorialidade de Lygia – consiste em colocar-se deliberadamente no território da arte, “mas não com fetiche e sim com presença”, como o formulam os próprios artistas. O que eles põem em circulação é este bloco concentrado de presença viva veiculado em seus vídeos com poder de propagação e contaminação.

Se confrontamos estas diferentes estratégias artísticas à dupla dissociação que marca os processos de subjetivação no capitalismo contemporâneo, o que emerge dos dispositivos de Lygia Clark é que os mesmos trabalhavam a subjetividade deste outro com quem ela desenvolvia suas propostas, incidindo em sua dissociação do corpo intensivo. As referidas propostas interferiam micropoliticamente no estatuto do espectador e sua relação com a obra de arte, que se deslocava de uma redução ao exercício empírico do sensível e sua tradução em representações conhecidas. Enquanto que, nesse mesmo período, Oiticica operou uma travessia da rígida camada de preconceito social que rege as relações no Brasil e criou uma obra desta travessia. Há nas trajetórias de Clark e Oiticica uma ação micropolítica poderosa: ambos participaram, cada um à sua maneira, da inauguração da arte contemporânea no Brasil ao liberar a arte da neutra alvura de um cubo fechado para contaminá-la de mundo. O gesto de suas obras aponta o problema que deverá ser enfrentado nas décadas seguintes quando o capitalismo desmonta o cenário da arte enquanto esfera separada e libera a potência de criação, mas apenas para instrumentalizá-la perversamente a serviço exclusivo de seus próprios interesses.

Este é o solo em que foi possível para Dias & Riedweg dar um passo que se faz necessário hoje, embora isso sequer se colocasse como problema nos anos 1970: a invenção de dispositivos que interfiram, por um lado, na dissociação entre potência de criação e corpo intensivo e, por outro, na dissociação entre as potências de criação e de resistência. Uma conexão entre potência de criação e corpo vibrátil tem chances de se restabelecer quando Dias & Riedweg, na terceira etapa de seus dispositivos, incitam este outro a criar objetos a partir de sua leitura dos signos da constrangedora situação em que vive e a fazê-lo a partir do terreno subjacente estabelecido pela interação intensiva com os artistas. Aqui é um passo a mais que se deu na ação micropolítica. Enquanto que uma conexão entre as potências de criação e de resistência tem chances de se reestabelecer na quarta e quinta etapas dos dispositivos da dupla de artistas, quando, de forma sutil e contundente, eles infiltram doses de alteridade viva, encarnada nos vídeos e/ou objetos, pelos interstícios do tecido social, o que deixa expostas as tensões que esta presença envolve, provocando polêmica e interferindo no equilíbrio de forças. Com isso, é na ação macropolítica que se deu um passo a mais. Nos dispositivos de Dias & Riedweg micro e macropolítica

articulam-se numa só e mesma ação movida por afeto político e artístico, cujas dinâmicas tornam-se indissociáveis.

É exatamente neste ponto que um certo conceito de “público” ganha corpo e se destaca em sua obra.

“Vida pública”, segundo a idéia que se pode extrair do trabalho de Dias & Riedweg, é uma máquina humana que, a partir do confronto de universos múltiplos e variáveis, fabrica diferenças intensivas – matéria prima da produção de tecido social, consistência subjetiva e mapa de sentido, que se produzem simultânea e inseparavelmente. Uma máquina micro e macropolítica que atua, portanto, no intensivo e no empírico.

Entendida desta perspectiva, arte pública é aquela que participa desta produção da vida coletiva e isto pode acontecer de muitas maneiras e em qualquer tipo de espaço, inclusive dentro de um museu. É neste contexto que as propostas de Dias & Riedweg ganham seu lugar: sua singularidade consiste na inserção em pontos específicos no planeta, os quais são escolhidos exatamente por seu teor de disparidade entre universos e, portanto, por seu coeficiente potencial de transversalidade e de produção de diferença. Intensificar este coeficiente é o alvo de seus dispositivos.

Estamos diante de um laboratório poético-político. O trabalho de campo que aí se desenvolve participa de uma investigação coletiva em escala planetária que vem sendo levada a cabo por diferentes iniciativas culturais, sociais e políticas, cuja meta é criar uma vacina contra o vírus que dissocia a subjetividade do corpo intensivo, o que faz com que se dissociem deste corpo suas potências política e artística e que estas se separem igualmente entre si. Um dos piores efeitos colaterais desta dupla dissociação é a limitação das ações políticas ao plano ideológico e doutrinário e, das ações artísticas, ao plano formal – em suma, o vírus age no coração da vida pública e é isto o que pretendem “tratar” as iniciativas artísticas que experimentam vacinas para combatê-lo.

Maurício Dias & Walter Riedweg sabem disso muito bem. Numa mensagem intimista enviada por e-mail numa madrugada carioca, Maurício me escreveu estas linhas: “Querer separar a subjetividade da politização é hipocrisia da *intelligentzia*, um ‘tique’ próprio da época de Lygia, que hoje começa (discretamente) a se desmascarar e pelo qual rezamos o nosso credo, baixiiiiinho mas com clareza”³⁸. E nós, com eles.

¹ Montagem de fragmentos extraídos de Deleuze, Gilles, “Qu’est-ce qu’un dispositif?”. In: *Michel Foucault philosophe. Rencontre Internationale 9,10,11 janvier 1988*. Paris : Seuil, 1988. Em português, “O que é um dispositivo?”. In: *O mistério de Ariana. Cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*, trad. e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Vega, 1996; pp. 83-96.

² “Capitalismo mundial integrado” (CMI) é o nome que, já no final dos anos setenta, Félix Guattari propôs para designar o capitalismo contemporâneo como alternativa à “globalização”, termo segundo o autor por demais genérico e que vela o sentido fundamentalmente econômico, e mais precisamente capitalista e neoliberal do fenômeno da mundialização em sua atualidade. Cf. Guattari, Félix, “O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular” palestra proferida em seminário do grupo CINEL. Paris: 1980. Publicado in: *Revolução Molecular. Pulsões políticas do desejo*, Rolnik, Suely (org.). Brasiliense: São Paulo, 1981.

³ Os trabalhos de Dias & Riedweg oficialmente designados por arte pública são: *Devotionalia* (arte pública e videoinstalação: 1994-97), *Serviços Internos* (arte pública e instalação multimídia: 1995), *Question Marks* (arte pública e videoinstalação: 1996), *Dentro e fora do cano* (arte pública e instalação: 1998), *Os Raimundos, Os Severinos, Os Franciscos* (arte pública e instalação multimídia: 1998), *Tutti Veneziani* (arte pública e videoinstalação: 1999), *Mama & Ritos Viciosos* (arte pública e videoinstalação: 2000), *Belo é também aquilo que não foi visto* (arte pública e videoinstalação: 2002), *Mera Vista Point* (arte pública e videoinstalação: 2002).

⁴ Trata-se de um projeto de arte pública e videoinstalação (1994-1997) desenvolvido com crianças de rua do Rio de Janeiro e que depois incorporou sucessivamente crianças da Holanda, Suíça e Alemanha. Mais recentemente, em 2003, o trabalho retomou fôlego e atualizou-se numa nova rodada pela Holanda, por Cuba e também pela Espanha. *Devotionalia* foi apresentado em: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) (Rio de Janeiro: 1996); Musée d’Art Moderne et Contemporain (Genève: 1996); Kaskadenkondensator (Basel: 1996); OT Gallerie – Kornschuette (Luzern: 1997); Stroom (The Hague: 1997); Congresso Internacional de Arte/Educação da Unesco (Hamburg: 1997); Congresso Nacional (Brasília: 1997); Witte de With (Rotterdam: 2003); Bienal de Havana (Habana: 2003); MacCBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona (Barcelona: 2003).

⁵ As guaritas de vigilância onde permanecem porteiros que guardam a entrada do edifício fazem parte do sistema de segurança dos prédios brasileiros.

⁶ Trata-se de um projeto de arte pública e instalação multimídia realizado a convite da XXIV^a Bienal de São Paulo, 1998. Posteriormente apresentado em: Kunsthalle Bern (Bern: 1999); Galerie ACC (Weimar: 2000); Centro Cultural Light (Rio de Janeiro: 2001).

⁷ Trata-se de um projeto de arte pública e videoinstalação realizado a convite de *Arte Cidade Zona Leste* (São Paulo: 2002).

⁸ Trata-se de um projeto de videoinstalação realizado a convite do MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, para “Posiblemente hablemos de lo mismo”, exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg (Barcelona: 2003).

⁹ Trata-se de um projeto de arte pública e instalação multimídia realizado a convite da Shedhalle Zurich, no contexto da exposição *Aussendienst (Serviços Externos)* (Zurich: 1995).

¹⁰ Trata-se de um projeto de intervenção em espaço público a convite do filósofo cultural suíço Thomas Schmutz, diretor na época do Centro de Recepção para Refugiados Políticos de Adliswil (Zurich: 1998). Posteriormente apresentado em Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt: 1998).

¹¹ Trata-se de um projeto de arte pública e videoinstalação realizado a convite de InSite 2000, Estados Unidos/México (San Diego/Tijuana: 2000). Posteriormente apresentado em: MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona (Barcelona: 2000); Viper - Festival Internacional de Filme e Vídeo (Basiléia: 2001); Rotterdam Film Festival (Rotterdam: 2001).

¹² Manuscrito da entrevista concedida a Glória Ferreira, posteriormente editado para sua publicação com o título “Rencontres avec l’autre. Entretien avec Maurício Dias e Walter Riedweg”. In: *Parachute. Art Contemporain-Contemporary Art*, 07-08-09 (Canadá: 2003); p.81.

¹³ Walter Riedweg estudou na Musik-Akademie Luzern, em Lucerna e na Scuola di Teatro Dimitri, em Verscio e, posteriormente, viveu nos Estados Unidos onde participou dos workshops de Richard Schechner no Performance Studies Departement da New York University.

¹⁴ Maurício Dias diplomou-se na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1986 e fez um mestrado em Fine Arts, na Schule fuer Gestaltung Basel, na Suíça.

¹⁵ O termo “não-garantido” foi proposto por diferentes correntes do movimento *Autonomia*, que teve lugar na Itália nos anos 1970. Tais correntes “partiram para a leitura de um fato incontestável: o surgimento de um

novo tipo de operariado, sobretudo em suas camadas marginais, o desenvolvimento irreversível de uma quantidade considerável de população que escapa, por definição, dos processos de trabalho garantido. É o que tais correntes chamaram de ‘não-garantidos’, ‘trabalhadores precários’, ‘trabalhadores negros’, ‘trabalhadores estudantes’. São *i marginati*, desempregados tanto no trabalho quanto na vida estudantil”. Para o movimento Autonomia, a noção de “não-garantidos” incluía os trabalhadores e estudantes que, por uma questão de princípio ideológico, colocavam-se deliberadamente fora dos âmbitos garantidos de formação e produção. Este sentido do termo não foi, no entanto, incorporado ao uso que dele se faz no presente ensaio. Cf. Guattari, Félix e Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986 (7ª ed. revisada e aumentada, 2004, prelo); pp. 187-189. *Micropolitica. Cartographies of desire*. Nova York: Semiotext/MIT, 2004 (prelo).

¹⁶ Cf. Dias & Riedweg, catálogo da exposição da obra de Dias & Riedweg *O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo*, com curadoria de Catherine David, Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro: 2002); p.25. Todas as citações das descrições que a dupla de artistas faz de suas propostas foram extraídas deste catálogo. Daqui em diante, tais citações serão postas entre aspas no corpo do texto, e não se fará mais referência à fonte em nota de rodapé.

¹⁷ Trata-se do projeto de arte pública e videoinstalação realizado a convite do projeto “Conversations at the Castle”, com curadoria de Mary Jane Jacob, Art Festival de Atlanta (Atlanta: 1996). Apresentado posteriormente em Centro Cultural Candido Mendes (Rio de Janeiro: 1997); Kunsthalle Bern (Bern: 1998); Momenta Gallery (New York: 1999); Kunstbunker Nuernberg (Nuernberg, 2000); “Territórios Expandidos”, Sesc Pompéia (São Paulo, 2001).

¹⁸ No workshop de olfato, Dias & Riedweg usaram frascos com cheiros de objetos do dia-a-dia tais como: “pinho-sol, sabão, pasta de dente, água de barba, graxa de sapato, terra, limão, manteiga de cacau, mel, menta, ervas, canela, fermento e tabaco”. No workshop de audição, os artistas levaram gravações de sons do cotidiano tais como: “alguém lavando louça ou usando o banheiro, um rádio tocando, passarinhos cantando, cachorros latindo, a campainha e o telefone que tocam, carros passando, alguém cantando ao longe, crianças brincando, portas se fechando, chaves abrindo portões, passos na areia, na calçada, dentro de casa... mar quebrando em ondas na praia” – referências sonoras de um passado vivido fora da prisão. No workshop de tato, foram usadas quinze caixas de papelão contendo diferentes tipos de materiais (penas, pelúcia, cetim, esponja, farinha, gelo, geléia, vaselina, terra, casca de árvore, folhas secas, areia e metal). As caixas tinham um buraco, pelo qual os participantes eram convidados a enfiar a mão e sentir o conteúdo sem vê-lo, e fazer suas associações.

¹⁹ Os participantes desenharam “seu quarto, sua casa, sua vizinhança, o tribunal, a prisão, a cela, etc”. Constatou-se que eles não tinham representação alguma da cidade de Atlanta, onde se encontrava a prisão na qual muitos deles estavam há mais de vinte anos.

²⁰ “A indústria corretiva (sistema de trabalho forçado norteamericano) no Estado da Georgia é uma instituição pública que tem 36 anos de existência e produz placas de carro, mobília, placas de sinalização de nomes de rua e uniformes militares. Neste esquema, que funciona como braço direito do sistema carcerário presente em quase todas as instituições do estado, trabalham aproximadamente 1.500 presos, em troca, simplesmente, de serviços educacionais ou sociais dentro dos presídios (a remuneração atual do preso é somente de 44 centavos de dólar por hora de trabalho).” (Rhonda Cook. In: *Atlanta Journal-Constitution*. Atlanta, 7 de junho de 1996)

²¹ A primeira ação foi realizada na rua, em frente ao *Castle*, na noite de inauguração da exposição. A segunda, num sábado, num bairro pobre de Atlanta, do qual se originam muitas das crianças com as quais Dias & Riedweg trabalharam no centro de detenção. A terceira teve lugar, um domingo, no parque central de Atlanta (Piedmont Park), onde grande parte dos habitantes da cidade passam seus fins de semanas. Vestidos como garagistas, os artistas espalhavam as 365 placas pelo chão e abordavam as pessoas explicando a ação e o processo realizado, lhes propondo que fixassem uma das placas em seu carro ou sua bicicleta. Algumas foram enviadas por correio a pessoas indicadas pelos presos que participaram no projeto.

²² Cf. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la Sensation*. Paris : Éditions de la Différence, 1996.

²³ A noção de “Corpo sem Órgãos”, criada por Antonin Artaud e retomada primeiramente por Félix Guattari, encontra-se em inúmeros textos de autoria deste último e em várias das obras que escreveu em colaboração com Gilles Deleuze, entre as quais *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrenie*, “28 novembre 1947 - Comment se faire un Corps sans Organes?” (Minuit, Paris, 1980). Tradução brasileira: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* (vol. III), “28 de novembro de 1947 - Como se fazer um Corpo sem Órgãos?”. São Paulo: Ed. 34, 1996; pp.9-29.

²⁴ A propósito das noções de vida e vitalismo em Gilles Deleuze, além dos textos do autor dedicados a Nietzsche, Espinosa e Bergson, ver entre outros: *Pourparlers* (Paris: Minuit, 1990; p.196). Tradução brasileira: *Conversações* (São Paulo: Ed. 34, 1992) e, em colaboração com Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrenie* (op.cit.; p.512). Tradução brasileira: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* (vol. 3) (São Paulo: Ed. 34, 1996). Agradeço a Luiz Orlandi e a José Gil, a colaboração na discussão das concepções de vida e vitalismo na fenomenologia, de um ponto de vista deleuziano.

²⁵ Trata-se de um projeto de arte pública e videoinstalação, realizado a convite da 48ª Bienal de Veneza, com curadoria de Harald Szeemann (Veneza, 1999); apresentado posteriormente em Kunsthalle Liestal (Liestal: 2000).

²⁶ “Arsenale” é o Arsenal da Marinha em Veneza, espaço onde tem sido apresentadas as obras experimentais que participam da Bienal.

²⁷ Os locais escolhidos pelos refugiados foram: “os dois supermercados da cidade, a agência de correios, o quiosque de cigarros e revistas, a biblioteca pública, a estação de trem, a prefeitura, a polícia de estrangeiros, a praça principal, o telhado do próprio Centro de Recepção e o interior do trem que liga Adliswil à estação principal de Zurich”.

²⁸ O conceito de “transversalidade” foi criado por Félix Guattari nos anos 60 e no contexto da psicoterapia e da análise institucional. Segundo o próprio autor: “A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o da pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade; ela tende a se realizar quando uma comunicação máxima se efetua entre os diferentes níveis e sobretudo nos diferentes sentidos. É o próprio objeto da busca de um grupo sujeito.” (“La transversalité”. In: *Psychanalyse et Transversalité*. Paris: Maspero, 1972; p.80. Em português: “A Transversalidade”. In: *Revolução Molecular. Pulsões políticas do desejo*, Rolnik, Suely (org). São Paulo: Brasiliense, 1981, 3ª ed. 1987; p.96.)

²⁹ O “coeficiente de transversalidade”, conceito igualmente criado por Félix Guattari nos anos 60 e ainda no âmbito da psicoterapia e da análise institucional, refere-se ao grau de reconhecimento ou de cegueira em relação à alteridade que predomina no contexto em que se quer intervir, o grau com que a subjetividade, neste contexto, se permite ser atravessada pela singularidade de universos diferentes do seu e redesenhar a si e ao mundo a partir daí. Guattari nos propõe uma imagem para circunscrever esta noção: “Coloquemos num campo fechado cavalos com viseiras reguláveis e digamos que o ‘coeficiente de transversalidade’ será justamente o grau de regulação das viseiras. Imaginemos que a partir do momento que os cavalos estiverem completamente cegos, um certo tipo de encontro traumático vai se produzir. À medida que formos abrindo as viseiras, pode-se imaginar que a circulação se realizará de maneira mais harmoniosa.”. Coeficientes de transversalidade definem políticas de subjetivação, nas quais segundo o autor é possível intervir: “Nossa hipótese é a seguinte: é possível modificar os diferentes coeficientes de transversalidade inconsciente nos diferentes níveis de uma instituição.”, (“La transversalité”, op.cit., p.80. Em português: “A Transversalidade” op.cit., p.96).

³⁰ Cf. especialmente Negri, Antonio e Hardt, Michael, Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2000. Em português, *Império*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

³¹ Sobre os desdobramentos nos processos de subjetivação da idéia de Toni Negri referente à relação entre o capital e a força de invenção no capitalismo mundial integrado cf. Rolnik, Suely. “O ocaso da vítima. A criação larga o café e se junta com a resistência”, conferência proferida em *São Paulo S.A. Situação #1 COPAN*, com curadoria de Catherine David (São Paulo, novembro de 2002). Reelaborado e publicado com diferentes títulos e em diferentes versões em português in “Caderno Mais!”, *Folha de São Paulo* (São Paulo, 02/02/03) e em *GLOB(AL)* (nº 0, Ed. DP&A, janeiro 2003); em espanhol in *Zehar* nº 51, número dedicado à discussão deste texto, por autores convidados para este fim (San Sebastián : Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2003) e in “Radarlibros”, *Página 12* (Buenos Aires, 2/3/03); em inglês e francês, in *Parachute Art Contemporain_Contemporary Art* (nº 110: “Économies bis”. Montreal, 4-5-6/2003); em francês, in *Chimères* (nº 49 : “Désir des marges”. Paris, primavera de 2003).

³² As propostas ditas sensoriais começam com *Pedra e Ar* (1966) que, não por acaso, inaugura a fase que a artista chamou de “Nostalgia do corpo” (1966-69).

³³ *Estruturação do Self* (1976-1988).

³⁴ *Objeto Relacional* é o nome que Lygia Clark deu para os objetos que integravam sua última proposta, *Estruturação do Self*. Alguns deles foram criados pela artista especialmente para a proposta em questão e outros já haviam sido criados anteriormente e apenas foram incorporados à *Estruturação do Self*.

³⁵ As propostas experimentais coletivas de Lygia Clark correspondem a três etapas da trajetória da artista. A primeira, de 1967 a 1969, foi denominada por ela própria “A casa é o corpo”; a segunda, de 1968 a 1970, ela

denominou “O corpo é a casa” e a terceira, de 1972 a 1975, ela denominou “Fantasmática do corpo” ou “Corpo coletivo”.

³⁶ Experimentaram, por exemplo, as sessões da *Estruturação do Self* com Lygia Clark, figuras como Waly Salomão, Caetano Veloso, Luis Buarque de Holanda, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio e outros.

³⁷ Por muito tempo as práticas artísticas experimentais de Lygia Clark foram ignoradas – quando não desqualificadas – pelo sistema da arte, mesmo depois da morte da artista. De alguns anos para cá, sobretudo a partir da rigorosa retrospectiva realizada por iniciativa de Manoel Borja Villel, então diretor da Fondació Antoni Tapiès, tais práticas passaram a ser integradas a exposições da obra da artista. No entanto, em geral elas são apresentadas seja por meio dos objetos que as compunham, expostos como obras de arte e desvinculados dos *staged encounters* para os quais foram criados e nos quais adquiriam seu sentido, seja reproduzindo os scripts de seus *staged encounters* no contexto de museus ou bienais, nos quais a artista é substituída por um protagonista que representa seu papel. Tanto uma como outra estratégia de comunicação destas propostas, as fazem retroceder enquanto obra à uma redução ao plano estrito da representação, exatamente o plano do qual Lygia pretendeu e conseguiu escapar, ao criar suas práticas experimentais.

³⁸ E-mail enviado por Maurício Dias em setembro de 2003, quando escrevia o presente ensaio.