



Projeto Urubu na Ilha do Fundão

Gisele Ribeiro

O Projeto Urubu aborda questões que vão desde a ficção até o papel do controle no mundo atual, este evidente nas imagens digitais produzidas por satélites. O projeto parte da idéia de um campo de arte não autônomo. Como as células que o compõem, esse campo é algo que não se define em sua especificidade; a idéia de uma arte que circula por entre os limites dos campos, preservando um misto de dependência e independência. O Projeto Urubu explora as fronteiras em sua busca de "multiplicidades", de conexões, não só entre imagens de satélites, mapas, instituições, controle, urubu, história(s), banco de dados, fotografia, terra, visitante, morte, Terra, vozes, ruídos, negociação, gravação, arte, rastreamento, cinema, como entre as noções de cultura e natureza, público e privado, real e artificial, legível e visível, dentro e fora, homem e animal.

Arte contemporânea, instalação, interesse.

Um dos primeiros impasses que se apresentaram ao começar a escrever o texto da dissertação (e, portanto, este também) foi sobre a forma que ele teria. Sendo uma dissertação de mestrado em Linguagens Visuais, sua presença já é uma questão. Seria algo independente ou dependente do trabalho apresentado? Se o trabalho de arte produz por si só conhecimento, qual é o papel deste texto? Que relação ele teria com o trabalho e como isso se daria?

Pequenas decisões foram tomadas. Considerou-se que o texto não é escrito por uma só pessoa (embora uma dissertação de mestrado implique a atribuição do título de mestre a ela e só ela deva ser a autora). Este texto foi escrito por vários autores, e, conforme Deleuze e Guattari, "como cada um de nós era vários, já era muita gente";¹ assim, fui ajudada, inspirada, multiplicada pelos diversos autores e artistas que comigo o compuseram.

Quanto a sua autonomia em relação ao trabalho, o texto assume um papel ao mesmo tempo dependente e independente. Diversos assuntos são explorados na esperança de que ele seja uma investigação que se possa sustentar sem o "auxílio" do trabalho e que, ao mesmo tempo, o tenha "auxiliado" e por ele "sido auxiliado".

Penso, ainda com Deleuze e Guattari, que um texto "não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes".²

Assim o texto foi composto. Cheio de multiplicidades, ele dá espaço a inúmeras citações: não tentando chegar a nenhuma totalidade, mas buscando fazer infinitas conexões que possibilitem múltiplas entradas e saídas. Escreve-se assim como uma colagem, a palavra como material, uma colagem de textos que não pretende chegar a lugar algum, mas passar por vários territórios, mapear questões. Na tentativa de controlar o trabalho por meio do texto, só se consegue chegar ao controle descontrolado das *multiplicidades*.

No caso deste texto aqui publicado, optou-se por um resumo das questões tratadas na dissertação, mantendo o foco no trabalho apresentado.³

• • •

O espaço indeterminado aberto pela morte na relação cultura/natureza – pensado como um lugar que a arte habita – é uma das reflexões que este trabalho propõe. A relação com a morte, seu impacto sobre a duração do tempo, sua irrupção no tempo e sua erupção fora do tempo⁴ são questões atraídas pela arte na tentativa de lidar com estruturas incertas.



O Projeto Urubu na Ilha do Fundão⁵ apresentado no dia 30 de setembro de 2002 como trabalho de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ propõe a composição de três células, que guardam uma relação mista de dependência e independência entre si. Separadas, são cada uma um conjunto de possibilidades; juntas, formam um novo conjunto a partir de suas relações. Elas podem atuar em um mesmo espaço ou ocupar espaços separados.

As três células seriam: projeções em vídeo de imagens de urubus e imagens da Terra capturadas via satélites; terra; e áudio de ruídos e vozes.

Célula I

O interesse pelo urubu surgiu em primeiro lugar devido a sua relação com a morte. O urubu é tomado como um animal sinalizador e, sobretudo, rastreador da morte de outros animais para sua sobrevivência; a imagem de algo que voa sobre nós à espera de morte.

O urubu é figura ambígua que transita pelas idéias de morte, degradação e decadência, ao

mesmo tempo em que delas se apropria, rastreando ali seu alimento.

O urubu é personagem do trabalho.

Com o urubu, o trabalho aproxima-se também da indeterminação do espaço aberto pela relação homem/animal, cultura/natureza. A convocação de animais em vários trabalhos de arte⁶ não seria de alguma maneira uma interrogação sobre esse espaço em que o homem se separa do animal?

E uma interrogação sobre a relação da arte com tal espaço?

O trabalho apropria-se, então, do urubu, rastreando-o. O urubu rastreia a morte. E, ao se aproximar dele, o trabalho pretende rastrear-lo por pesquisa e captura de imagens. O artista torna-se um detetive que investiga o urubu, assim como todos os que freqüentam o trabalho são *voyeurs* do urubu. Surge aqui uma experiência de controle que entra em relação com as imagens da Terra capturadas via satélite.⁷ Nessas imagens acontece um deslocamento de visão do espaço, um reposicionamento do olhar sobre

o lugar. Como nos mapas, existe a tentativa de transformar o espaço em objeto, buscando sua possível totalização, o acesso direto. No entanto, o mapa mostra-se como produtor de uma nova sensação, de uma nova realidade, que ultrapassa o conhecimento do espaço representado.

As imagens da Terra – capturadas e tornadas reféns de uma pseudo-realidade, uma ficção – são usadas como mapas, sob forma de documentação, fazendo parte de um banco de dados. E o próprio mapa não deixa de ser um acesso a um banco de dados espacial. Essas imagens provocam reflexão sobre a (im)possibilidade de conhecimento, sobre a autenticidade, sobre a evidência, e sobre a (im)possibilidade de controle total, à qual tanto a tecnologia quanto a imagem da morte estão atreladas.

A tecnologia, assim como a morte e a arte, também habita o indeterminado “espaço entre”, intervalo, entre natureza e cultura, e é aí que a batalha entre as duas é constantemente travada. Se por um lado a tecnologia aparece com uma possibilidade de controle da natureza, adiando assim a morte, por outro ela se mostra intrinsecamente ligada às táticas de guerra e à proliferação armamentista.

O filme em cinema ou vídeo, em seu caráter tecnológico, oferece uma escapatória à entropia. Enquanto a entropia faz com que nada seja reversível – a xícara que se quebra no chão não voltará jamais a seu estado anterior – o filme visto *en reverse* pode trazer tudo de volta a seu estado original. Ele oferece, assim, uma falsa imortalidade, como diz Smithson: “A falsa imortalidade do filme dá ao espectador uma ilusão de controle sobre a eternidade...”⁸

Célula 2

A terra tem cheiro e, ao pisá-la, a instabilidade do solo pode gerar uma estranheza e uma possível reflexão sobre o lugar que se está pisando: terra e, conseqüentemente, a Terra. A atenção para esse estado pode vir a criar relação física com um lugar em que, sabe-se, se sofrem seus efeitos, suas leis *naturais*; de gravidade, temporalidade e entropia.

Teoricamente a gravidade tem suas forças agindo em direção à Terra, e, se voltarmos à questão da entropia e da morte, podemos pensar que quando se morre o corpo acaba por se depositar na terra, de um jeito ou de outro (pelo menos por enquanto). Mesmo que não haja enterro propriamente dito, os resíduos do corpo serão eventualmente depositados na terra.⁹

Célula 3

Essa célula partiu da relação que trabalhos anteriores estabeleciam com a linguagem verbal e, no decorrer do desenvolvimento do projeto, sofreu modificações. O registro do som ganha importância sob a forma de vozes e ruídos do próprio trabalho em ação. A idéia de uma apropriação do espaço pelo som – de um rastreamento, de uma captura, de um voyeurismo sonoro – vem ao encontro das preocupações do trabalho em relação ao controle explicitadas nas imagens de satélites e de urubus.

O “som ambiente” ou, melhor, o “som espacial” é gravado enquanto o trabalho estiver exposto a seus visitantes, e a cada dia será executada a gravação do dia anterior. Assim, no próximo dia, nova gravação captará o registro junto com os novos ruídos e falas. Ao tentar apreender o som do espaço e ao mesmo tempo expô-lo, o trabalho entra em circularidade entre evocação e apreensão, em que o trabalho se modifica a cada dia.

A morte

Sem saber o que teria vindo primeiro, o interesse pela reflexão sobre a morte ou os trabalhos anteriores que para ela apontaram, o Projeto Urubu pretende passear pelo “espaço entre” indeterminado aberto pela morte entre vários campos, campos estes percebidos como não fixos e não estáveis. Esses campos são múltiplos: a cultura e a natureza, o homem e o animal, o público e o privado, dentro e fora... A idéia de que esses campos não são dicotômicos é essencial para que se perceba a importância da indeterminação do espaço entre eles. Como diria Jean-Luc Nancy, o afastamento que toca. A morte pode ser vista

como o toque da natureza na cultura e vice-versa, o animal no homem e vice-versa...

*A morte é um problema dos vivos.
Os mortos não têm problemas.*¹⁰

Segundo vários pensadores¹¹ do início do século 20 até hoje, a morte vem sofrendo uma espécie de "interdito". Falar, apontar ou mesmo pensar a morte aqui e agora é uma experiência constrangedora e complexa. Se a marginalização da morte, que a instala no contorno como um suplemento, já seria o suficiente para aproximá-la do universo artístico, é ainda necessário e instigante investigar sua relação com o homem ocidentalizado para alcançar novas percepções de sua relação com a arte.

Pretende-se então situar a morte numa zona indeterminada, aberta entre homem e animal, cultura e natureza. O problema gerado por essa "habitação", em que não há ponte segura, pode ser visto como uma das razões do interdito à morte nos dias de hoje, tornando aparente seu "excesso" (Bataille) na economia das afeições e sistemas sociais. A relação da história da arte com a imagem da morte também pode ter partido de problemas da narrativa histórica em face de sua própria transitoriedade.

Vista dessa maneira, a presença da morte, tanto nas *Vanitas* holandesas como nas imagens de *Death in America*, de Warhol, por exemplo, não parece de forma alguma casual. A imagem da morte pode ser encarada como elemento fragmentador, apontando para a transitoriedade, a precariedade e o perecível, próprios da imanência da arte.¹²

É relevante indagar sobre a morte como uma necessidade de se rachar a imagem do homem imortal, cujo sujeito transcendental e absoluto representaria.¹³ A morte fragiliza o homem e o coloca no tempo, em sua própria temporalidade, abrindo um "espaço entre" indeterminado, permitindo a circulação do "outro", da ficção, da arte, etc...

O Projeto Urubu visa então sobrevoar esse espaço indeterminado. A idéia de morte que circula pelo trabalho não é central. Ela circula

junto com outras questões que permeiam, tocam, o campo da arte: as imagens do animal e do humano; da natureza e da cultura, sob a figura do urubu e as imagens urbanas da terra; a transitoriedade da história; o posicionamento do visitante; o problema institucional gerado pela visão fixa.

Durante o tempo de exposição, isto é, o tempo que cada um dedicará ao trabalho, o visitante estará circulando por esse espaço indeterminado em que diversas indagações estarão presentes.

Estratégias

O trabalho envolve diversas estratégias. Múltiplas questões mostram um mapa de conexões, em que não há questão central.

A possível reinvestida no "real" por parte de trabalhos dos anos 90 é discutida por Hal Foster,¹⁴ permitindo uma indagação sobre esse real como um alvo indeterminado. O real associado à morte pode tornar aparente a necessidade de uma ficção. É nela que se pode encontrar com a morte.

O trabalho investe na ficção como uma estratégia para se trabalhar não só com a morte, mas também com a idéia de um contrato entre o trabalho e o visitante.¹⁵ Esse contrato, por sua vez, vai ao encontro da discussão sobre o "interesse" do visitante, elemento fundamental para que o trabalho aconteça.

Também fundamental é a relação da ficção com a fotografia e, mais recentemente, com as imagens digitais. A tecnologia acentua a *suspensão da descrença* na ficção enquanto não deixa de representar a própria busca constante de controle. O controle, por sua vez, também se torna aparente no mapa que, encarado como uma forma não estrutural rizomática, segundo Deleuze e Guattari,¹⁶ permite pensar a "multiplicidade" e ativar a relação entre real e artifício, natureza e cultura, dentro e fora.

A lógica do banco de dados aparece como característica predominante nas imagens digitais, mesmo que essas mantenham sua



relação com a narrativa.¹⁷ Ao se pensar no banco de dados como já estando presente na lógica do "Gabinete de Curiosidades" do Barroco ou na lógica do Museu e da Enciclopédia, pode-se refletir sobre a noção de controle como tendo estado sempre presente na relação entre natureza e cultura, homem e animal, sendo, no entanto, intensificada no momento atual.

O som é percebido também como algo sempre presente e sempre selecionado, filtrado, aproximando-se, assim, de uma montagem decorrente de um banco de dados infinito. Essa noção encontra precedentes históricos na *L'Arte dei Rumori* (A arte do ruído), de Luigi Russolo, e também na invenção do fonógrafo (segundo Douglas Kahn).¹⁸ A voz também teria sofrido mudanças com a possibilidade de registrá-la e ouvi-la de maneira diferente por meio de sua gravação. A fala é considerada também mais um habitante desse "espaço entre" indeterminado, entre o público e o privado, entre alguém e o outro; e sua gravação torna-se interessante por sua (im)possibilidade de controle.

○ interesse

O problema ético-político da relação do trabalho com seu visitante está ligado à idéia de "interesse". O "interesse" é para o trabalho o toque do visitante. O trabalho precisa do interesse do visitante para que possa entrar em funcionamento, precisa de sua decisão de enfrentar o trabalho ao entrar em sua órbita.



A própria ficção subentende um acordo, um contrato entre o visitante e o trabalho para que ela entre em funcionamento. Da mesma maneira, o trabalho como um todo depende desse contrato, desse acordo, a partir do interesse.

Para elaboração desse "interesse" foram analisados e criticados dois discursos teóricos, um por parte de um artista, Joseph Beuys, e outro pelo crítico e teórico belga Thierry De Duve. A primeira abordagem diz respeito à frase de Beuys "todo homem é um artista", a qual é aplicada uma réplica "mas todo homem quer ser artista?"; e a segunda abordagem diz respeito ao julgamento estético "isto é arte" / "isto não é arte".¹⁹ A partir daí as réplicas a essas formulações são relacionadas à fidelidade ao evento, tal qual elaborado por Alain Badiou.²⁰

A instituição também constrói a ficção, a narrativa. Assim, pode-se pensar nesse contrato ficcional como um contrato de múltiplas partes. É uma negociação, um agenciamento. O problema institucional está sempre presente, e torna-se importante pensar em como a instituição se apresenta hoje, sua possível descentralização, a fim de se rastrear o poder. *Onde está o poder?* A "arte pública", como arte a céu aberto, não só não leva em conta a indeterminação existente entre o público e o privado, como cria uma relação freqüentemente didática e autoritária em relação ao "outro," o visitante.

A dispersão que caracteriza a mudança de um sistema disciplinar hierárquico para um de controle, fluido, apresenta-se também em relação à atuação das instituições.²¹ O controle é o modo em evidência atualmente, podendo ser percebido mediante patrocínios e programas de "incentivos culturais" dos governos.²²

Entre as múltiplas relações que compõem a ficção do Projeto Urubu estão os papéis do artista, do visitante, da instituição, do espaço, etc. O artista posiciona-se então como personagem, mediador ou manipulador, atuando em conjunto com o "visitante interessado".²³

O trabalho é construído por todos os elementos e depende da decisão do visitante

de enfrentá-lo ao dele se aproximar, ao entrar em sua "órbita," em seu campo de ação. Depende de seu interesse.

Com relação ao papel da instituição no trabalho, o curso de mestrado em Linguagens Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ já aparece como personagem inserido na narrativa.

O urubu habita a Ilha do Fundão, onde se situa não só a Escola de Belas Artes da UFRJ, como também o Galpão de Linguagens Visuais, local em que o trabalho está agora sendo apresentado. Ao mesmo tempo, a imagem do urubu – por se alimentar de coisas em estado de putrefação – está, além de à idéia de morte, ligada também à de decadência. Os espaços físicos (por vezes monumentais) que abrigam as instituições públicas modernas sofrem hoje nítida decadência.

As imagens de satélites projetadas em vídeo têm como alvo esse mesmo local, essa instituição, a Ilha do Fundão, com o Prédio da Reitoria, a Escola de Belas Artes e o Galpão. O alvo foca também outros espaços institucionais pela cidade do Rio de Janeiro. Vários locais estão sendo rastreados por essas imagens, como os arredores do Museu de Arte Moderna, do Museu Nacional de Belas Artes, do Paço Imperial, da Funarte, do Centro Cultural Banco do Brasil, da Casa França Brasil, do Centro de Artes Hélio Oiticica, da Lapa, do Espaço Agora e ainda os armazéns e o píer da Praça Mauá, onde o Museu Guggenheim deverá ser construído.

O trabalho pretende ainda estender as negociações a suas relações institucionais, a fim de extrair dessa relação entre o trabalho e a instituição algo de sua presença no trabalho. O som a ser ouvido, levado à atenção e registrado no dia da apresentação do trabalho como "defesa", é o da fala pronunciada pela artista e pelos componentes da banca, e os ruídos do espaço. Para isso é necessária uma negociação com os componentes da banca, tendo sido solicitada a permissão para uso de suas vozes e falas no trabalho.²⁴ O som registrado nesse dia será exposto no próximo dia de sua apresentação e terá, por sua vez,

seu som ambiente (seu som "espacial") novamente gravado, e por aí em diante.

O trabalho pretende extrair dessa relação, entre o trabalho e a instituição, a fala de suas figuras, também personagens atuantes na ficção. Pretende-se assim tornar audível essas relações; mas essa audição será cada vez mais complicada, pois a sobreposição das falas e ruídos subseqüentes das gravações posteriores deverão lentamente sobrepor as primeiras gravações.

O trabalho não pretende ficar pronto algum dia – não se tratando de objeto finalizado, autônomo, mas dependente de seus múltiplos contextos e mediações. Ele se transforma a cada momento de sua atuação – e a de seus visitantes – e de sua atualização no espaço presente.

Resumo da dissertação de Mestrado em Linguagens Visuais, PPGAV - EBA/UFRJ, defendida em setembro de 2002, sob a orientação da Prof.ª Dra. Glória Ferreira.

Notas

¹ Deleuze, G. e Guattari, F., *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. I, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995: 11.

² Idem.

³ Tendo sido indicada a publicação da dissertação em Linguagens Visuais, e não um artigo, concluiu-se que assim o trabalho poderia ter maior entendimento do que no caso de ter sido escolhida uma parte da dissertação em que elaborações teóricas poderiam parecer mais à margem do trabalho.

⁴ Lévinas, E., *La Mort et le Temps*. Paris, Editions de l'Herne, 1991: 11.

⁵ O Projeto Urubu inclui – além do trabalho apresentado no Galpão de Linguagens Visuais na Ilha do Fundão – a exposição individual na Galeria Cândido Portinari da UERJ (agosto a outubro de 2002) e o trabalho Projeto Urubu: quadro vivo / natureza morta, em exposição no Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, Castelinho do Flamengo, de setembro a outubro de 2002.

⁶ *Learned Helplessness in Rats (Rock and Roll Drummer)*, Bruce Nauman, 1988; *Green Horses*, Bruce Nauman, 1988; *Carousel*, Bruce Nauman, 1988; *How to explain pictures to a dead hare*, Joseph Beuys, 1965; *I like America and America likes me*, Joseph Beuys, 1974; *Dog beard series*, Tariq Alvis, 1995; *Cão Mulato*, Edson Barrus, 1999; *Warning! Enter at your own risk Do not touch do not feed, no smoking, no photograph, no dogs, thank you*, Maurizio Cattelan, 1994; *Cavalli*, Jannis Kounellis, Roma, 1969; *World Flag Ant Farm 1990*, Yukinori Yanagi, 1990; os peixes em vários trabalhos de Barrio; *Tesouro Besouros*, Tunga, 1992-94; *Vanguarda Viperina*, Tunga, 1985-95...

- ⁷ As imagens utilizadas são capturadas pelo satélite Ikonos 2 que atualmente consegue resolução de 1m. A empresa Space Imaging administradora do satélite Ikonos 2 gentilmente cedeu as imagens utilizadas nesse projeto, graças à colaboração de Maurício Braga Meira, gerente de vendas no Brasil.
- ⁸ Smithson, R., "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" in Smithson, Robert, et Flam, Jack (org.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996: 74.
- ⁹ Talvez se possa pensar numa exceção: os *Sky Burials* realizados pelos seguidores de Zoroastro, na Índia e no Iará, e pelo budismo no Tibet, em que o corpo é retalhado em pedaços e oferecido a uma espécie de urubu (*Sarcogyps calvus* ou *Gyps Himalayensis*) que o devora, em alguns casos não deixando nem os ossos, que são moídos anteriormente e misturados com a carne. Grady, Wayne, *Vulture: Nature's Ghastly Gourmet*, Sierra Club Books, 1997: 4-6.
- ¹⁰ Elias, Norbert. *A solidão dos moribundos*, seguido de "Envelhecer e morrer". Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001: 10.
- ¹¹ Como Sigmund Freud, Georges Bataille, Norbert Elias, E. M. Cioran e Emmanuel Lévinas.
- ¹² Guimarães, Patrícia Dias. *A Pop Art americana e a tradição moderna da pintura: o quadro Pop como Natureza-morta*. Orientadora: Cecília Martins de Mello, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em História).
- ¹³ "Fomos, é claro, preparados para acreditar que a morte era o resultado necessário da vida, que todos têm um débito com a Natureza e devem esperar pagar a conta – simplificando, que a morte era natural, inegável e inevitável. Na verdade, entretanto, nos acostumamos a nos comportar como se fosse de outra maneira. Apresentamos uma tendência inconfundível a 'arquivar' a morte, a eliminá-la da vida. Tentamos calá-la.(...) Essa é, com certeza, nossa própria morte. Nossa própria morte é, de fato, inimaginável, e quando fazemos o esforço de imaginá-la, podemos perceber que nós realmente sobrevivemos como espectadores." Freud, S., "Thoughts on war and death", 1915 in *Great Books of the Western World*, Chicago/Londres/Gênova, Encyclopedia Britannica Inc./University of Chicago, 1952: 761.
- ¹⁴ Foster, Hal, *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge/Londres, An October Book/MIT Press, 1996.
- ¹⁵ "A história de tal esquema 'ficcional' e de seu deslocamento em direção à fotografia não está escrita. Quando ela o for, será necessário desfazer-se da idéia admitida de que a ficção não é, dentro da ordem das imagens de registro, o único atributo do cinema; e que ela procede, antes de tudo, de um contrato entre a imagem e o espectador. Esse 'contrato ficcional' está em oposição à mecânica dissimulada do espetáculo ilusionista. Ele estipula, ao contrário, as regras do jogo – e dessa maneira é também um 'contrato social' – em que a confissão do caráter improvável do motivo representado responde à incredulidade do espectador. A soma dessas denegações abre então as grandes portas de um sonho acordado." Poivert, Michel, "Fiction et photographie, brève histoire d'un contrat" in *ArtPress*, Paris, destr. les M.L.P., número especial, 2002: 15.
- ¹⁶ Deleuze, G. e Guattari, F., *Mil Platôs*, op. cit.
- ¹⁷ Manovich, Lev, "Database as a Symbolic Form", Disponível na internet via <http://robinson.arts.ccnycuny.edu/courses/spring2001/art316/database.html>. Arquivo consultado em 2002.
- ¹⁸ Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat, A history of sound in the arts*. Cambridge/London, MIT Press, 2001.
- ¹⁹ De Duve, Thierry, "Kant depois de Duchamp". *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, nº 5, novembro 1998.
- ²⁰ "Ser fiel a um evento é mover-se na situação que esse evento suplementou, pensando e praticando a situação a partir do evento.(...) Que se deve entender por 'alguém'? Alguém, é, por exemplo, aquele espectador cujo pensamento é possuído por um espetáculo teatral. Ele entra assim na configuração de um momento de arte. Alguém é aquele que pesquisa um problema de matemática. De repente, após o ingrato labor em que saberes obscurecidos dão voltas sobre si mesmos, ele vê a solução. Alguém é o amante cuja visão do real é ao mesmo tempo obscurecida e transfigurada, porque ele rememora, apoiado no outro, o instante da declaração.(...) O apaixonado pela matemática, o espectador cativado, o amante transfigurado, o militante entusiasta manifestam pelo que fazem um imenso interesse. O comportamento habitual do animal humano é o que Spinoza chama de 'perseverança no ser'. O que nada mais é que a busca do interesse, isto é, da conservação de si." Badiou, Alain, *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
- ²¹ "As células autônomas e disciplinadas de uma fábrica, prisão e escola, os grandes modelos da sociedade da disciplina, estão cada vez mais se abrindo e se espalhando pelo exterior. Como Brian Massumi coloca, 'uma crise do encarceramento [enclosure] está acontecendo (a crise há tempos apresentada pela mídia, entre as quais o colapso da família, dos subsistemas judiciário e prisional, e do subsistema da escola, figuram proeminentemente). Quando os muros caem, as funções do comando disciplinares não são desmanteladas, mas afrouxadas. Elas se espalham e variam, chegando a ser até mais bem distribuídas e multiplicadas, e impregnando a vida mais intimamente.' A substituição de um corpo disciplinado, termodinâmico para um controlado, turbulento, é um evento histórico, totalmente enredado na diferença entre as formações modernas e pós-modernas." Parisi, Luciana e Terranova, Tiziana, "Heat-Death, Emergence and Control in Genetic Engineering and Artificial Life". *Ctheory, Theory, Technology and Culture*, ed. Arthur and Marilouise Kroker, vol. 23, nº 1-2, article 84[1], arquivo consultado em 2000.
- ²² Torna-se necessária uma reavaliação das críticas à instituição, pois se essas forem ainda as mesmas, e forem feitas da mesma maneira, só se fará corroborar o sistema atual, em que a falência da instituição pública favorece cada vez mais as privadas.
- ²³ É importante notar que esse "visitante interessado" não seria necessariamente um visitante informado (embora informação nunca seja demais), culto, bom e condescendente com o trabalho. Seu interesse é uma força em direção ao trabalho.
- ²⁴ Mesmo que não seja concedida a autorização, o som do trabalho deve ser percebido como o som dessas vozes em conjunto com o do espaço em que o trabalho for apresentado.