

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO - IAU/USP  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

BARBARA VIZIOLI MATOS DE ANDRADE Nº USP 11833897

CAIO RODRIGO VITORELI OLIVEIRA Nº USP 11759532

GIULIA FREIRE VILLARI Nº USP 11832152

## **Avaliação Final**

Disciplina IAU 0964 Estética II

São Carlos

2022

BARBARA VIZIOLI MATOS DE ANDRADE N° USP 11833897

CAIO RODRIGO VITORELI OLIVEIRA N° USP 11759532

GIULIA FREIRE VILLARI N° USP 11832152

## AVALIAÇÃO FINAL

Disciplina IAU 0964 Estética II

Trabalho avaliativo para composição de nota do segundo semestre de 2022, da Disciplina IAU 0964 - Estética II do curso de Arquitetura e Urbanismo, do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes

São Carlos

2022

A autonomia da Estética, enquanto campo disciplinar moderno, confere, de certa forma, autonomia à arte e ao belo para serem pensados e regidos a partir de leis e regras próprias, que estão além da política, religião e ciência. Nesse sentido, o estudo dos produtos artísticos - objetos que proporcionam experiências estéticas agradáveis - se torna importante para compreender nossas próprias percepções sensíveis.

Todavia, pensar produções a partir de sua autonomia implica, nessas mesmas obras, um caráter tensionador, pois, isentas de atributos externos, tudo podem questionar. Não à toa, falar de arte moderna é pensar que a condição da arte será, por si só, um reflexivo: seja de outros temas, de outras experiências para além do belo, ou até mesmo do papel da arte, como colocaram as vanguardas.

Para Marshall Berman, **a modernidade é a experiência vital**, o modo como os homens dão sentido à existência de determinada época. Implica, portanto, em uma nova concepção de tempo e de espaço, tensionando a realidade.

O moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em  
que cada ruptura é um começo.

(PAZ, Octavio. Os Filhos do Barro. Rio de Janeiro: Ed. Nova  
Fronteira, 1984.)

De certa forma, “tradição da ruptura”, termo dialético, corrobora para se pensar que se o moderno é o agora - o atual que rompe com o passado -, ao romper se cria um novo. Para que essa nova tradição continue moderna, ela deve negar a si mesma, pois o que foi instituído já se tornou obsoleto. Assim, a tradição moderna se caracteriza pela heterogeneidade e um passado plural.

A consciência histórica moderna, submetendo o seu próprio passado e o presente ao questionamento constante, projeta, dessa forma, suas expectativas no futuro, pois é nele que se está a ideia de emancipação, um local que virá a existir. Se o futuro é o tempo da modernidade, serão os teóricos contemporâneos a apontar que o nosso momento de consciência não é mais o futuro, e sim o presente - indicando o **esgotamento da modernidade**.

Entretanto, o espaço do contemporâneo não seria uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos, como postula Ronaldo Brito (1980). O contemporâneo é uma relação única com o próprio tempo que coexiste com a história viva da arte moderna: **é revisitar o moderno com os olhos da atualidade**. A arte contemporânea, nesse sentido, não é apenas a arte produzida no período atual, mas a arte que transgride a fronteira da admissibilidade artística a fim de ampliá-la. Para dar conta disso, recorre, portanto, à *retomada distanciada*, atravessando as ruínas da modernidade indagando outras temporalidades, de forma a mostrar a passagem do tempo e propor novos traços de conflitualidade além da oposição direta das forças em jogo, como o moderno colocou.

A dificuldade na produção da arte contemporânea consiste, por sua vez, na ausência de uma linguagem capaz de traduzir o estado atual das coisas: as situações indeterminadas, aleatórias e flutuantes que marcam nosso tempo, seja pela rápida circulação dos dados e dos acontecimentos. Para

dar conta do irrepresentável e do inominável, retomar a modernidade de forma distanciada implica também substituir as promessas da arte - o ímpeto transformador das vanguardas – por uma “arte de viver”.

Enquanto a arte moderna busca converter o real em imaginário, **a arte contemporânea, por sua vez, procura introduzir o imaginário no real**, através da integração da arte ao mercado e consumo de bens culturais. Substitui-se, com isso, o mito da criação artística que cerca os artistas modernos dos anos 1960 e 1970 - como descrito na trajetória de Robert Mapplethorpe em “Só Garotos” (2010), enquanto o ato criador que resulta da relação entre o premeditado e o involuntário.

Para Yoko Ono (1971), se “criar não é mais tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”, e, nisso, o público será responsável por estabelecer o contato entre a obra e o mundo exterior. Além disso, outras mudanças caracterizam o “entre”, o espaço entre o que é feito pelos artistas e o público. Tendo em vista o exposto, o valor do objeto trazia em si o valor atrelado das técnicas aplicadas, além de toda a teoria e conjunto de experimentações que tornam aquele objeto um objeto valoroso em si. Agora, na contemporaneidade, o valor não reside mais no objeto, mas sim **no modo com que este objeto é apresentado**. Podemos dizer que, aqui, ocorre a mudança do valor intrínseco para o valor ordinário deste objeto, temos este momento claro quando Duchamp diz “isto é arte” em sua obra “Fonte” (1917), onde o que o artista havia feito seria o deslocamento do valor do objeto para o modo de apresentação deste. Em suma, pouco importa se a arte possui valores intrínsecos, mas sim como ela se insere no tecido social, como ela se apresenta. Assim, ao afirmar isso, estamos nos distanciando do conceito moderno de arte, tencionando-o sem negar.

Com isso em mente, existem alguns poderes e esferas de nossa sociedade que não percebem e nem aceitam essa característica dúbia da arte. Vemos isso claramente no caso do Forensic Architecture, um coletivo multidisciplinar que atua tanto em tribunais quanto em museus, produzindo imagens e simulações que podem ser instrumento investigativo e também experimentação artística.

O que instiga quando se trata do Forensic Architecture é a questão da forma que suas evidências são elaboradas e como eles são percebidos em instâncias diferentes - se por um lado eles são questionados nos tribunais por serem artistas, por outro o que eles fazem não é arte aos olhos dos museus.

Mesmo que suas evidências não sejam encaradas como tais em um tribunal de justiça, elas cumprem seu papel quando passam a ser arte em outra esfera, despertando as pessoas para a injustiça que foi cometida com aquele crime, jogando um holofote no cerne do problema, fazendo-as questionarem o sistema e a forma com que ele conduz a sociedade. Como o crítico de arquitetura Rowan Moore comentou no jornal The Guardian, “em um mundo saturado de imagens, onde quase tudo ganha visibilidade, eles tentam trazer à tona o que estava velado. Eles denominam sua atividade de contraforense, sendo forense a arte da polícia”.

O maior ganho da sociedade com o Forensic Architecture está justamente nisso, na forma em que suas intervenções são sempre polêmicas, sempre escancaram uma assimetria de poderes. Um

exemplo disso é de um caso de 2017, quando a polícia israelense desocupou um assentamento Beduíno no deserto de Neguev. A versão oficial do caso relata que um terrorista jogou seu veículo na sobre os policiais e por isso foi abatido por eles. A equipe do Forensic Architecture reconstruiu, através de imagens e áudios, a cena do que de fato aconteceu e as evidências mostraram que a narrativa dos policiais era absurda e que o homem não era terrorista e havia, de fato, sido assassinado.

No final das contas, a evidência foi desacreditada e categorizada como arte, como experimentação, e a polícia seguiu com essa narrativa do terrorismo, mas a opinião pública já não era mais a mesma depois deles terem tido acesso ao que foi produzido pelo Forensic Architecture. É importante ressaltar que o público só teve acesso irrestrito à essa evidência porque ela foi descartada como e por ser arte.

É arte e mais do que arte, ou seja, junto e a partir da arte outras funções se destacam, se somam à função artística, sem uma eliminar a outra.

(OSORIO, 2020, p.84)

Porém, falar de uma “**estética generalizada**”, em que tudo é arte ou artifício e se vive esteticamente, abre campo para duas visões. Por um lado, uma arte que cada vez mais se dá na cultura de consumo implica no excesso - e conseqüente esvaziamento - das imagens e na eliminação da concentração da sensibilidade e do pensamento a qual a arte propicia. Por outro lado, todavia, pode-se falar no **alargamento da experiência estética**, no qual a estética generalizada seria o desejo de mais arte e, por isso, uma arte do viver, como coloca Paul Valery. Aqui, a vida é a perpétua atividade criadora, sem necessidade das obras para que haja a experiência estética - e, para além disso, sem necessidade de que essas experiências sejam só agradáveis e belas.

Fazer arte talvez signifique trabalhar cada vez mais nos interstícios do vazio, nas falhas e nas brechas.

(FAVARETTO, 2014, p. 26).

Sobre os paradoxos ou novas formas de se pensar a relação arte e política na contemporaneidade, pode-se refletir sobre o **poder das imagens** - fortalecido a partir do elo entre arte e tecnologia. Imagens que chocam mostrando a realidade, como as fotografias de Sebastião Salgado, ou imagens que provocam debates, como a recém campanha da Balenciaga, seriam capazes de lidar com as angústias de nosso tempo. Na tentativa de criação de uma linguagem às *situações indeterminadas, aleatórias e flutuantes* do contemporâneo, o papel da arte contemporânea diante das experiências estéticas - agora, não somente as agradáveis, mas também o sofrimento e a dor - poderia levantar reflexões.

Ademais, Rancière introduz, para nós, o conceito de **ficção** em sua obra “O espectador emancipado” (2012), onde, os personagens devem obedecer aos seus princípios, que neste caso,

seriam os princípios da ficção, e não os da realidade. Dessa maneira, a relação entre arte e realidade é diferenciada, pois, agora, **a arte pode vislumbrar a realidade de uma maneira distanciada, de uma maneira crítica, tensionando a legalidade das outras esferas.** Com isso, é possível analisar as novas inscrições do campo da arte na política que tensionam as estruturas contemporâneas, buscando o questionamento dos modos de sentir as epistemologias hegemônicas.

Porém, levando em consideração a política da arte, como diz Rancière, *esta não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares*, no “mundo real”, (Rancière, 2012, p.74). Ou seja, **não há mundo real que seja o exterior da arte: estas esferas são como tecidos que hora se tocam e horas se desvencilham.** Dessa forma, o real é sempre o objeto de uma ficção, de uma construção do espaço onde o visível, o dizível e o factível se juntam, e, por isso, a relação entre arte e política não é a passagem da ficção para a realidade: mas sim uma relação entre duas maneiras, cada uma distinta de si, de se produzir ficções.

---

### **Referências bibliográficas**

BRITO, R. **O moderno e contemporâneo - o novo e o outro mundo.** In Arte Brasileira Contemporânea - Caderno de Textos. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 6 e 8.

FAVARETTO, Celso. **Arte contemporânea - opacidade e indeterminação.** In Rapsódia - almanaque de filosofia e arte. São Paulo: Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014, p. 11 a 28.

OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental.** *Navilouca.* Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

OSORIO, Luiz Camillo. **Querelas que interessam: Forensic Architecture e os paradoxos da arte e da política.** Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 27 (jul-dez/2020), p. 71-91.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** 1ª edição. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 51 - 81.

SMITH, Patti. **Só garotos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.