Entre olhares e dispositivos: a experiência nas intervenções urbanas

Between looks and devices: the experience in urban interventions

ANA RITA VIDICA
Instituição/Afiliação
Programa de Pós-graduação em Comunicação / Universidade Federal de Goiás
Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (PPGCOM/UFG) na linha de pesquisa Mídia e Cultura. Atua também na graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda (FIC/UFG). Doutora em História (PPGH/UFG) com doutorado-sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris), Mestre em Cultura Visual (PPGACV/UFG) e Bacharel em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI/Cnpq/UFG) e da Rede Internacional de Pesquisa em Educação, Arte e Humanidades (RedArth).

RESUMO

Este texto busca discutir conceitualmente a relação entre olhares e dispositivos nas intervenções urbanas. Parte-se do recorte das obras artísticas que intervêm no espaço urbano pela fotografia para refletir sobre a deflagração de modalidades de olhar. Compreende-se a existência de três modalidades; os "olhares-invisibilidade", "olhares-emancipação" e "olhares-circulação" que se associam, respectivamente, ao "dispositivo urbano", "dispositivo artístico" e "dispositivo internet", deflagrando diferentes formas de experiência.

Palavras-chave: Intervenção urbana; olhares; dispositivo.

ABSTRACT

This text seeks to conceptually discuss the relationship between views and devices in urban interventions. It starts with a cut of the artistic works that intervene in the urban space through photography to reflect on the development of ways of looking. The existence of three modalities is understood; the "invisibility-looks", "emancipation-looks" and "circulation-looks" that are associated, respectively, with the "urban device", "artistic device" and "internet device", triggering different forms of experience.

Keywords: Urban intervention; looks; device.

INTRODUÇÃO

As obras de intervenção urbana[1], que usam a fotografia como elemento interventor, ao serem colocadas nas ruas e depois na internet possibilitam o contato com os elementos urbanos, virtuais e com as pessoas, culminando em três modalidades de olhar, os "olhares-invisibilidade", os "olhares-emancipação" e os "olhares-circulação"[2]. Estes são pensados nas relações entre obra, espaços urbano e virtual, vistos como "dispositivos", respectivamente, "dispositivo urbano", "dispositivo artístico" da intervenção urbana, e "dispositivo internet", deflagrados pelas experiências dos artistas e espectadores.

A experiência é tomada, conforme proposição de Ardenne (1999, p. 12) como a produção de uma tentativa prática, teórica e/ou cognitiva da realidade. Entendem-se realidades como os fatos, maneiras de ser e fazer as representações e menos um espaço conhecido para experimentar a fim de confrontar um contexto. Além disso, tampouco é algo que está dado, é aquilo que só existe para ser investigado, escavado, percorrido em todos os sentidos.

Os artistas ao intervirem no espaço urbano com a produção de suas obras agem experimentando, investindo, escavando e percorrendo a fim de que possam ser também experimentadas a partir de algo dado. A primeira experiência após as criações dos artistas, mas promovida por eles, se dá com a entrada das obras nas cidades, na relação com os seus elementos urbanos.

Essa relação, paradoxalmente, revela a perda da experiência do indivíduo na cidade, conforme a constatação da perda e da pobreza da experiência, preconizada por Benjamin (1994), em textos publicados na década de 1930[3], diante daqueles que participaram da guerra e voltaram mudos, culminando na impossibilidade da formulação de narrativas comunicáveis.

Agamben (2005) parte dessa leitura benjaminiana, em concordância com esta perda da experiência na contemporaneidade. Em contrapartida, ela não é causada por alguma catástrofe mas pela "pacífica existência cotidiana em uma grande cidade", e completa que "o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência" (AGAMBEN, 2005, p. 22). A ausência da experiência no cotidiano das cidades é revelada pelo jogo de visibilidade e invisibilidade presente na cidade, culminando na caracterização dos "olhares-invisibilidade".

A segunda relação ocorre quando o indivíduo se predispõe a experimentar a intervenção urbana, alçando a uma "experiência estética nos mundos cotidianos", conforme Gumbrecht (2006). Embora o autor coloque que esta experiência estética não esteja somente nas obras artísticas que são constituídas a partir do cotidiano[5], a atenção será voltada a elas. A experiência no cotidiano propiciada pelas intervenções urbanas pode gerar outras modalidades de olhares, os "olhares-emancipação" e os "olhares-circulação".

Em ambos, a presença das obras pode operar na lógica de uma "partilha do sensível"[6] como exposto por Rancière (2009). A palavra partilha, para o autor, apresenta dois significados: "a participação em conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões". Diante dessa dupla acepção, uma partilha do sensível se constitui no "modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas".

Esse termo se associa, portanto, a um "comum" partilhado, mas gera partes "exclusivas" (RANCIÈRE, 2009, p. 15). As obras de intervenção urbana com o uso da fotografia, coladas nos muros das cidades, se constituem nesse comum partilhado, entretanto se tornam partes exclusivas diante do contato singular que cada indivíduo estabelece com elas, tanto no espaço urbano quanto no virtual.

A partilha das obras, seja de forma "comum" ou "dividida em partes exclusivas" é feita ao se abrirem aos "olhares-emancipação" e aos "olhares-circulação" levando ora à entrada nos "dispositivos" artístico e virtual, ora à abertura de caminhos próprios dos espectadores, que geram a ampliação do olhar e da circulação das obras.

Diante das possibilidades de experiência que a intervenção urbana com o uso da fotografia pode promover, como essas modalidades de olhar, os "olhares-invisibilidade", "olhares-emancipação" e "olhares-circulação" se conectam, respectivamente ao "dispositivo urbano", "dispositivo artístico das intervenções urbanas com o uso da fotografia" e com o "dispositivo internet" o espaço urbano para refletir sobre diferentes formas de experiência? Essa questão será discutida na medida que caminhamos pelas modalidades de olhar propostas na conexão com as diferentes formas de dispositivo.

OLHARES-INVISIBILIDADE, DISPOSITIVO URBANO E A PERDA DA EXPERIÊNCIA NA CIDADE

As imagens das obras de intervenção urbana ao serem coladas na cidade estabelecem um primeiro contato com os elementos urbanos que a compõem. As cidades são pensadas como "dispositivos", cujas organizações são institucionalizadas pelos governos que as regem e, ao mesmo tempo abrem espaços a intervenções, como estas artísticas com o uso da fotografia, capazes de criar desvios dentro delas.

Para o entendimento destas intervenções urbanas como promotoras de desvios de uma ordem pré-estabelecida, é importante a discussão do termo "dispositivo", que será, inicialmente,

feito a partir de Agamben (2009) e Deleuze (2001), que de maneiras diferentes se utilizam do conceito trabalhado por Foucault.

Agamben (2009, p. 12) amplia o conceito de "dispositivo" de Foucault[7], ao pensar não só os dispositivos institucionalizados (a prisão, a escola, a confissão) mas também os dispositivos cotidianos (*a internet*, os telefones celulares, a televisão, as câmeras de monitoramento urbano *etc*), presentes nas cidades, a fim de compreender o mecanismo político contemporâneo.

Para ele, um dispositivo passa a ser (*ibid.*, p. 40) "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes".

O modo como Agamben trabalha o termo "dispositivo", conforme exposto acima, vincula-se a um controle ao qual o dispositivo, que pode ser qualquer objeto ou situação, institucional ou não, submete o sujeito. O "dispositivo" adquire esse caráter de um conjunto de regras ligado ao termo "oikonomia"[8] que é "um conjunto de práxis, saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, um sentido que se supõe útil, aos gestos e aos pensamentos dos homens" (AGAMBEN, 2009, p. 39).

A atualização do termo pelos dispositivos modernos (o telefone celular, por exemplo) propicia a criação de "sujeitos dóceis", uma vez que estão implicados de um processo de "subjetivação" como máquina de governo, que nesse sentido adquire o sentido de "sujeição".

Para compreender isso, o autor pontua a diferença entre os dispositivos tradicionais, expostos por Foucault, e os dispositivos cotidianos presentes na contemporaneidade. Estes, agiriam no sujeito promovendo um processo de dessubjetivação, ou seja, não se adquire nova subjetividade ao ser capturado pelo dispositivo, mas se torna apenas mais um número ao qual se pode exercer um controle.

A única maneira de fugir ao controle de um dispositivo seria por um processo de "profanação", que, para Agamben (ibid., p. 45) é um contradispositivo que possibilita a restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado do sujeito, como as suas próprias escolhas.

Embora o autor dê um tom pejorativo aos dispositivos, vendo-os como coerção das ações do sujeito, estes carregam uma potência de acessar ao que ele chama de "aberto" (AGAMBEN, 2009, p. 43), que se configura na possibilidade de construir um mundo diverso do que está previamente programado, que se daria pela profanação, feita pelo sujeito.

Diferente de Agamben (2009), Deleuze (2001)[9] percebe essa potência de profanação dentro de cada dispositivo por ser "um emaranhado, um conjunto multilinear" formado tanto por linhas de sedimentação quanto de fratura, o que especifica o seu caráter heterogêneo e multidirecionado. Com isso, as intervenções urbanas, ao serem somadas aos elementos urbanos, passam a constituir a cidade e se tornando participantes do "dispositivo urbano" e um desvio que se abre nele.

Nesse sentido, Deleuze segue Foucault (1998, p. 245) que pontua o caráter dinâmico de um dispositivo, uma vez que seus efeitos estão implicados de dois processos, a sobredeterminação funcional, o ajuste e obediência das regras e o preenchimento estratégico, uma reinvenção a partir daquilo que está suspenso por meio da disputa entre dominação e resistência. A inserção de fotografias seriam formas de resistência àquilo que já está instituído.

Por isso, Deleuze pensa Foucault como um cartógrafo por abrir a possibilidade de ver um dispositivo constituído de diversas linhas, capazes de acionar multiplicidades e forças. A transposição da determinação do dispositivo se daria por ele mesmo, na identificação do que Deleuze (2001) chama de "linhas de fuga". Estas se configuram como a ideia do desvio, ou a profanação do dispositivo por algum indivíduo, conforme Agamben, que pode ser feito por alguma intervenção, como as artísticas, mesmo não reconhecidas como tal, pelo fato de trazerem um novo elemento capaz de transformá-lo, visualmente no caso do uso da fotografia na intervenção urbana.

Para Agamben os dispositivos precisam ser acessados pelo sujeito e profanados. Já em Deleuze, a multiplicidade de linhas (de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetivação, de ruptura, de fissura, de fratura, de fuga) possibilita o escape do saber e do poder para traçar novos caminhos à criação, operando em um processo de devir, ou seja, de um "já foi" e "vir a ser".

A potência do dispositivo está, para Deleuze (2001), nessa mobilidade, manifestada também no tempo, o que nos interessa ao pensar as intervenções urbanas como ativadoras desta subjetivação presente nos "dispositivos urbanos", no sentido atribuído por ele do dispositivo "promover a dimensão de si", seja da cidade ou do indivíduo, ao adentrar suas linhas de fuga, possibilitando uma mistura entre passado, presente e futuro.

Uma das formas dessa promoção da dimensão de si do "dispositivo urbano" ocorre com a colocação das obras de intervenção urbana, que passa fazer parte deste dispositivo, sendo, segundo Deleuze (2001) uma das suas "linhas de fuga" do que fora institucionalizado. Assim, concorda-se com este autor que cada dispositivo carrega seus próprios desvios.

Contudo, ao colocar-se diante dos registros de intervenções urbanas, percebe-se que, nem sempre, a experiência promovida com a cidade, pela sua transformação visual, alcança àquele que anda pelas ruas, o que se constituiu na revelação da perda da experiência com a cidade ou o "dispositivo urbano".

Quando não há essa percepção do olhar do outro, estabelece-se uma relação de invisibilidade com àquilo que está ao redor, deflagrando-se o que está sendo chamado de "olhares-invisibilidade" ao "dispositivo urbano" cujas intervenções urbanas fazem parte neste momento.

Essa modalidade de olhar revela uma ausência de experiência com a cidade e, em

consequência com as intervenções urbanas, fazendo eco à perspectiva de Agamben ao atribuir um processo de dessubjetivação no momento em que se é capturado pelo dispositivo.

A fugacidade do estar nas ruas, seja a pé, de bicicleta, moto ou carro, nos remete à percepção do indivíduo contemporâneo na cidade, rápida e sem atenção, que levaria à perda da experiência, conforme Agamben (2005), vinculada à absorção no cotidiano de forma automática.

O autor expõe que o homem contemporâneo passa por vários eventos no cotidiano, como ler um jornal, ficar preso no trânsito e o retorno em estado de exaustão para casa. Estas ações não se convertem em experiência devido ao automatismo com que são feitas, o que torna, para ele, insuportável a existência diária.

Apesar de Agamben não assinalar a possibilidade de tradução destas ações em experiência neste texto de 2005[10], em outro texto, escrito em 2007, reafirma essa perda, entretanto abre a possibilidade de profaná-la. O autor expõe a profanação de um dispositivo, mas toma-se a cidade como um dispositivo aberto a profanações, sendo que as intervenções urbanas podem ser lidas como formas de se profanar o "dispositivo urbano", pelo artista, corroborando a característica dinâmica apontada por Deleuze (2001), em que um dispositivo pode ser reinventado.

As intervenções urbanas se constituem como formas de profanar o "dispositivo urbano", mas também são reveladoras dessa perda da experiência nas cidades, ao serem invisibilizadas por aqueles que passam pelas obras. Como não são percebidas se convertem nos "olhares-invisibilidade" e não são traduzidas em experiência do indivíduo como ocorre nos "olhares-emancipação" e nos "olhares-circulação".

OLHARES-EMANCIPAÇÃO, DISPOSITIVO ARTÍSTICO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM MUNDOS COTIDIANOS

O espaço urbano como dispositivo, conforme visto acima, estaria formado como um conjunto de regras de trânsito e demais modos de organização urbana. Trata-se de um espaço disciplinar, que se prestaria à execução das atividades cotidianas, se configurando como uma passagem para se chegar a outro local, mas portador de brechas como a possibilidade da inserção de outros elementos, a exemplo das obras de intervenção urbana com o uso da fotografia.

Com a colocação de obras de intervenção urbana, há a promoção de uma experiência com a cidade, em um primeiro momento se mesclando aos seus elementos urbanos, se tornando um deles. Entretanto, eles podem se tornar "dispositivos artísticos" capazes de gerar experiências

sensíveis, àqueles que passam pelas obras, saindo do mergulho no "dispositivo urbano", possibilitando que se tornem "dispositivos artísticos".

Isso ocorre quando os "dispositivos artísticos", mesmo não vistos como tais, causam um estranhamento no indivíduo, fazendo-o parar e olhar a obra. Nesse momento, há o acesso ao "dispositivo artístico" da intervenção urbana como elemento artístico e interventor, na medida em que é o ato de intervir em algum local da cidade que se coloca em marcha a relação com o outro, que se predispõe ao contato com as obras.

Esta relação ocorre quando o indivíduo que anda pelas ruas é atravessado pela obra à primeira vista. Se ele se dispõe a olhá-la, podem ser deflagradas memórias, sensações e criações imaginativas. Nessa perspectiva, é importante entender o conceito de "dispositivo artístico", pensado pela proposta de Anne-Marie Duguet (2002, 2009), que será alicerçado ao conceito de "experiência estética no cotidiano" de Gumbrecht (2006, 2010) a fim de ver a operação das intervenções urbanas dentro desta proposta.

Duguet (2002, p. 21) defende que o dispositivo artístico "é um agenciamento de peças de um mecanismo, é de imediato um sistema gerador, que estrutura a experiência sensível cada vez de forma específica". Apesar de ser uma organização técnica, pensada a partir de alguns direcionamentos, ele não simplesmente capturaria o sujeito, como propõe Agamben ao falar de dispositivo de modo geral, mas estaria vinculado à "linha de fuga" expressa por Deleuze. Isso ocorre pelo fato de ao colocar em jogo diferentes instâncias enunciadoras e figurativas, abrindo uma brecha a interrogar a representação, introduz um processo de percepção que opera em "devir", já que é sempre atualizada pelo olhar do espectador.

A autora trata especificamente do "dispositivo eletrônico" (2009, p. 52) para pensar as instalações de vídeo-arte[11] que passa a mostrar o próprio processo de produção, colocando em questão o modo de representação na arte conforme pretensão do modernismo, em que cada linguagem atua de maneira separada.

Como o "dispositivo eletrônico" oferece liberdade no agenciamento de seus elementos, a exemplo da autonomia da câmera e do monitor, o vídeo não se apresenta somente como imagem, mas como "um sistema, um processo, técnico, sensível e mental" (DUGUET, 2009, p. 69), gerador de sensações e reflexões. Ela chama de um "sistema de representação", ou seja, diferentes modelos de representação que, colocados a trabalhar juntos, propiciam relações que não sejam somente do campo da visão, indicando um deslocamento da atenção sobre a experiência da obra (DUGUET, 2002, p. 17).

Percebe-se que no "dispositivo artístico" das intervenções urbanas também há esse deslocamento à experiência, alicerçado na "experiência estética nos mundos cotidianos". Segundo Gumbrecht (2006, p. 51) ela tem o caráter de "despertar" para aquilo que está a nossa volta, o

que o autor chama de "pequenas crises", ou seja, aquilo que impõe uma "interrupção dentro do fluxo da nossa vida cotidiana".

Para o autor, existem três modos diferentes de crise que deflagram experiências estéticas no cotidiano[12]. São eles: 1) a interrupção do cotidiano, 2) a adaptação máxima de objetos à sua função de forma estética e 3) resultado da mudança do quadro situacional.

O primeiro modo, "Interrupção do cotidiano", ocorre quando um objeto familiar ganha aparência estranha ou causa um sentimento de estranheza, surgindo de maneira repentina. No segundo, "Adaptação, forma e função", a experiência estética ne manifesta de maneira gradual, ocorrendo um processo de familiarização e não uma interrupção ou epifania como o anterior. Finalmente, no terceiro modo, "Resultado da mudança do quadro situacional", há uma substituição de uma situação corriqueira por uma excepcionalidade.

As intervenções urbanas com o uso da fotografia ao serem colocadas nas ruas operam como "experiências estéticas nos mundos cotidianos" a partir do primeiro e do terceiro modo, uma vez que podem causar uma interrupção do cotidiano, ao fazer parar o andar apressado e olhar para a fotografia colada em algum muro, por exemplo. Ocorre também como uma substituição das ruas da cidade – de espaços de passagem a espaços estéticos, o que pode gerar diversas reações pela abertura a uma "partilha do sensível".

A partir desses três modos de experiência estética do cotidiano, Gumbrecht (2006, p. 54) propõe quatro formas de descrevê-la, através do conteúdo, dos objetos, das condições e dos efeitos. Conceitualmente[13], o conteúdo estaria ligado aos sentimentos íntimos, às impressões e imagens produzidas pela consciência desvinculada do contexto. Os objetos seriam as coisas que desencadeariam os sentimentos. As condições se vinculariam às circunstâncias situacionais historicamente específicas e os efeitos às consequências e transformações decorrentes da experiência estética.

De maneira prática, diante da perda da materialidade das "coisas" no cenário contemporâneo, essas quatro formas para a descrição da "experiência estética nos mundos cotidianos", segundo Gumbrecht (2006, p. 55), adquirem uma conotação específica, apresentando-se da seguinte maneira. No que tange ao conteúdo, a experiência estética mostra uma oscilação entre efeitos de significação e efeitos de presença; os objetos passam a aceitar qualquer objeto cotidiano como possibilidade de uma experiência estética; as condições se relacionam a uma temporalidade específica que pertence ao próprio objeto; aos efeitos, almeja-se a um sentimento de tranquilidade e estabilidade interior.

Ao fazer essa aproximação do conceito à prática, a experiência estética em relação ao cotidiano passa a ser associada, para Gumbrecht (2010, p. 128), ao que ele chama de "momentos de intensidade" e "experiência vivida". Os "momentos de intensidade" se ligam às condições da experiência estética, relacionada a uma temporalidade própria que, no caso das intervenções é

da ordem da interrupção do cotidiano e da efemeridade.

Há um contato momentâneo, fugaz e a cada vez que acontece, por uma irrupção se repete de forma singular em um "entretempo", segundo Deleuze (2009), que poderia ser visto como o "momento de intensidade" de Gumbrecht (2010). Embora pontual, o contato com a intervenção urbana é intenso, da natureza do "devir", se abrindo ao passado e futuro ao mesmo tempo.

Nesse "momento de intensidade" do acontecimento da intervenção urbana, opera-se não só uma experiência estética, mas vive-se uma experiência, pelo olhar misturado ao andar daquele que passa pelas obras colocadas nas ruas, que se dá pela percepção física mesclada a uma possível interpretação do mundo. Nessa mescla, entre corpo e sentido, se situa o "conteúdo" do pensamento de Gumbrecht (2006), que gera uma oscilação entre efeitos de presença e significação.

Segundo o autor (2010, p. 137) essa oscilação é simultânea, embora não seja de complementaridade, mas tensa, dotando "o objeto da experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego". A simultaneidade entre presença e sentido é provocadora pois surge de uma epifania, já que aparece de forma repentina, sem que a experiência seja esperada.

O componente de epifania pode residir na leitura de um livro, na reação a um quadro ou diante de algo que aconteça no cotidiano e, voltando-se a proposição de discussão deste texto, percebe-se também nas obras de intervenção urbana. Esse componente apresenta três aspectos, segundo o referido autor (ibid., p. 142), que são: 1) nunca se sabe o momento em que ocorre a epifania; 2) quando acontece, não é possível saber a intensidade e 3) a epifania na experiência estética vivida no cotidiano tem um caráter de evento, pois se desfaz como surge.

Em relação às obras de intervenção urbana, ao serem colocadas nas ruas não se sabe quando as pessoas terão contato com as fotografias pertencentes a elas, pois não há uma indicação prévia de onde estão. Quando acontece o contato, não se sabe também a intensidade, se irá gerar um olhar atento da obra ou a imaginação, ocasionando um caminho próprio do espectador, que pode levar a obra a outros espaços. Mesmo havendo este contato, independente da intensidade, sabe-se que ocorre como um evento, por desfazer-se rapidamente, no tempo em que se está na rua.

Como estas obras de intervenção surgem "do nada", elas se alinham a uma "experiência estética em mundos cotidianos" ou "experiências vividas" que trazem o componente da epifania. Segundo Gumbrecht (2010, p. 143) esta pode ser chamada de epifania estética. Para ele, esse efeito ocorre pela presença, uma vez que pode bloquear o corpo, fazendo com que o ritmo usual seja transformado.

Essa presença ocasionada pela "experiência vivida", para o autor, pode contribuir para a recuperação da dimensão espacial e corpórea da nossa existência, devolvendo o que ele chama de "estarmos-no-mundo", "no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas"

(GUMBRECHT, 2010, p. 146), mesmo que essa sensação não seja permanente, pela efemeridade do "momento de intensidade".

A sensação de estar em sintonia com as "coisas do mundo", porém não é da natureza de uma harmonia perfeita, mas faz parte do efeito de um sentimento de tranquilidade e estabilidade interior, que é a sensação "de ter acabado de recuperar um vislumbre do que podem ser as coisas do mundo". Ou seja, sair do automatismo da vida cotidiana e entrar no próprio mundo, podendo suscitar uma percepção do mesmo no momento em que se coloca em relação com obras de intervenção urbana, por exemplo.

Essa relação com o corpo do espectador se associa ao que Duguet (2002, p. 36) propõe ao pensar as instalações de vídeo. Nestas, o corpo do espectador é confrontado não só à obra, como também ao espaço, podendo negar a arquitetura, possibilitando uma exploração e um diálogo com o local. Por isso, a escolha dele não é aleatória, se constituindo como parte da obra e não um simples ornamento ou uma forma de apresentação da imagem. O espaço organiza o visível e estrutura as condições de percepção, a fim de propiciar certos efeitos sobre o comportamento do visitante, abrindo-se a sensações e interrogações.

Percebe-se que o modo de operar das intervenções urbanas é semelhante ao das instalações, promovendo uma mobilização do corpo em relação à obra que está em diálogo também com o espaço urbano, que fora aberto às linhas de fuga do seu próprio dispositivo, abrindo a um modo de se relacionar, tanto com a obra quanto com o espaço, de modo mais ativo e íntimo.

Nessa perspectiva, Duguet (2002, p. 17) propõe a concepção da obra como um sistema relacional por ser capaz de estabelecer relações pelo próprio objeto, pela luz, pelo espaço e pela movimentação do corpo daquele que passa por ela.

Na leitura de Duguet (ibid., p. 18) o "dispositivo artístico" da instalação seguiria esta vertente de possibilitar o deslocamento em torno e diante da obra. Percebe-se que o "dispositivo da intervenção urbana" se alinha a esta perspectiva, colocando o corpo, pelo andar, como forma privilegiada à percepção da obra. As obras de intervenção urbana com o uso da fotografia são bidimensionais, mas ao serem colocadas no espaço urbano, ganham a sua espacialidade, mobilizando o andar ao acesso a elas.

A obra se abre ao olhar pelo andar, não só do artista, mas também do espectador, por um processo relacional na perspectiva de uma "obra aberta". Duguet (ibid., p. 19) expõe que "obra aberta" é aquela obra que possibilita uma multiplicidade de interpretações, o que garante que esta não seja um produto acabado no olhar do artista, mas tem a continuidade pela relação com o olhar do espectador.

OLHARES-CIRCULAÇÃO, DISPOSITIVO INTERNET E A RELAÇÃO ENTRE MÍDIA E ARTE

Após a colocação das obras de intervenção no espaço urbano, alguns artistas usam como parte dos seus "dispositivos artísticos" a migração aos espaços virtuais da *internet*[14]. Assim como o espaço urbano foi percebido como um "dispositivo", pelo fato de ser concebido por regras que direcionam a atuação nele, o espaço virtual, pelo uso da internet, também será, através da nomenclatura "dispositivo *internet*", uma vez que também é criado a partir de regras, cuja premissa, com a criação da rede World Wide Web (www) e a web2.0[15], é a conectividade pelo "sistema-rede"[16].

Segundo Prada (2012, p. 29-30) a sua consolidação é baseada em um modelo de negócio firmado pela criação das redes sociais (*Twitter, Facebook, Instagram* e outras) com a produção econômica e de experiência social e afetiva que predetermina condutas e comportamentos comunicativos. Há o estabelecimento de uma "lógica inclusiva", cuja circulação de informações é voluntária e aberta, fundada no desejo de que os internautas gerem e compartilhem informações.

Percebe-se que a *internet* carrega no seu dispositivo, como parte de suas regras, a conectividade e o estímulo, pela própria interface baseada na estrutura do hiperlink, à livre escolha dos caminhos e ao compartilhamento da informação.

Essa estrutura do hiperlink tem como potência gerar a intercomunicação com outros pontos da rede, sendo que um leva a outro, à escolha do internauta, de modo não-linear. Segundo Leão (1999, p. 25) a pesquisa na "www" gera, ao mesmo tempo, um encontro nas multiplicidades e um modo de se perder, se constituindo, um "espaço estriado" (DELEUZE; GUATTARI, 1997) por excelência.

Diferentemente, o espaço urbano foi caracterizado como um "espaço liso", de acordo com a acepção de Deleuze e Guattari (1997), pelo fato de a relação cotidiana com a cidade, em geral, ser pautada por ações funcionais, se alinhando ao "dispositivo urbano", como o trajeto da casa ao trabalho, feito com um ponto preciso de chegada e saída. A entrada no "dispositivo artístico" da intervenção urbana permitiria a transformação em "espaço estriado", culminando no esfacelamento destes pontos pré-determinados, uma vez que a obra tem a potência de mudar este trajeto.

Já o "dispositivo *internet*" é carregado, conceitualmente, das características de um "espaço estriado" por não haver um caminho traçado de forma precisa, pela própria estrutura que o *hiperlink* permite de migração de um ponto a outro(s), gerando outros contatos com a obra, além do espaço urbano.

Esse "novo contato" é gerado pela experiência de circulação das obras no "dispositivo internet", em um primeiro momento feito pelos artistas e, devido à característica da conectividade deste meio, passar aos internautas, culminando na modalidade dos "olhares-circulação", ou seja,

os modos de circulação da obra. A percepção desta circulação traz a relação mídia e arte, ou seja, a apropriação da mídia pela arte, através da discussão do termo media art ou "artemídia", a partir de Giannetti (2006) e Machado (2010).

Giannetti (2006, p. 14) compreende media art uma forma de criação artística, participante do cenário contemporâneo, que se utiliza dos meios de comunicação. Na visão da autora (ibid., p. 16), o termo expande o conceito de arte para o de um sistema e processo intercomunicativo. Entretanto, não se limita à utilização dos meios de comunicação ou suas tecnologias, mas encontra neles um caminho de expansão e um vínculo com outras manifestações criativas.

Machado (2010, p. 7) cita o termo em inglês, como Giannetti, mas faz a correlação em português, artemídia, cujo conceito se assemelha ao dela. Nas palavras dele, são "formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas".

Apesar de ambos associarem a produção artística pela apropriação das tecnologias midiáticas, Machado critica a restrição da discussão da artemídia ao plano técnico da mídia, através do uso de seus suportes, modos de produção e circuitos de difusão. Ele ressalta que o essencial é pensar a imbricação entre os dois termos, ou seja, perceber como arte e mídia podem se combinar, se contaminar e se distinguir.

Assim, a "artemídia" vai além do uso de câmeras, computadores e sintetizadores na produção de arte ou a inserção em circuitos massivos como televisão e internet. Para o autor (MACHADO, 2010, p.10), a perspectiva artística opera além da programação dos meios de comunicação[17], reinventando seus programas e finalidades, ou seja, profanando o "dispositivo" das mídias.

Pode se fazer uma relação da perspectiva da "artemídia" com as obras de intervenção urbana com o uso da fotografia no que tange o uso da mídia *internet* como um outro espaço de intervenção, havendo uma aproximação mais com o termo em inglês, como trazido por Giannetti, do que a proposta de crítica de Machado ao chamar a atenção, mesmo que não use essa nomenclatura, à profanação do dispositivo.

Os artistas ao utilizarem os sites e páginas do *facebook* como instrumentos de divulgação e circulação das suas obras, possibilitam que sejam acessados também no espaço virtual. Não há uma profanação do "dispositivo *internet*", o que seria desejável na perspectiva de Machado (2010), apenas a entrada nele, uma vez que se utilizam do descentramento permitido pelos *hiperlinks*, que mostram as imagens quando estavam nas ruas ou mesmo as obras, e sua possibilidade de compartilhamentos pela conectividade própria desse meio.

Ao olhar somente para o espaço virtual, poderia se dizer que há uma conformação do uso desta mídia *internet*, servindo apenas como meio de informação sobre as obras. De outro lado, vê-se que a entrada neste espaço, algumas vezes, permite o retorno ao espaço urbano e vice-

versa, havendo um trânsito entre espaço urbano e virtual, que se dá não só pelo artista, mas pelo espectador. Quando isso ocorre, considera-se que as obras permitem que se vá além da programação desta mídia, por possibilitar o retorno ao espaço urbano e este, por vezes, gerar o acesso ao virtual, havendo um processo de circulação da obra, que migra entre dois espaços e não fica restrita a um só.

Esse trânsito pode ser estimulado pelos artistas. Diante disso a característica da conectividade do meio de comunicação que se utilizam, entende-se que as obras são abertas a "olhares-circulação", a ampliação dos circuitos de acesso à obra, além daqueles indicados pelos artistas. A partir do registro destas apropriações, os olhares-circulação podem operar pelo registro e publicação nas mídias virtuais, criando outros caminhos para as obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A definição destas modalidades de olhar dadas na relação entre experiência e dispositivo permite perceber que a cidade acolhe as intervenções urbanas mesmo que permaneçam invisíveis aos olhares, ou estabelecendo contato pelo olhar, imaginação ou pela circulação que gera um trânsito entre espaço urbano e virtual através dos olhares-invisibilidade, olhares-emancipação, olhares-circulação, respectivamente, a partir de experiências com o "dispositivo urbano", o "dispositivo artístico" das intervenções urbanas com o uso da fotografia e o "dispositivo internet".

O "dispositivo urbano" se abre à experiência do "olhar-invisibilidade", revelando a perda da experiência do indivíduo na cidade, pois mesmo que as obras sejam artísticas, ao se mesclarem com os elementos da cidade, podem se converter em elementos urbanos, cuja vacuidade dificulta a sua descoberta, coadunando ao pensamento benjaminiano de perda da experiência que, para Agamben (2005), se dá no automatismo da vida cotidiana.

A invisibilidade, associada ao conceito de invisível de Peixoto (2004), que é aquilo que está no espaço mas não é acessado pelo olhar cotidiano, contribui à nomenclatura desse olhar, revelador desta perda de experiência com o que está no entorno, mesmo que constitua uma possibilidade de relação com a intervenção, fundado no apagamento visual pela dificuldade se comunicar com o mundo a sua volta.

Os olhares-emancipação e os olhares-circulação revelam partilhas sensíveis com as obras, ora comuns, ora particulares. Essa diferença parte do conceito de "partilha do sensível" de Rancière (2009), já que a arte passa a ser partilhada, ao mesmo tempo, de maneira comum,

todavia gerando particularidades, através dos olhares que se diferenciam, tanto dos artistas, quanto uns dos outros.

Os olhares-emancipação estão fundamentados na percepção da operação da cidade como "dispositivo artístico", cuja entrada impele à geração de uma experiência sensível que faz com que se mude o trajeto, pare e reflita sobre a cidade e a obra, além de poder profaná-lo.

Esse ato de profanação abre-se à percepção daquele que anda pelas ruas como um espectador emancipado, de acordo com Rancière (2012), já que seu olhar é capaz de deflagrar reminiscências, memórias e imaginações, possibilitando uma aventura intelectual particular, repetindo o artista, criando também, contudo de forma diferente, mesmo que não haja uma interação física com a obra.

O contato com as obras pode ocorrer também pelo "dispositivo internet" culminando em um novo contato com as obras no espaço virtual. Este contato gera, pela própria característica de interação deste dispositivo a possibilidade de fazer circular cada uma das obras por compartilhamentos feitos pelo espectador, o que foi chamado de "olhares-circulação", ampliando o público pelo registro e publicação nas mídias virtuais.

Identifica-se, portanto, estas três modalidade de olhar deflagradas nas intervenções urbanas com o uso da fotografia pensadas na conexão conceitual do dispositivo, por diferentes autores, mostrando uma viabilidade de leitura teórica das obras artísticas feitas para intervir no espaço urbano, criando um diálogo com ele e com o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC : Ed. Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo "Boitempo, 2007.

_____. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2005.

ARDENNE, Paul. *Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXème siécle. In: Pratiques contemporaines: l'art comme expérience.* Éditions dis voir : Paris, 1999.

BENJAMIN, W. *Experiência e Pobreza*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1994 (Obras

escolhidas; v.1).

DELEUZE, Gilles.. *O que é um dispositivo?*. Trad. Ruy de Souza Dias e Helio Rebello, 2001. Texto original: DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: Michel Foucault philosophe. Renconte internationale. Paris : Ed. Seuil, 1989. Disponível em: http://intermidias.blogspot.com.br/2012/01/o-que-e-um-dispositivo-por-gilles.html.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia (vol. 5). Peter Pélbart e Janice Caiafa (trad.) – São Paulo : Ed. 34, 1997.

DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image*: créations électroniques et numériques. Paris : Critiques d'art Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

_____. *Dispositivos. In*: Transcinemas. Kátia Maciel (org.). Rio de Janeiro : Contra Capa Livraria, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Roberto Machado (org.). Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal, 1998.

GIANNETTI, Cláudia. *Estética digital*: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Trad. Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte : C/Arte, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Pequenas crises*: experiência estética nos mundos cotidianos. Trad. George Otte. In: Comunicação e experiência estética. César Guimarães, Bruno Souza Leal, Carlos Camargos Mendonça (org.). Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006.

_____. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro : Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010.

LEÃO, Lúcia. *O labirinto da hipermídia:* arquitetura e navegação no ciberespaço. São Paulo : Ed. Iluminuras, 1999.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro : Ed. Jorge Zahar, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo : Editora SENAC, 2004.

PRADA, Juan Martín. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid : Akal, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

[1] As reflexões contidas neste artigo se referem às intervenções urbanas que fazem uso da fotografia, a exemplo de obras como Giganto de Raquel Brust, Polaroides (in)visíveis de Tom Lisboa e Imagens Posteriores de Patricia Gouvêa. Contudo, não é um texto analítico mas que se propõe a discussão teórica de questões que envolvem as relações entre dispositivo, olhar e experiência nas intervenções urbanas com o uso da fotografia.

[2] Termos criados pela autora a partir da relação da palavra olhar e conceitos de invisibilidade de Peixoto (2004), emancipação de Rancière (2012) e na relação entre arte e mídia.

[3] Benjamin (1994) expressa essa perda da experiência especialmente nos textos "Experiência e pobreza" (1933) e "O narrador" (1936).

[4] Termo usado por Peixoto (2004) como aquilo que está no nosso entorno, mas que não se acessa pelo automatismo do cotidiano.

[5] Para Gumbrecht (2006), a "experiência estética nos mundos cotidianos" pode ocorrer no próprio cotidiano, como na percepção do seu ato de barbear.

[6] O termo "partilha do sensível" (partage du sensible) aparece pela primeira vez no livro "Políticas da escrita", publicado pela Ed. 34 em 1995 (Coleção Trans), dirigido por Érci Alliez.

[7] Foucault usa o termo "dispositivo" a partir da metade dos anos 1970 para pensar o que ele denominou como "governabilidade" ou "governo dos homens". A definição, segundo Agamben (2009, p. 28) não é precisa, sendo o que mais se aproxima de uma encontra-se publicada em uma entrevista realizada em 1977. Nesta, ele expõe que o dispositivo é a rede que se estabelece entre os elementos formados por um conjunto heterogêneo que implica o dito e o não-dito (discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, proposições filosóficas etc), ligando-se a um jogo de poder. Sendo, portanto, um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam o saber e por ele são condicionado

[8] Palavra grega que significa "administração da casa".

[9] A discussão sobre o dispositivo está presente no texto de Deleuze Qu'est-ce qu'un disposif? IN Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris, Seuil. 1989, cujo acesso se deu na tradução feita por Ruy de Souza Dias (com agradecimentos a Fernando Cazarini) e Helio Rebello (revisão técnica), finalizada em março de 2001, publicada no site:.http://intermidias.blogspot.com.br/2012/01/o-que-e-um-dispositivo-por-gilles.html), acesso em 20 de outubro de 2016.

[10] O texto de 2005 é "Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência" e o de 2007 é "O elogio da profanação".

[11] A vídeo-arte começa com o Fluxus, no inicio dos anos 1960, como iniciativa dos alunos de John Cage. O Fluxus não se define como um movimento, mas como um modo de vida, manifestando-se através de concertos-happening, exposições ou manifestos. A ideia era aproveitar qualquer material, acabando com a distância entre arte e vida e utilizando a mistura de linguagens artísticas a fim de desmistificar os rituais e instituições de arte. Nesse contexto, Nam June Paik e Wolf Vostell passam a integrar o video às performances e também a fazer instalações de vídeo (DUGUET, 2009, p. 50).

[12] Gumbrecht exemplifica estes três modos de experiência estética por: ornamentos nos rolos de papéis higiênicos feitos nos hotéis (1); o movimento "Nova Objetividade" dos anos 1920 que pregava a ideia de adaptação da forma à função,

garantindo um valor estético (2) e quando uma atividade normal se torna excepcional (ao nos surpreendermos com uma rima que falamos, por exemplo) (3).

[13] Para chegar a esses quatro conceitos, Gumbrecht parte das distinções de experiência estética em Kant (Crítica da faculdade do juízo), Heidegger (A origem da obra de arte) e Martin Seel (Estética da aparência). De forma suscinta e colocada aqui para efeito de localização do que a experiência estética produz para cada um destes 3 autores e não uma discussão deles. Para Kant, a experiência estética produz "sentimentos íntimos" de natureza diversa, o belo (o sentimento de finalidade sem fim) e o sublime (o sentimento de algo que excede as dimensões e os conceitos). Ele não descreve os objetos, mas as condições que desencadeam a experiência estética e mostra a relação com as preferências individuais. Para Heidegger, essas condições são menos transparentes. Contudo, se concentra no conteúdo da experiência estética, o que ele chama de "terra", que é a impressão de que podemos ver as coisas e não as coisas que desencadeiam uma experiência estética. E, para Martin Seel, o conteúdo da experiência estética não é apenas um objeto, mas está associado ao conceito atribuído pela linguagem e que podem, também, ser descontextualizados (GUMBRECHT, 2006, pgs. 52-53).

[14] A internet nasceu nos Estados Unidos em 1969. Ela foi criada durante a Guerra Fria, pela rede de defesa do departamento norte-americano, com o nome ARPA (Advanced research projects agency), com a função de interligar centros de pesquisas (LEÃO, 1999, p. 22). Para uma breve exemplificação dessa migração do espaço urbano para o virtual, me refiro novamente as obras da nota de rodapé 1, sem o objetivo de analisar, apenas exemplificar. A obra "Imagens Posteriores" migra para o site da artista www.patriciagouvea.com/imagensposteriores ou facebook do projeto de intervenção da obra "Imagens Posteriores". O Projeto "Giganto" vai para o site do projeto: www.projetogiganto.com.br ou seu facebook e As "Polaroides (in)visíveis" vão para o site do projeto: www.sintomnizado.com.br/polaroidesinvisiveis

[15] A World Wide Web (www) é um sistema global de hipertexto, utilizando a internet como mecanismo de transporte. Foi desenvolvido por Ti Berners-Lee, em um laboratório de pesquisas sediado na Suiça (CERN), em 1989. A sua interface gráfica permite o acesso a dados diversos (textos, músicas, sons, animações, filmes etc). A tecnologia hipertextual permite o acesso a vários pontos diversos, gerida pelo usuário. A web 2.0 designa a segunda geração de comunidades e serviços oferecidos pela internet. Foi criada em 2004, pela empresa Americana O'Reilly Media. Ela se baseia no sistema www, utilizando aplicativos baseados em redes sociais e tecnologia da informação (LEÃO, 1999, p. 23).

[16] Nome criado pelo autor, a partir da retomanda da discussão feita por Manuel Castells sobre a informação e a comunicação com o advento da internet, cuja sociedade vive a era da sociedade de rede, estruturada em redes telemáticas (PRADA, 2012, p. 26).

[17] Machado cita a video-arte como manifestação artística que abre essa desprogramação de uma mídia. Giannetti também coloca essa perspectiva de ir além da programação. Ela cita, além da video-arte, outras formas de arte, desde os anos 1970, que no Brasil foram mostradas na exposição "Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80, pela Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. A exposição reuniu 65 artistas de diferentes regiões do país, com cerca de 1500 obras, divididas nos segmentos: Arte computador, Artemicro, Arte Postal, Arte Videotexto, Audioarte, Carimbo, Diapositivos / Audiovisual, Fac-símili Arte, Heliografia, Holografia, Instalação, Mimeográfo, Off-set, Super-8, Videoarte e Xerox. (Fonte: Catálogo da exposição, 2010).