

Itaú
cultural

Rumos
Itaú Cultural

Artes Visuais 2005-2006

A UTOPIA REVISITADA: APROXIMAÇÕES E DESENCANTOS

Maria Angélica Melendi

*Não trabalhar mais com a metáfora da pólvora, mas com a própria pólvora.
Meireles*

UTOPIA REVISITED: APPROXIMATIONS AND DISENCHANTMENTS

*No longer work with the gunpowder
metaphor, but with gunpowder itself.
Meireles*

I.
Between the end of the 1960's and the beginning of the 1970's, Latin American artists who lived in countries nearly exclusively controlled by authoritarian governments developed action strategies directed, first and foremost, against the political system and, only after that, against the art institutions which, in those days, had not been well defined yet. Events such as *Opinião 65* (1965), *Apocalipopótese* (1968), in Rio de Janeiro; *Do Corpo a Terra* (1970), in Belo Horizonte, and *Experiências 68* (1968), in Buenos Aires, to mention but a few among the many that took place in the continent, responded not only to a generalized desire for active participation in political and social life, but also proposed an expansion for the limits of art.

Nearly 40 years later, and in a quite different sociopolitical situation, we notice, in Latin America, the appearance of new action groups that are similar to those political/conceptual practices. This century's young artists seem, in principle, to oppose the neoliberal globalization policies, however, above all, they contest punctual situations, point to the scrapping of the cultural institutions, to the art market's voracity. In some cases, they intervene in the urban space to make other visions appear in it, some times lyrical, other times sarcastic.

How should this return be analyzed? In this regard, Hal Foster operates with a model elaborated based on the

I.
Entre o fim dos anos 60 o começo dos 70, artistas latino-americanos que viviam em países quase exclusivamente controlados por governos autoritários desenvolveram estratégias de ação que se dirigiam, em primeiro lugar, contra o sistema político e, só depois, contra as instituições da arte, que naqueles anos não estavam, ainda, muito bem delineadas. Eventos como *Opinião 65* (1965), *Apocalipopótese* (1968), no Rio de Janeiro; *Do Corpo a Terra* (1970), em Belo Horizonte, e *Experiências 68* (1968), em Buenos Aires, para citar apenas uns poucos entre os muitos que se sucediam no continente, respondiam não só a um desejo generalizado de participação ativa na vida política e social, mas também propunham uma expansão dos limites da arte.

Quase 40 anos depois e numa situação político-social bastante diferente, observamos, na América Latina, o surgimento de novos grupos de ação que se aproximam daquelas práticas político/conceituas. Os jovens artistas deste século parecem, em princípio, se opor às políticas de globalização neoliberal, mas, sobretudo, contestam situações pontuais, assinalam o sucateamento das instituições culturais, a voracidade do mercado de arte. Em alguns casos, intervêm no espaço urbano para fazer surgir nele visões outras, algumas vezes líricas, outras sarcásticas.

Como ver esse retorno? Hal Foster opera com um modelo elaborado a partir do conceito freudiano de *a posteriori* (*Nachträglichkeit*). De acordo com esse conceito, vanguarda histórica e neovanguarda são constituídas de uma forma similar, através de uma complexa rede de futuros antecipados e passados reconstruídos, num "a posteriori que exclui qualquer simples esquema de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição"¹.

Assim, o trabalho de vanguarda nunca é pleno de sentido no seu momento inicial, porque há uma falha na ordem simbólica do seu

tempo, impedindo que ele seja decodificado. Agindo por meio de duas operações – uma de ruptura, outra de restauração –, práticas do passado recente retornam, não só para aprofundar essas falhas, mas para suturá-las. Para Foster, “reprimida parcialmente, a vanguarda retorna, mas retorna do futuro: tal é sua temporalidade paradoxal”². Através de uma complexa rede de futuros antecipados e passados reconstruídos, cada época sonha com a próxima, mas esse sonho só é possível por meio da rememoração e da contínua reconstrução do passado imediato.

A arte participativa dos anos 60/70 – Hélio Oiticica e Lygia Clark, sobretudo, mas também Antonio Manuel, Lygia Pape, Cildo Meireles e outros – é considerada pelos artistas contemporâneos uma espécie de cena arquetípica de origem. Essa obra, que permaneceu nas sombras por algumas décadas, mas que hoje é objeto de releituras sensíveis, é o núcleo de referência das práticas artísticas ativistas e conceituais no Brasil.

Em 1970, Cildo Meireles tentou fazer um trabalho que “não tinha mais aquele culto do objeto, puramente, as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social”³. Esse desejo de intervenção e de transgressão que o artista compartilhava com seus contemporâneos e que incluía, além da negação do objeto, o questionamento da instituição como o espaço sagrado capaz de neutralizar qualquer idéia, é hoje retomado por muitos jovens. As práticas destes, por sua vez, ressignificam a arte do passado destacando um potencial crítico que parecia ter sido rasurado ou esquecido.

Refazer uma obra de Cildo Meireles 30 anos depois, como fizeram, em Belo Horizonte, Sávio Reale e o grupo Poro⁴, significa pensar o acervo da arte como um museu vivo, cujas peças podem ser atualizadas e recriadas indefinidamente. Significa também pensar, com Baudelaire, que a “memória é o grande critério da arte”⁵. Isso, para o poeta, queria dizer que toda obra devia incorporar e evocar a memória dos seus precedentes. Mas, sem dúvida, o presente modifica nossas memórias do passado e as obras contemporâneas iluminam, de alguma maneira, as propostas de obras mais distantes.

Revisitar as obras e os escritos dos artistas dos anos de chumbo tendo em vista as propostas da geração atual servirá não só para traçar genealogias, mas também para descobrir o que foi subtraído, reprimido ou rasurado nas narrativas da história oficial.

Freudian *a posteriori* (*Nachträglichkeit*) concept. According to this concept, historical vanguard and neo-vanguard are constituted of a similar form, through a complex network of anticipated futures and rebuilt pasts, in an “a posteriori that excludes any simple before and after, cause and effect, origin and repetition scheme”.¹

Therefore, the meaning of the vanguard work is never full at its initial moment, because there is a lack in the symbolic order of its time, preventing it from being decoded. Acting through two operations – one of rupture, the other of restoration –, practices used in the recent past return, not only to deepen these failures, but to suture them. To Foster, “partially repressed, vanguard returns, but it returns from the future: that is how paradoxical its temporality is”.² Through a complex network of anticipated futures and reconstructed pasts, each period dreams about the next one, but this dream is only possible by remembering and through the ongoing reconstruction of the immediate past.

The 1960’s/1970’s participative art 60/70 — Helio Oiticica and Lygia Clark, mainly, but also Antonio Manuel, Lygia Pape, Cildo Meireles, and others — is considered by many contemporaneous artists as a type of archetypal scene of origin. This work, which remained in the shadows for a few decades, but which is now the object of sensitive reinterpretation, is the center of reference in the Brazilian activist and conceptual artistic practices.

In 1970, Cildo Meireles created work that “no longer had that cult of the object, purely; things existed based on what they could instigate in the social body”.³ This intervention and transgression desire the artist shared with the artists of his day and that included, in addition to the denial of the object, the questioning of the institution as the sacred space, capable of neutralizing any idea, is not being retaken by many young artists. Their practices, on the other hand, reinterpret the art of the past, highlighting a critical potential that seemed to have been blurred or forgotten.

Re-elaborating a Cildo Meireles work, thirty years later, as Sávio Reale and the Poro group⁴, did in Belo Horizonte means to consider the art collection as a live museum, the pieces of which can be updated and recreated indefinitely. It also means to think, with Baudelaire, that “memory is the major criterion of art”.⁵ This, to the poet, meant that all work should incorporate and evoke its predecessor’s memory. However, doubtlessly, present changes our memories of the past and the contemporaneous work illuminate, somehow, the proposals of the most distant works.

Revisiting the works and writings of the “lead year” artists keeping the current generation’s proposals in mind will not only serve to trace genealogies, but also to discover what was subtracted, repressed, or blurred out in the official history narrations.

II.

Contemporaneous work, when operating with direct actions on the urban space, seek, as the situationists wanted, an affective reconnection of the city’s depredated or abandoned venues with that which was expelled, erased or forgotten in the new centers’ affirmation. Their main characteristics were: denying their authorship or their division among group members, the fugacious or definitively dematerialized character of the work and the use of practices that are confounded with those of urban signaling, popular advertising, mass movements, or daily tasks.

It is important to highlight the Internet’s role in disseminating this work. The summoning for gatherings and the divulging of the records of the work that has been created is done intensely and nearly instantaneously through the networked communities. This cultural practice – textual, plural, and symbolic – can recode cultural signs. This shows it is capable of resisting, even if for a short period of time, to the established discursive circuits. It is noticeable that, through the Internet, political action, cultural production, and critical theory have been increasing blending to develop a type of articulation that differs from any other one that was created previously. On the other token, one can see that the protests and mobilizations organized in it follow a decentralized structure that lacks a dominant ideology.

It is necessary to reflect on how these possibilities affect the art system and how, by acting on the edges of this system, they perturb and neutralize it. What, for example, we can suspect is that, through the network’s non-hierarchic space, operations are set into motion that can contaminate and deconstruct museums, galleries, libraries, bookstores, newspapers: in sum, the market.

III.

In the late 20th century, when the word utopia seemed to have been proscribed for ever, Nicolas Bourriaud elaborated the “approximation utopias” concept, understanding, by this, artistic practices that extended through a vast territory of social experimentations. The “approximation utopias,” by intending to act on a world regulated by the division of labor, ultra-specialization, and individual isolation, would generate new perceptions and new affective relationships⁶.

II.

Os trabalhos contemporâneos, ao operar com ações diretas sobre o espaço urbano, buscariam, como queriam os situacionistas, uma religação afetiva com os espaços degradados ou abandonados da cidade, com o que foi expulso, apagado ou esquecido na afirmação dos novos centros. Suas características principais seriam: a negação da autoria ou sua divisão entre os membros do grupo, o caráter efêmero ou definitivamente desmaterializado da obra e o uso de práticas que se confundem com as da sinalização urbana, a publicidade popular, os movimentos de massa ou com as tarefas cotidianas.

É importante destacar o papel da internet na disseminação desses trabalhos. A convocação para os encontros e a divulgação dos registros das obras realizadas se dá de forma intensa e quase instantânea através das comunidades em rede. Essa prática cultural – prática textual, plural e simbólica – tem o poder de recodificar os signos culturais. Demonstra-se, assim, capaz de resistir, nem que seja por um breve lapso de tempo, aos circuitos discursivos estabelecidos. Consta-se que, através da internet, cada vez mais, ação política, produção cultural e teoria crítica vêm se misturando para desenvolver um tipo de articulação diferente de qualquer outro criado anteriormente. Por outro lado, observa-se que os protestos e as mobilizações organizados nela obedecem a uma estrutura descentralizada e sem nenhuma ideologia dominante.

É necessário refletir sobre como essas possibilidades afetam o sistema da arte e como, ao agir das bordas desse sistema, o perturbam e o neutralizam. O que, por enquanto, podemos suspeitar é que, através do espaço desierarquizado da rede, se põem em marcha operações que podem contaminar e desconstruir a academia, o museu, a galeria, a biblioteca, a livraria, o jornal: o mercado, enfim.

III.

No fim do século XX, quando a palavra utopia parecia ter sido proscrita para sempre, Nicolas Bourriaud elabora o conceito de “utopias de aproximação”, entendendo por isso práticas artísticas que se estendem num vasto território de experimentações sociais. As “utopias de aproximação”, ao pretender agir sobre um mundo regulado pela divisão do trabalho, a ultra-especialização e o isolamento individual, gerariam novas percepções e novas relações de afeto⁶.

Para o escritor francês, a arte contemporânea se proporia a

desenvolver um projeto político enquanto se esforçaria em investigar e problematizar a esfera relacional. Dessa maneira, a exposição seria um território específico de intercâmbios, um lugar privilegiado onde se instalariam coletividades instantâneas, regidas por princípios diversos de acordo com o grau de participação do espectador exigido pelo artista, a natureza das obras, os modelos de sociabilidade propostos ou representados.

A arte contemporânea, antes que representar, pretenderia modelar, se inserir e agir dentro do tecido social, mais do que se inspirar nele. Desse ponto de vista, a obra de arte se constituiria como um interstício social, um espaço de relações humanas que, ao se integrar mais ou menos harmoniosa e abertamente no sistema global, sugeriria outras possibilidades de intercâmbios que aqueles vigentes nesse sistema. A tarefa da arte no campo do intercâmbio das representações seria criar espaços livres, propor temporalidades cujo ritmo atravessasse aqueles que organizam a vida cotidiana, favorecer relacionamentos intrapessoais diferentes daqueles que nos impõe a sociedade da comunicação.

Ao mesmo tempo, constatamos que alguns artistas têm preferido abandonar os lugares consagrados e expor suas obras na rua, na mídia ou em qualquer lugar que lhes permita se evadir ao máximo das estruturas institucionais; desinteressados de insistir numa já esgotada autonomia, eles reivindicam um real no estado bruto.

Nos últimos anos – os primeiros de um novo milênio –, temos assistido, entre impávidos, esperançados e receosos, ao crescimento da instituição: a multiplicação dos museus, dos centros de arte, dos salões, das bolsas e dos curadores. A figura do artista aparece cada vez mais diluída, apenas uma engrenagem no interior de um complexo sistema gerido por leis de incentivo fiscal, bancos, e banqueiros, fundações e conselhos curadores.

Numa situação como a de hoje, quando os caminhos naturais da arte e da política parecem ter mudado de lugar, a grande questão para muitos artistas reside em: como desenvolver um processo de contestação no interior de um sistema que é capaz de neutralizar e incorporar qualquer perturbação? Resistir a essa institucionalização se inserindo no cerne da instituição, contaminando-a com um vírus que não a destrua, mas que denuncie suas cicatrizes e suas chagas, suas forças e suas fraquezas, pode ser uma estratégia possível. A recusa dos objetos e a fuga para a ação coletiva e/ou efêmera poderiam ser, mais que uma solução, uma tática de sobrevivência.

To the French writer, contemporaneous art takes it on itself to develop a political project and undertakes efforts to investigate and problematize the relational sphere. This way, the exhibition would be a specific territory for exchanges, a privileged place where instantaneous collectivities would be installed, governed by diverse principles, according to the degree of spectator participation the artist requires, by the nature of the work, by the models of sociability that are proposed or represented.

Contemporaneous art, instead of representing, intended to model, insert itself, and act in the social fiber more than be inspired by it. From this viewpoint, the work of art would be a social interstice, a space for human relations which, when interacting more or less harmoniously and openly in the global system, would suggest other exchange possibilities than those in effect in this system. Art's task in the field of representation exchange would be to create free spaces, propose temporalities the rhythm of which would cross those that organized daily life, favoring intra-personal relationships other than those the communication society imposes on us.

Meanwhile, we find that a few artists have preferred to abandon consecrated venues and exhibit their work on the street, in the media, or anywhere where they can evade institutional structures to the greatest extent: disinterested in insisting on already depleted autonomy, they want a real one in the crude state.

In the past few years – the first ones of a new millennium – we have witnessed, intrepid, hopeful, or fearful, the growth of the institution: the multiplication of museums, art centers, salons, scholarships, and curators. The figure of the artist is increasingly diluted, a mere gear inside a complex system governed by fiscal incentive laws, banks and bankers, foundations, and curator councils.

In a situation such as today's, when the natural paths of art and politics seem to have changed place, the major question for many artists resides in: how to develop a contestation process inside a system that is capable of neutralizing and incorporating any disturbance? Resisting this institutionalization, inserting oneself in the core of the institution, contaminating it with a virus that won't destroy it, but will denounce its scars and sores, its strengths and weaknesses, could be a possible strategy. The refusal of the objects and the escape to collective and/or fugacious action could be, more than a solution, a survival tactic.

Legitimizing these fugacious manifestations would be based on a sacrificial instance, "through the action carried out at a moment, without this translating into a consensual absence of the future".⁷ These procedures would deny the modernist supposition artists are heroes, and would update the concept of artists as "social protagonists," a concept that reached its peak in the 1960's and 1970's. The emphasis placed on performance seems to despise the creation of permanent work and point to substituting it for a multipliable fact or transmittable happening.

Today, a few artists propose an art that does not claim to be the a bigger creation, one that bets on being smaller, in Deleuze and Guattari's meaning, smaller where everything is political and collective. "Writing like a dog that makes his hole, like a rat that makes its nest"⁸, coming from its own peripheral situation, "from its own point of underdevelopment, its own patois, its own third world, its own desert"⁹.

Paul Ardenne believes that, for these artists, the heirs of historical realism, art must only exist when it is made: connected to everyday things, in strict relationship with its.¹⁰ In these cases, the artist uses direct intervention aiming at inserting himself and his body in the core of political life, in the middle of the city understood as polis.

Ardenne calls contextual art the manifestations that opt for placing the work in direct relation with reality, with no intermediation. To the historian,

The contextual art position is, in sum, distancing itself: from representation (classic art), deviations (Duchampian art), from tautological art, that analyzes and studies itself (conceptual art). Contextual art bets on highlighting the critical and aesthetic potential the artistic practices connected more to presentation than to representation have, practices that propose interventions here and now¹¹

This art, precarious and activist, would summon other senses in addition to vision and allow artists to make sensorial approximations that would lead them to a renewed investigation of the sensitive. The contextual artist would be as a body in the midst of other bodies, not claiming for himself or for his work any place of privilege. He would act inside a society understood as association, through micro-politics in which he would be committed in a critical manner. But he wouldn't try to change everything: he will correct a phrase here, highlight a color over there and, aware of the fact art is a language of distinctness, he is concerned with

A legitimação dessas manifestações fugazes se radicaria numa instância sacrificial, "através da ação realizada num momento, sem resto que se traduza numa ausência consentida de futuro"⁷. Esses procedimentos estariam a negar o pressuposto modernista do artista como herói e atualizariam o conceito do artista como "protagonista social", conceito que teve seu auge entre 1960 e 1970. A ênfase na ação parece desprezar a criação de uma obra permanente e apontar para a substituição desta por um fato multiplicável ou um acontecimento transmissível.

Alguns artistas, hoje, propõem uma arte que não se reivindique como uma criação maior, que aposte no menor, no sentido de Deleuze e Guattari, um menor onde tudo é político e tudo é coletivo. "Escrever como um cão que faz seu buraco, como um rato que faz sua toca"⁸, partindo de sua própria situação periférica, "do seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto"⁹.

Paul Ardenne considera que, para esses artistas, herdeiros do realismo histórico, a arte deve existir apenas no instante de sua realização: ligada às coisas de todos os dias, numa relação estrita com o contexto¹⁰. Nesses casos, o artista faz uso da intervenção direta com o intuito de se inserir e inserir seu corpo no âmago da vida política, no cerne da cidade entendida como pólis.

Arte contextual – assim é como Ardenne denomina as manifestações que optariam por colocar a obra em relação direta com o real, sem nenhuma intermediação. De acordo com o historiador:

A posição da arte contextual é, em resumo, se distanciar: da representação (arte clássica), dos desvios (arte duchampiana), da arte tautológica, que analisa e estuda a si mesma (arte conceitual). A arte contextual aposta em destacar o potencial crítico e estético das práticas artísticas ligadas mais à apresentação que à representação, práticas que proponham intervenções no aqui e agora.¹¹

Essa arte, precária e ativista, convocaria outros sentidos além da visão e permitiria, aos artistas, aproximações sensoriais que os levassem a uma investigação renovada do sensível. O artista contextual se constituiria como um corpo em meio a outros corpos, não reivindicando para si nem para sua obra qualquer lugar de privilégio. Ele agiria no interior de uma sociedade entendida como associação,

por meio de micropolíticas nas quais estaria comprometido de uma maneira crítica. Mas não intenta mudar tudo: corrige alguma frase aqui, destaca uma cor lá e, ciente de que a linguagem da arte é uma linguagem de alteridade, preocupa-se em ser entendido, compreendido e avaliado¹².

Esse artista, enfim, veria a proximidade como uma relação de afeto e, através de práticas de intersubjetividade, de compartilhamento da autoria ou de criação coletiva, se disporia a recombinar os signos, jogar com eles, não para dar à luz a Verdade, mas para fazer brotar muitas pequenas verdades, vê-las crescer e proliferar.

IV.

Constatamos que, depois de anos de luta dos artistas contra a instituição, ela segue em pé, cada vez mais forte, como se todos os nossos esforços para aniquilá-la a tivessem nutrido. Gregory Sholette analisa a fascinação que as grandes instituições conservadoras – o museu, a universidade – exercem sobre seus críticos mais radicais. Para o autor – artista, professor, ativista –, elas nos atraem porque ainda mantêm uma posição simbólica cujas raízes estão profundamente fincadas na cultura democrática e no espaço público: de fato, na própria noção de cidadania¹³. A história dos últimos anos nos ensina que qualquer posição que, hoje, atacasse radical e frontalmente essas instituições se demonstraria vã, além de ingênua. A única atitude viável, então, nos levaria a concebê-las como espaços potenciais para o encontro e a negociação. Uma postura que significa se manter em alerta para examinar as possibilidades de se apropriar de uma parte do poder institucional e, ao mesmo tempo, manter, em relação a ele, uma margem de autonomia razoável.

Servir-se, então, da instituição, já que sabemos que fora dela uma certa arte corre o risco de se diluir no real. Tudo que há nela de antiartístico, de cotidiano, de ordinário, de impermanente, contribui, de fato, para a confusão desses trabalhos com os de outros ativistas, que não têm nenhuma pretensão de pertencer ao sistema das artes, ou com as ações ordinárias próprias da vida urbana. A instância institucional – galeria, museu, catálogo, publicação – legitimaria essas obras.

Devemos lembrar que, ante a dificuldade de julgá-las a partir de princípios estéticos, políticos ou didáticos, apenas poder-se-ia aferir sua eficácia imediata, quase sempre muito modesta no momento de sua execução. Mas, se nos colocarmos frente a esses trabalhos da mesma maneira que seus autores – uma maneira fluida, porosa,

being understood, comprehended, and evaluated.¹²

This artist, in sum, would understand proximity as a relationship of affection and, through inter-subjectivity practices, of sharing authorship or collective creation, would be willing to re-match signs, play with them, not to give birth to Truth, rather to make many small truths blossom, see them grow, and proliferate.

IV.

We have found that after years of artists fighting institutions, it continues standing, stronger, as if all efforts to destroy it had in fact nourished it. Gregory Sholette analyzes the fascination the major conservative institutions – museums, universities – have on the more radical critics. To the author – an artist, professor, activist –, they attract us because they still have a symbolic position whose roots are deeply rooted in the democratic culture and in the public space: in fact, in the notion of citizenship itself.¹³ Recent history teaches us that any position that currently attacked these institution radically and frontally would be in vain, and naïve. The only viable attitude would lead us to conceive them as potential venues for gatherings and negotiation. A posture that means remaining alert to examine the possibilities of appropriating oneself of a part of the institutional power and, at the same time, keep relative to it a reasonable margin of autonomy.

Serve oneself, therefore, form the institution, since we already know that outside of it certain types of art are at risk of becoming diluted in reality. Everything there is in it that is anti-artistic, belongs to daily life, to the ordinary, that is temporary, in fact contributes to the confusion of these works with those of other activist who have no intention to belong in the arts system, or with the ordinary actions that belong to urban life. The institutional instance – whether the gallery, museum, catalogue, publication – would make this work legitimate.

We must also keep in mind that, facing the difficulty of judging them based on aesthetic, political, or didactic principles, could only assess its immediate efficacy, nearly always very modest during its execution. But if we stand in front of these works like their authors do – in a fluid, porous, instable, hopeless manner – perhaps we could see and feel them. We must not expect much from them here and now, only gleam small vibrations in the cracks of reality – this space in ruins, where everything is contaminated and deteriorates – that make us suspect that something is about to happen.

instável, desesperançada, enfim –, talvez possamos vê-los e senti-los. Não devemos esperar muito deles no aqui e no agora, apenas vislumbrar pequenas vibrações nas arestas do real – esse espaço em ruínas onde tudo se contamina e se deteriora – que nos façam suspeitar que alguma coisa está por acontecer.

Notes

¹ FOSTER, Hal. *The return of the Real*. Cambridge: MIT, 1996.p.29.

² FOSTER, 1996. p. 29.

³ MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Valencia, Espanha: IVAM, Centre del Carme, 1995. p. 98.

⁴ Sávio Reale started, in 1999, the *Soropositiva* project, in which, based on the Sadia food company's logotype, uses the brand (and its memory in the other brands it develops: *Soropositiva – aids – Sida*) to transmit a warning against the dangers of AIDS transmission and the denunciations its uncontrollable propagation evokes. The Poro Group — Brígida Campbell, Marcelo Terça-Nada—, created, in 2002, a stamp that says: *FMI – Fome e Miséria Internacional* (IMF, International Misery and Hunger). The procedure used in both works is the same as Meireles' *Inserções em circuitos ideológicos* (Insertions in ideological circuits): stamping bills and returning them to circulation.

⁵ BAUDELAIRE, Charles apud FOSTER, Hal. *Design and Crime. (and other diatribes)*. London: Verso, 2002. p. 67.

⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris : Presses du réel, 1998. p.10 e ss.

⁷ Cf. ARDENNE, Paul. In:

<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia>

⁸ DELEUZE, Gilles; Guattari, Felix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p.28.

⁹ Ibidem, p. 29.

¹⁰ ARDENNE, Paul. Art et politique: ce que change l'art contextuel. In : <http://www.cfwb.lartmeme>

¹¹ Ardenne, Paul. *Un art contextuel*. Paris : Flammarion, 2002.p.12.

¹² Ibidem, p. 34.

¹³ SHOLETTE, Gregory. Fidelity, Betrayal, Autonomy: in and beyond the post cold-war art museum. Disponível em: http://www.republicart.net/disc/institution/sholette01_en.htm. Access: Apr. 4, 2006.

Notas

¹ FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT, 1996. p. 29.

² FOSTER, 1996. p. 29.

³ MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Valencia, Espanha: IVAM, Centre del Carme, 1995. Catálogo da Exposição realizada no período de. 2 de fevereiro a 23 de abril de 1995. p. 98.

⁴ Sávio Reale inicia, em 1999, o projeto *Soropositiva*, no qual, a partir do logotipo da indústria de alimentos Sadia, utiliza a marca (e a lembrança dela nas outras marcas que desenvolve: *Soropositiva – aids – Sida*) para transmitir um alerta contra os perigos da transmissão da aids e as denúncias que a sua incontável propagação suscita. O grupo Poro – Brígida Campbell, Marcelo Terça-Nada – cria, em 2002, um carimbo em que se lê: *FMI – Fome e Miséria Internacional*. O procedimento utilizado em ambos os trabalhos é o mesmo de *Inserções em circuitos ideológicos*, de Meireles: carimbar cédulas e devolvê-las à circulação.

⁵ BAUDELAIRE, Charles apud FOSTER, Hal. *Design and crime. (and other diatribes)*. London: Verso, 2002. p. 67.

⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Presses du Réel, 1998. p. 10.

⁷ Cf. ARDENNE, Paul. In: <http://www.cfwb.be/lartmeme/no014/pages/page1.htm>. Acesso em 10 mai. 2006.

⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 28.

⁹ Ibidem, p. 29.

¹⁰ ARDENNE, Paul. Art et politique: ce que change l'art contextuel. *L'Art Même*, 14. Disponível em: <http://www.cfwb.be/lartmeme/no014/pages/page1.htm>. Acesso em 4 abr. 2006.

¹¹ ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002. p. 12.

¹² Ibidem, p. 34.

¹³ SHOLETTE, Gregory. Fidelity, Betrayal, Autonomy: in and beyond the post cold-war art museum. Disponível em: http://www.republicart.net/disc/institution/sholette01_en.htm. Acesso em: 4 abr. 2006.