

FABULAÇÕES EMPRESARIAIS: AÇÕES ARTÍSTICAS EM TRÂNSITO ENTRE O REAL E O FICCIONAL

Priscila Rampin

priscilarampin@me.com

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise das características e especificidades das estruturas ficcionais para as artes visuais, por meio da articulação do conceito de *superfictions*, abordado por Peter Hill (2001), e do conceito das táticas imersivas, abordado pelo professor Bernard Guelton (2013). Como apoio à análise, traça-se comparações entre ambos os conceitos e o modo de produção e de oferecimento do *Instituto de Pequenas Desordens*, uma empresa poética e fictícia que observa o cotidiano urbano e o uso que os cidadãos fazem dos seus equipamentos, guarnições e marcos.

Palavras-chave: Ficções visuais; Superfictions; Táticas imersivas; Ação artística; Imagem.

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis de las características de las estructuras ficcionales para las artes visuales, a través de la articulación del concepto de *superfictions*, abordado por Peter Hill (2001), y del concepto de las tácticas inmersivas, abordado por el profesor Bernard Guelton (2013). Como apoyo al análisis, se trazan comparaciones entre ambos conceptos y el modo de producción y de ofrecimiento del Instituto de Pequeños Desordenes, una empresa poética y ficticia que observa el cotidiano urbano y el uso que los ciudadanos hacen de sus equipos, guarniciones y marcos.

Palabras clave: Ficciones visuales; Superfictions; Tácticas de inmersión; Acciones artística; Imagen.

Quão disseminadas são as práxis corriqueiras de uso da cidade? Quais sejam: os descartes variados de objetos que tenham servido ao uso próprio ou de lixo comum; os usos subversivos, indevidos ou irregulares do espaço público e do espaço de terceiros, como veículos estacionados em locais proibidos e a apropriação de terrenos de terceiros; a afixação de cartazes e de lambe-lambes; a afixação de faixas ou de *stickers* contendo dizeres pessoais dirigidos a alguém ou ao coletivo e que comunicam sentimentos e desejos diversos ou ofertas de compra ou venda informais, dentre outras.

Com vistas a destrinchar poeticamente as pistas desses arranjos sociais, forjei a existência do *Instituto de Pequenas Desordens*, uma instituição fictícia fundada em 2014 que se apoia na sistematização de procedimentos semelhantes aos de uma empresa qualquer, e cujas atividades são as de observar, de registrar e de divulgar os gestos banais de ocupação da urbe. O desenvolvimento do trabalho conciliou várias ações (aluguel de um imóvel comercial, divulgações em mídias de massa, distribuição de folders, comunicação visual com logomarca, cadastro de cnpj e performances).

Peter Hill (Escócia, 1953) (2001) observa que a operação de adicionar proposições ou procedimentos a um único trabalho é usada pelos artistas que almejam imitar a estrutura empresarial. Tais trabalhos se respaldam em alicerces visuais e ficcionais com o objetivo de garantir maior verossimilhança aos objetos e teses de interesse do artista. A essas estruturas deu-se o nome de *superfictions*, distinguindo-as das ficções cinematográficas e literárias, que comumente são construídas em torno de uma narrativa.

Este texto volta-se, assim, à análise das superficções propostas por Peter Hill (2001), traçando comparações entre elas e o modo de produção e de oferecimento do *Instituto de Pequenas Desordens*. A discussão centra-se em situações ficcionais armadas ou manipuladas pelos artistas visuais. A propósito disso, o professor Bernard Guelton (2013) contribui para aclarar as formas de construção das ficções visuais com base em táticas imersivas.

A inventada *Ingold Airlines* do artista Res Ingold (Suíça, 1953), uma companhia aérea que se vale primordialmente da comunicação visual para simular uma existência real, é exemplo para se demonstrar as superficções. Esse trabalho poético que faz referência ao formato empresarial não só atualiza a fabulação no campo das artes visuais, como revisa os modos de produção, de apresentação e de circulação do objeto de arte.

Em 2001, como parte da exposição *Up in the sky*, curada por Dolores Denaro, Res Ingold instalou sua companhia aérea no aeroporto da cidade de Grenchen na Suíça. Em outras ocasiões, como se verá ao longo deste texto, ele infiltrou *stands* comerciais em feiras de aviação e apresentou-se como CEO da empresa.

Coloca-se uma primeira questão ao se pensar as ficções visuais: como distinguir o que é verdadeiro do que é falso em uma dada circunstância visual?

1 - Ingold Airlines, Res Ingold. Instalação para a exposição Up in the Sky, de 2001.

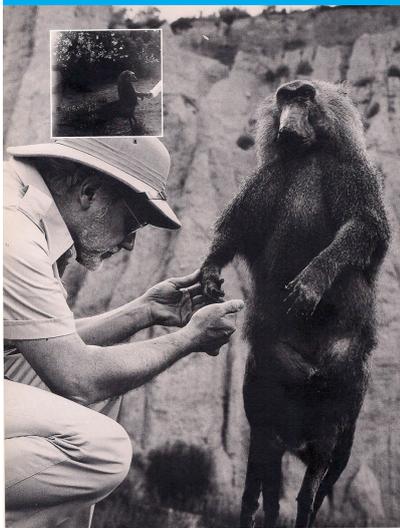


Fonte: Imagem reproduzida do site http://www.ingolduniversal.com/?page_id=165.

Foi com essa questão que os frequentadores da vernissage do Coletivo DAMP (1999), na *Gertrude Contemporary Art Spaces*, confrontaram-se ao serem surpreendidos por uma briga (encenada) de um casal, membro do coletivo. À medida que a desavença parecia se agravar, e incertas sobre o ocorrido, algumas pessoas se envolveram na confusão, sendo que bebidas e copos foram atirados. James Lynch, integrante do grupo na ocasião, comenta que “o público teve de reconhecer o que estava acontecendo ao seu redor. As pessoas que estavam lá tiveram que fazer uma escolha sobre o que de fato acontecia, se aquilo era ou não parte do trabalho”¹. (LYNCH, 2002, *apud* BACKHOUSE, 2002, tradução minha).

Do mesmo modo, a obra *Fauna*, de Fontcuberta (Espanha, 1955), figura como modelo. Nesse caso, no entanto, a fotografia é o suporte principal para se construir narrativas que polemizam a função documental.

2 – Fauna (1987), de Joan Fontcuberta.



Fonte: imagem reproduzida de Truths Fictions Virtuality, Photofile Fictions, n. 59, abr. 2000: 8.

Em 1987, o artista espanhol e um colaborador especialista em taxidermia “contaram” a seguinte história: teriam eles encontrado os arquivos perdidos do zoologista alemão Dr. Peter Ameisenhaufen que documentavam uma espécie de animal desconhecida. Quem aparece na foto analisando uma montagem de um macaco-unicórnio com asas é o próprio Fontcuberta. Trata-se de “uma imagem poética. Sabemos que é uma ficção imediatamente. Mas é uma imagem que pode ser apreciada por si só por meio da suspensão voluntária da descrença. Entramos nesse mundo criado pelo artista” (HILL, 2001: 74, tradução minha.)²

1. “If you go back to Punchline, the audience had to acknowledge what was happening around them. The people who were there had to make a choice about what was really going on and that was the work.” Esse trecho faz parte da entrevista que James Lynch concedeu a Megan Backhouse, para o *The Age Entertainment*, em setembro de 2002. Disponível em: <http://www.theage.com.au/articles/2002/09/10/1031608244375.html>. Acesso em: 1 jul. 2017.

2. “It is a poetic image. We know it is a fiction immediately. But it is an image that can be enjoyed for its own sake through the willing suspension of disbelief. We enter into this world created by the artist”. (HILL, 2001: 74).

Se é que existe uma resposta para a distinção entre o que é real e o que é inventado, Hill afirma que ela dependerá da habilidade e da experiência do observador, que frente a essas situações terá sua credulidade constantemente testada.

Conforme se lê na edição 59 da revista australiana *Photofile* (2000), dedicada à temática ficcional, além da ficção poética que caracteriza *Fauna*, há outras duas categorias de invenção nas artes visuais: as “realistas”, a exemplo da obra de Res Ingold, que existem por meio de um aparato de elementos (fotografias, sinalizações, sistema de comunicação e ferramentas de marketing) e que sintetizam o que Hill denomina de superficção; e as “ficções institucionais”, o “estado de propaganda” (HILL, 2001: 25), que visam à manipulação da informação como arma psicológica (artimanha própria da religião e do Estado autoritário).

Para esboçar as distinções das superficções em relação às demais formas de artes, Hill pesquisou quarenta artistas cujos trabalhos ora transpuseram aspectos da vida real para dentro de um espaço expositivo, ora focaram na investigação teórica acerca de como o julgamento de uma informação no que diz respeito à veracidade ou à mentira é feito pelos indivíduos.

Sua tese, portanto, contemplava um vasto número de práticas artísticas coletadas durante os anos da pesquisa, ademais da sua própria. Crítico de arte e editor de importantes revistas da área, como a *Artscribe*, a *Artmontly* e a própria *Photofile*, Hill detinha profundo conhecimento dos trâmites do sistema da arte (meios de circulação e exposição), o que lhe permitiu usá-los para criar um trabalho poético também alicerçado em uma estrutura ficcional e dissimulá-la no referido contexto. Sua prática pode ser vista como um “irônico simulacro de obras de arte “reais” que mascara e ilude ao mesmo tempo em que também é real” (HEATHCOTE, 1995: 33, tradução minha).

Por meio do fictício *Museum of Contemporary Ideas*, supostamente instalado em Nova York, Hill articulava a circulação de informações, nada verdadeiras, sobre artistas e suas obras. A intenção era verificar como a arte e a ficção combinadas espelhariam o próprio mundo da arte e, de maneira ampliada, a vida no século XX.

Se tanto se discute a respeito da veracidade do que está sendo representado em uma foto, mesmo as de mote documental, e também em um filme; e se os limites são “sempre movediços e imprecisos” que chegam ao ponto de alterar “o modo como nos relacionamos com a realidade” (DIDIER, 2014: 13, tradução minha)³, que importa se o que se vive resulta de um constructo? Não seria também real um constructo? Indago-me.

O *Aloha Art Group*, outro exemplo, ganhou espaço na mídia especializada por meio de *press releases* escritos por Hill, na posição de diretor do Museu, e publicados em vários meios de comunicação. O grupo nunca existiu de fato e, mesmo assim, uma obra de sua autoria apareceu aqui e ali, por meio de táticas de “infiltração”⁴, em meios oficiais do sistema das artes, como afirma Adrian Heathcote (1995: 33).

Durante a 7ª Bienal de Sydney, em 1988, Hill tirou uma foto ocasional do artista Hermann Nitsch (Áustria, 1938) e, anos depois, por intermédio do *Aloha*, usou a fotografia impressa em uma cortina de box de banheiro para uma instalação intitulada *Hermann Nitsch Shower Curtain*. Pela obra de conteúdo crítico dirigido aos *merchandises* das lojas de museu, o falso coletivo teria recebido um importante e não menos mentiroso prêmio internacional.

Tais situações inventadas eram subsídios para o setor do museu que mais interessava ao autor das *superfictions*: o *press office*. Funcionando como uma assessoria de imprensa, os textos e imagens fabricados transitavam pelas mídias convencionais; até a popularização da internet, os *press releases* eram encaminhados por meio do serviço de correio. Muitos desses comunicados para a imprensa eram precários, ora pelo tamanho das fotos que os acompanhavam (tão pequenas que omitiam detalhes), ora pela falta de clareza do conteúdo (inconsistências que incluíam variação do ano de criação de uma obra e atribuição da autoria de um trabalho a artistas diferentes).

No início dos anos de 1990, Hill organiza feiras de arte que serviam como *photo-opportunities* (2001: 43): no contexto desses eventos de arte era possível registrar a aparição dessas obras e torná-las, em certas instâncias, reais. Esculturas e instalações eram armadas, fotografadas e depois reproduzidas para a circulação por meio da mídia especializada. As *Art Fair Murders* exibiam as fictícias obras dos fictícios artistas, transformando-as, em muitos casos, em notícias verdadeiras.

O conflito ao qual o cérebro é submetido, quando confrontado com essas situações, diz Hill (2000), se assemelha à mudança de Gestalt produzida pelas imagens ambíguas do vaso/rosto ou do pato/coelho. A depender dos fatores motores do corpo humano e dos conceitos por nós carregados, uma interpretação emerge enquanto a outra permanece latente.

Bernard Guelton (2013), coordenador da linha de pesquisa *Fictions & Interactions* do Instituto de Artes da Paris 1 Panthéon-Sorbonne, apresenta a noção de imersão aplicada à ficção, contribuindo, a meu ver, para o alargamento da compreensão sobre as superficções. Estas, que não tratam apenas da articulação de um espaço plano e ilusionista, como é o caso das

3. “Los límites entre el cine documental y el cine de ficción han sido siempre movedizos e imprecisos, cambiando según cambia nuestro modo de relacionarnos con la realidad.”

4. Adotei a expressão “infiltração” para a minha prática artística para caracterizar a circulação e distribuição de conteúdos relacionados ao Instituto de Pequenas Desordens e coincidentemente encontrei essa aplicação do termo no artigo de Adrian Heathcote escrito para a Revista *Not Only Black+White* (número 11, 1995), no qual ele o utiliza para referir-se à parecida metodologia usada por Peter Hill. No original em inglês: “Hill’s works are infiltrators of the art world; their ultimate effect is to make us doubt the dividing line between the real and the fictional. By producing fictions of fictions, it becomes difficult to discern how fictional the real has become”. (HEATHCOTE, 1995: 33).

figuras ambíguas, tampouco se resumem a uma imagem ficcional isolada, como a foto do animal que não existe, produzida por Fontcuberta.

A imersão, conforme explica Guelton (2013: 352), “pode ser concebida como um efeito de presença intensiva e variável, física e/ou mental e/ou emocional produzida em situação real ou em situação de apreensão de uma representação, realista ou ilusória (artística ou não artística). As percepções e as consciências visual, auditiva, sinestésica, constituem modalidades diferentes e complementares, ao mesmo tempo em que produzem um sentimento de absorção física, mental e emocional. A imersão é uma situação altamente espacial de um mergulho do sujeito num ambiente físico e mental”.

Sendo assim, a imersão se dá em um ato de entrega, no envolvimento entre o indivíduo e uma dada situação: real, virtual, ficcional e/ou a imersão em realidades alternadas, como descreve o autor. Em todas, todavia, a condição espacial é configuradora. A espacialização é entendida por Guelton (2013) como dependente da ação perceptiva e, portanto, pode ser sentida física e corporalmente, mesmo que ela ocorra, tão somente, no nível sensorial.

Brevemente, para Guelton as imersões em situação real são consideradas como as produzidas pelo ambiente, pela paisagem urbana, por uma emoção real; a imersão virtual é dependente das interfaces sensório-motoras capazes de receber e enviar informações a outros dispositivos; a imersão ficcional, experimentada durante a absorção cinematográfica, por exemplo, é caracterizada por uma “inversão entre a atividade imaginativa e a percepção do mundo comum em benefício quase que exclusivamente da primeira.” (2013: 353); e, por fim, as imersões em realidades alternadas são as que combinam essas três últimas. Tem-se nos jogos de realidades alternadas os espaços reais e virtuais combinados para a criação de uma terceira realidade mista e em tempo real.

As mencionadas obras de Hill e aquelas sob a chancela da superfície que repousam no formato ficcional institucional ou empresarial se aproximariam, mais diretamente, da experiência das realidades alternadas descrita por Guelton (2013), uma vez que criam uma terceira realidade, apesar de apresentarem algumas diferenças.

As empresas e seus elementos constitutivos visam à simplificação da realidade, à medida que se referem a ela, abstraindo elementos que as tornariam reais. Elas pleiteiam uma fenda nessa realidade para oferecer uma imersão em outro real. As superfícies pretendem “dar existência” e espacialidade ao que não existe completamente.

Com a *Ingold Airlines* tem-se tal conjunção de fatores. A falsa companhia aérea está em operação desde 1982 e se oferece à visualidade ora como instalação de guichês de atendimento, sala de embarque, heliponto, ora formatada apenas com ferramentas comunicacionais, como painéis, *outdoors*, pôsteres, ou ainda com documentos gerenciais, *business plan*, relatórios operacionais, ou, finalmente, por meio do *site* de internet. Apesar da semelhança com o existente, nenhum passageiro literalmente voa. Voar, talvez, como quer Res, por meio da imaginação, se assim se permitir ao perceber o fingimento.

Numa conformação que inclui a espacialização à qual se refere Guelton (2013), a empresa de Res supera as fronteiras dos universos ficcionais descritos por esse pesquisador. Se se considerar que a imersão em uma realidade alternada pressupõe um jogo, cujos jogadores têm consciência de sua participação e mantêm ativos ambos os mundos, o real e o virtual, esse discernimento nem sempre está posta ao observador da obra. Exceção, talvez, para quando as instalações da *Ingold Airlines* ocuparem as galerias e os museus.

Ao se instalar em uma feira de aviação, o artista dissimula a condição fictícia do empreendimento. Nada mais coerente, sob o ponto de vista visual. O que Res Ingold parece oferecer é a experiência de outra realidade, paralela e simultânea à atual.

Certamente, haverá dados que contradizem a veracidade dessa empresa, mas eles só seriam acessados por um visitante atento.

Ao problematizar as reações causadas pelos filmes de ficção com referente real, Susana Miranda (2014: 110, tradução minha) fornece contraste em relação às superfícies, pois, “enfrentando um filme de ficção, o espectador suspende sua incredulidade aceitando a informação recebida e se dispendo a acreditar no que vê”. É no desenrolar da trama que o espectador “constrói para si um universo no qual as personagens e as cenas adquirem sentido”⁵.

A experiência com o trabalho do *Instituto de Pequenas Desordens* tem revelado duas situações mais passíveis de ocorrer: ou se cai na armadilha da ficção assumindo-a como verdadeira, ou, pelo menos, percebe-se a existência de algum enigma. Raramente, entretanto, o observador capta a ficção em sua totalidade, pois, dificilmente, terá contato com todo o ciclo do trabalho.

Isso ocorre porque o instituto existe em distintos momentos e lugares. Primeiro com a adoção da personagem da observadora que, aos moldes de uma fiscal de rua, circula por bairros munida de câmera fotográfica e da ficha de observação para registrar as situações de pequenas desordens. Outra aparição se dá com a instalação temporária em centros urbanos ou mesmo dentro de espaços expositivos. Há, ainda, o emprego de táticas da comunicação empresarial esteadas na criação de uma logomarca, de cartão de visita, de crachá de identificação, de certificado de CNPJ, de anúncios em jornal e em outros impressos; entre outras atividades.

5. “Enfrentado a una película de ficción, el espectador suspende su incredulidad aceptando la información recibida y se dispone a creer lo que ve [...] El el devenir del discurso fílmico construye para sí un universo en el cual adquieren sentido los personajes y las escenas de la película.”

3 - Instituto de Pequenas Desordens, filial Joinville. Anúncio em jornal da cidade de Joinville, 2016.



Foto: Crédito da imagem à autora.

4 - Instituto de Pequenas Desordens, filial Uberlândia. Instalação realizada no centro da cidade de Uberlândia, em 2014.



Foto: Crédito da imagem à autora.

5 - Observadora. Ação artística vinculada ao Instituto de Pequeños Desórdenes, em Buenos Aires, 2015.



Foto: Crédito da imagem à autora.

A aparente objetividade dos elementos que constroem a ficção reveste-a de uma ideia de autenticidade justamente por manter o vínculo com a realidade. Há imersão física e mental, mesmo não existindo o prévio acordo de leitura entre o indivíduo e a proposição. Os documentos, impressos e sinalizações dão robustez ao inventado.

Ao assistir a um filme documentário, o espectador atestará ou reprovará o seu conteúdo com base no conhecimento que tem do assunto (MIRANDA, 2014). Em contato com as ações do instituto, o julgamento sucede motivado por outra ordem (resguardada a instalação em instituições de arte): em vez de propor o acordo de leitura revelando a ficção, oferece discrepâncias que o colocam num lugar movediço, entre fato e invento, como sugerido por Didier (2014).

Todavia, são os dados discrepantes, como a clara ineficácia funcional do instituto, assinalada pela conjunção “pra quê?”, que afrouxam seu lugar. Deixam ou constroem dúvidas.

As coletas de materiais irrelevantes, principalmente os restos de cartazes, de placas e de fitas de segurança, e o preenchimento da ficha de observação, tarefas cumpridas durante a ação da observadora, potencializam a impressão de inutilidade, de estranhamento ou de absurdez da ação, friccionando a fronteira com o plausível, além de também significarem um tipo de mapeamento.

O *modus operandi* da fabulação empresarial tem, assim, um duplo e contraditório papel. Por um lado, válida a ficção, tornando-a semelhante a qualquer negócio, e, por outro, como dito anteriormente, estabelece dúvidas e curiosidades pelas inconsistências fornecidas. Embora haja situações em que o trabalho ocupe os circuitos legitimadores, as dúvidas suscitadas sobre a função do instituto ocorrem quando ele “desaparece” no contexto real. Essas hesitações são causadas em grande parte pela inutilidade da atividade a qual se presta o instituto, pelo seu próprio nome que em nada aclara sobre sua atividade. É pelo estranhamento desencadeado no contato entre o observador e o trabalho que o instituto trafega como arte, não se revelando como tal.

Por que uma companhia se ocuparia com aquilo que é tão pequeno? Qual é a fonte de renda desse instituto, uma vez que não há produtos sendo vendidos ou pedidos de patrocínio? Trata-se de ativistas ou de uma ONG? Qual a função do estabelecimento?

Essas e outras perguntas surgem com frequência durante as ações do trabalho e ficam quase sempre sem respostas. As inconsistências são, a bem da verdade, fundamentais para destacar a plasticidade das possibilidades criativas, como explica Hill (2001), e cooperam para a fricção da verdade.

Essas passagens incoerentes criadas para o *Instituto de Pequenas Desordens* revelam propósitos e procedimentos semelhantes aos empregados por Peter Hill. A mesma fotografia de Hermann Nitsch, que uma vez foi impressa em uma cortina de banho, serviria, posteriormente, e de outro modo, ao coletivo *Made in Palestine*, também fabulado por esse artista.

Em outra artimanha, Hill (2001) usou a imagem de uma caneta com a logomarca da *Cameron Oil*, uma empresa do mundo real, para validar a narrativa fabulada sobre o prêmio conferido a um coletivo de artistas. Ele reforça, assim, a estratégia da qual também faço proveito, a de usar pequenos elementos, signos ou eventos para representar algo mais complexo.

Tanto as ações do instituto centradas na infiltração – como denomino a ação de difundir ideias com base na circulação de impressos e de anúncios – quanto os *press releases* elaborados por Peter Hill só funcionam à medida que representam uma estrutura (ou a ideia) maior: o Instituto e o Museu. Em um sistema de retroalimentação, ambos existem pela articulação e disseminação de conteúdos por meio da combinação entre texto e imagem.

Os *releases* desse artista e os impressos gerados neste trabalho (como postais, anúncios, *folders* e cartões) compartilham ideias sem que para isso sejam requisitados a atenção e o pacto de leitura com o interlocutor. Lida-se com a incerteza de que a mensagem sequer será vista. O compromisso é com o “colocar em circulação”, torcendo para que a mensagem ganhe força própria.

Precursor das simulações que futuramente se encaixariam na descrição das *superfictions*, Marcel Broodthaers criou, em um cômodo de sua residência, o *Musée d'Art Moderne* (1968).

No começo, o espaço deveria servir à troca de informações e às discussões, alimentadas pelos movimentos revolucionários ocorridos na França. Aos poucos, o aspecto ficcional acabou tomando proporções maiores, como revela o artista: o que era uma simples instalação foi gradualmente institucionalizada para Broodthaers e para as pessoas próximas a ele. (BROODTHAERS, 1972 apud KERN, 2014: 351)

O que chamo de incoerências que visam ofuscar as fronteiras da ficção com a realidade, Broodthaers descreve como uma “mistura de nadas” (BROODTHAERS, 1972 apud KERN, 2014: 350), referindo-se aos elementos que prepararam a ficção do seu museu. Na fotografia do dia da inauguração, aparecem ao fundo da cena caixas de embalar obras de arte, sem que nenhuma obra tenha sido exposta lá, além de uma escada e de uma câmera filmadora. Esses recursos visuais, em especial, as caixas, referem-se à “materialização” da ficção, assim como os convites para a inauguração, as sinalizações em portas do recinto, que davam a impressão de indicar outros departamentos, entre outros artifícios usados.

Coincidem nos trabalhos de Broodthaers e de Hill, e também no meu, a forma “aditiva” descrita anteriormente (HILL, 2001: 83): uma ação ou um trabalho desdobra-se em outro, ou algum elemento de um serve a outro; coincidem, do mesmo modo, o uso de variados elementos que dão suporte à ficção (elementos gráficos como a logomarca ou símbolos diversos, cenografia, fer-

ramentas de *marketing*, *web-design*, sinalizações e manipulação dos meios de comunicação), além de uma certa instabilidade entre o que é documento e o que é criação.

As superficções, como as compreendo, são uma hibridação entre documento e ficção. As ações (ou adições) pretendem tornar instável o que parece objetivo ao mesmo tempo em que buscam convencer com base em ironia.

Em ambos os formatos de instalação do instituto, aquele indiscernível no comércio ou aquele de uma sala expositiva, há o esforço de se ir além de uma modesta representação. Que seja possível contar aos usuários da cidade sobre cada gesto mínimo realizado por eles mesmos, deixando cambaleantes as mensagens e as intenções.

A ficção empresarial circula pelos mesmos meios em que circulam as pequenas desordens e redefine a realidade dada para uma realidade moldável, como Ardenne (2002) explica: as ações artísticas se instalam no espaço público subvertendo sua significação.

Apartado dos vetores tradicionais de exibição artística, o instituto solicita, de maneira acidental, antiautoritária e “de poucas consequências” (ARDENNE, 2002: 74, tradução minha)⁶, a atenção do transeunte. A ficcionalidade favorece o uso dos sistemas paralelos de apresentação (inseridos nas ações de infiltração), opções deste trabalho, para dissimular-se na cidade em busca de efeitos singelos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Instituto de Pequenas Desordens* é um trabalho de arte, que adota o formato de uma ficção empresarial para abordar, de forma poética, questões relacionadas ao cotidiano urbano e ao uso que os cidadãos fazem dos seus equipamentos, guarnições e marcos.

A ficção endereça-se a essas situações, com vistas a tirar do ponto cego as ínfimas práticas das pequenas desordens, a fazer ver que a cidade é maleável e que tem (ou terá) o contorno delineado por seus próprios cidadãos. As ações artísticas ressignificam o banal cotidiano, alçando-o à condição de interesse. Elas têm o objetivo de aliviar o peso documental para trazer comicidade à notação das pequenas desordens, além de colocar o trabalho em circulação de vários modos.

O referencial sobre as superficções mostrou a existência de outras empresas fictícias cujos processos de produção e de procedimentos são similares: a dissimulação da ficção em contextos reais (*Ingold Airlines*), a subversão dos meios de comunicação e/ou apresentação (*Ingold Airlines*, de Res Ingold, *Art Fair Murders* e *The Museum of Contemporary Ideas*, de Peter Hill, e o *Museu de Arte Moderna*, de Marcel Broodthaers).

Ressalta, outrossim, diferenças essenciais em relação às ficções do cinema e da literatura, principalmente pela espacialidade (GUELTON, 2013), que convida à imersão, e pela característica aditiva (HILL, 2001), que resulta em vários procedimentos, ações e proposições vinculadas a uma ideia central.

REFERÊNCIAS

- ARDENNE, P. (2002). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- BACKHOUSE, M. (2002). The art of disconnection. Em: *The Age Entertainment*. Disponível em: <http://www.theage.com.au/articles/2002/09/10/1031608244375.html>. Recuperado em: 17 dez. 2015.
- DIDIER, P. F. (2014). Prólogo. Em: PALADINO, D. *et al. Documental / Ficción*. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo, pp. 13-18. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- FONTCUBERTA, J. (2000). Fauna (1987) Thuths Fictions Virtuality. Em: *Photofile Fictions*, n.59, p. 8.
- GUELTON, B. (2013). Ficções e interações: as ficções artísticas e a questão do espaço, pp. 346-366. Kerinska, N.; Rauscher, B. (trad.) Em: *Ouviruver* Revista do Programa de Pós Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, v.9, n.2.
- HEATHCOTE, A. (1995). True lies, pp.32-33. Em: *Not only Black+White*, n.11.
- HILL, P. (2000). Editorial: True lies and photofictions, pp.2-3. Em: *Photofile Fictions*, n.59.
- HILL, P. (2001). *Superfictions. The Creation of Fictional Situations in International Contemporary Art Practice*, 2001. 161 p. Exegesis (Ph.D.). Melbourne: RMIT University, 2001. Disponível em: <http://www.superfictions.com/phd/SuperFictionPhD.pdf>. Recuperado em: 21 jan. 2015.
- INGOLD, R. *Ingold Airlines*. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/ingold-airlines/images/5/>. Recuperado em: 31 dez. 2015.
- KERN, K. (2014). *Marcel Broodthaers Museu de Arte Moderna, agora em português*. 268 p. Tese. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-16102014-094023/pt-br.php>. Acesso em: 2 nov. 2015.

6. Ardenne (2002) discorre sobre a distribuição ou afixação de “obras-panfletos” de artistas que, embora desejosos e militantes no que diz respeito à captação da atenção do cidadão, executam uma busca não forçada.

- MIRANDA, S. (2014). Personajes de ficción con referentes reales: Planteo de una problemática. Em: PALADINO, D. *et al. Documental / Ficción*. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo, pp. 105-124. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

CURRÍCULO

Priscila Rampin

Brasil, artista visual. Docente do curso de Licenciatura em Artes da UFOB, Barreiras, Bahia, e doutoranda em poéticas visuais pela UNB, Brasília, Distrito Federal, mestre em estudos contemporâneos das artes pela UFF, Niterói, Rio de Janeiro. Integra o grupo de pesquisa Poéticas da Imagem, CNPq/UFU, Uberlândia, Minas Gerais.