

FERNANDO JOSÉ PEREIRA

efejotape@me.com

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (izADS),
Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Portugal

CONTRA A CORRENTE. SOBRE ARTE E FRONTEIRA: DE SIGNIFICANTE VAZIO À POROSIDADE CONTEMPORÂNEA

A FRONTEIRA COMO LIMITE

O conceito de fronteira alterou-se em definitivo. A explosão rizomática e global alterou a relação de tangibilidade que fornecia os elementos necessários à sua existência. A fronteira constitui-se na nossa contemporaneidade como ente fantasmagórico. A sua existência é paradoxal. O carácter multinacional e multidisciplinar exigido pelo capitalismo (ou qualquer outro nome que se queira dar ao processo que domina hoje a história mundial), como afirmava o filósofo italiano Giorgio Agamben (1990/1993), determina(va) uma permanência existencial que se processa segundo um nível de mediação mais do que de intransponibilidade. Ao poder multinacional colocam-se duas questões que à primeira vista se confundem com o paradoxo: ao mesmo tempo que anula a distância em favor do desenvolvimento tecnológico, favorece o local como noção necessária à sua existência. A sociedade de homogeneidade absoluta apresenta-se como o paradigma da heterogeneidade e é esta assimilação dos dois conceitos que forma a totalidade do espaço contemporâneo constituído sem exterioridade. Daí o carácter fantasmagórico atribuído à fronteira.

Países, regiões, anteriores classificações como primeiro, segundo e terceiro mundo implodiram perante a nova organização homogénea do espaço. As transfigurações económicas introduzidas velozmente pelas novas tecnologias da informação colocaram em declínio acentuado as diferenças anteriormente existentes. Talvez o mais evidente sinal desta modificação

subterrânea seja a crescente industrialização tardia do “terceiro mundo”, espécie de entrada num modernismo desajustado temporalmente, por necessidade absoluta da desindustrialização pesada, necessitada ao primeiro mundo, para expandir a sua vontade de desenvolvimento tecnológico e, também, recentemente, a sua nova meca: o designado *green deal*. Resulta assim que a persistência do mesmo através da absoluta diferença, como refere Frederic Jameson (1994/2000), se reafirma como hipótese de coartar todas as possibilidades de alternativa, uma espécie de bloqueio imposto de forma macia, mas que realmente recoloca a questão da fronteira. Uma barreira, desde sempre, corporizada pelo poder construído na Europa e expandido em nome de um humanismo suspeito e rapidamente desmascarado como face falsa de uma expansão colonizadora. Uma expansão que, apesar das alterações introduzidas, sobretudo no século XX, se mantém ativa. Seja na relação colonial do extrativismo atual, seja na mais perversa situação de compra e venda de reservas de carbonização. Sempre em nome de qualquer coisa absolutamente benigna...

Se o tempo foi, digamos em forma de metáfora, derrotado pelo espaço, então o tempo tornou-se espaço e, assim, o que temos de facto é a inexistência contemporânea dos polos da dualidade anterior tempo/espaço. Ao invés, potencia-se a existência de uma espécie de relacionamento dialético entre um e outro com absoluta preponderância do componente espaço.

Existe, contudo, a necessidade de entendimento do percurso temporal desenvolvido até hoje. Da necessidade absoluta de fronteira – falamos obviamente em âmbito alargado ao artístico – até à sua não-existência corporizada na noção de mediadora. Só assim se poderá, efetivamente, possuir um conjunto de premissas teóricas que permitam o entendimento clarificado no novo mapa espacial, hoje irremediavelmente expandido ao virtual. Mais do que implosão da noção de fronteira, colocaremos a questão segundo a noção de uma forte explosão que indetermina a sua existência tornando-a, deste modo, difusa.

De qualquer modo, prosseguindo esta análise do espaço contemporâneo que nos encontramos a desenvolver, é fundamental a análise detalhada da noção anterior de fronteira e dos vários cambiantes por ela assumida.

A fronteira afirma-se ao longo dos últimos dois séculos como um significado evolutivo. A sua relação com o tempo mimetiza a consciência dialética de um projeto inserido em narrativas que transfiguram topologicamente os espaços interiores e exteriores. A alteração qualitativa proposta baseia a sua essência teórica em premissas que se dispõem diacronicamente, isto

é, segundo uma calendarização metaforizada pela imagem da seta, sempre apontada em linha reta e com direção positiva¹.

Toda a atenção dispensada pelo moderno à noção de fronteira foi produzindo significados que lhe conferem uma importância difícil de ignorar. Daí a necessidade da sua análise.

A fronteira é sempre corporizada espacialmente. Elemento indispensável de uma cartografia, requer permanentemente a atenção para os aspectos liminares de uma entidade organizacional interna/externa. Organizadora conceptual de diferenças locais relacionáveis, produz espaços intermédios que a ela conduzem e que se individualizam através de uma inserção metodológica num âmbito de prólogo potenciável, as chamadas margens.

Propomos duas hipóteses de trabalho como pontos de partida: a fronteira como limite; a fronteira como lugar de passagem.

Quando definimos fronteiras, e logo limites, temos que ter em atenção estratégias internas que transformam semanticamente as noções. Situando-se como charneira de dois territórios, a fronteira ou limite pode inculcar várias formas de relacionamento com os intervenientes, afirmando-se como impossibilidade – a contextualização da palavra limite aparece como sinónimo de intransponível gerando posicionamentos que apelidaremos de implosivos.

A fronteira localiza o limite. Conceptualmente poderemos exemplificar recorrendo à matemática; assim, se um determinado número se encontra inserido num conjunto e possui todas as características que lhe são necessárias para se identificar com os restantes elementos, de modo a que da sua reunião possamos falar de um todo, dele se afirma pertencer ao conjunto. O somatório das características identificadoras do todo define o território e os limites do conjunto. Este limite permite fazer a distinção clara entre os elementos integrantes e os não integrantes, tornando-se a peça chave para o entendimento da noção de conjunto. Podemos falar do conjunto de números primos existentes entre três e 30. Desta forma estamos a estabelecer normativos que permitem identificar o que está em causa, assim como os seus limites. O número dois, bem como o 31, encontram-se naturalmente excluídos. Sendo este limite visível e claro, outros poderemos definir consoante o grau de conhecimento matemático que possuímos, formando-se, então, outras hipóteses de enumeração de limites, que vamos nomear como difusos.

¹ A topologia descarta importância a relacionamentos euclidianos/cartesianos privilegiando a relação estabelecida qualitativamente. A utilização dos argumentos positivo/negativo pretende substituir em termos de qualidade uma qualquer inoperância quantitativa para significar a noção em causa.

Ao definir o território, a fronteira evoca atributos semânticos, que se prefiguram como fundamentais para a sua (do território) nomeação. A primeira tarefa a executar será a de enunciar limites.

A fronteira institui-se como lugar finito. Conceptualiza o interior e o exterior, e ao definir estes dois conceitos está a instaurar uma territorialidade que tem limites visíveis. O reclamar de um território como forma de definição de um espaço só existe porque o conceito corresponde a uma fronteira que lhe é inerente. Torna-se, desta forma, visível a importância reclamada pela fronteira na definição de noções básicas inerentes a construções de similitudes, que permitam formar o todo integrável no interior de um território. É a partir da identificação mútua por parte dos intervenientes ativos, que se chega a conceitos como identidade e cultura. A necessidade de os nomear torna evidente o seu grau de importância numa escala em que se localizem os elementos fundamentais para uma reivindicação de territorialidade.

Quando falamos de cultura ocidental, de que falamos afinal? De um conjunto de pessoas que possuem características idênticas, e que foram balizadas segundo limites definidores destes parâmetros; ou seja, encontramos-nos, novamente, perante um problema matemático de inclusão e exclusão. Incluímos tudo o que têm de comum, para a consequente definição de identidade: história, geografia, costumes, arte, cor de pele, etc. Apercebemo-nos, entretanto, da ambiguidade inerente a estas noções e das consequências perversas que podem gerar, adquirindo um estatuto de armadura social que permite todas as exclusões. Como hoje, verificamos de forma absolutamente evidente numa Europa que se afirma como território sem fronteiras, mas que se apresenta ao seu exterior com uma carapaça chamada *Schengen*. A atual crise dos refugiados é por isso a sua imagem mais real. Queiramos, ou não.

A noção de pátria surge-nos, também em força nos nossos dias, como paradigma de território, possessivo e intransponível; de um certo ponto de vista, aquele que serve os propósitos do conceito de “Estado-Nação”. Este, não se fundamenta no sujeito livre, mas sim na figura de cidadão, atribuída à nascença e convertendo-o imediatamente em nação, isto é, à subserviência de uma soberania, logo designando limites palpáveis para uma existência controlada.

Nas imagens do cineasta grego Theo Angelopoulos, as margens de um rio corporizam a reificação do contacto – em *O passo suspenso da cego-nha* (1991) –; e as redes separadoras e altas, como posto avançado de observação do intransponível, do absolutamente visível e, contudo, risivelmente

inviável – em *A eternidade e um dia* (1998). Cineasta dos espaços, prefigura a fronteira como enunciado de aprisionamento.

Não por acaso, num texto dedicado a Angelopoulos, Frederic Jameson (1997) refere-o como o último dos modernistas².

A fronteira como limite contém em si o modernismo (pelo menos algum do mais importante), da política às artes. Por se localizar nas margens, longe do centro, a fronteira afirma o seu poder de atração como equivalente conceptual de importância superior. Todas as guerras foram devidas a fronteiras. Todas as alterações estéticas foram originadas pelas fronteiras.

Não podemos abandonar a análise da fronteira enquanto enunciado liminar no âmbito da estética, sem referir a importância teórica de Clement Greenberg. Para este crítico norte-americano, a reclamação de uma autonomia absoluta para a arte inscreve-se num posicionamento de radicalidade estética contextualizado pelos desenvolvimentos frankfurtianos da indústria cultural. O aparecimento do *kitsch* como produto de massas difundido pela indústria e apresentado como pretensa democratização da esfera da cultura merece o seu mais violento repúdio. Opõe até ao *limite* uma alta cultura “pura” perante uma “baixa cultura” colonizada por desvios populistas de origem *kitsch*.

A não aceitação de contaminação exterior, em favor de uma pureza autónoma total, vai permitir a oposição, de forma clara, relativamente à política e ao social; para ele são dois campos legítimos, mas intransponíveis, não relacionáveis, afirmando-se através da independência a recusa da arte de vanguarda em emparceirar-se com a sociedade burguesa. Utilizando os termos normalmente associados à obra de Mark Rothko, uma arte que vai encontrar na experiência estética a sua inteira legitimação, não dependendo nem da memória nem da história, somente das ideias.

Obviamente que a continuidade destes raciocínios levou ao seu natural fracasso. Por um lado, a superação da forma em pureza absoluta como atualização operativa do conceito de sublime kantiano revela-se como pura utopia – ambos convocam ordens de grandeza que se aproximam da impossibilidade quantitativa. Em Kant a desmesura do infinitamente grande, em Greenberg a superação da forma. Por outro, o desenrolar temporal provou que a pureza formal pretendida se afirmou, antes, como estética institucionalizada daquilo que se reconhece como *commodity economy*.

² O tratamento exaustivo das fronteiras afirma-se, apesar disso, como revigorante no seu trabalho. Perante o desmoronamento da importância da fronteira como estratégia do capitalismo multinacional Angelopoulos age de forma a individualizar as singularidades locais, em viagens que ultrapassam o interior nacional, sem se confundirem com a transnacionalidade imposta e superficial do importado e único.

A FRONTEIRA COMO LUGAR DE PASSAGEM

A fronteira também encarna em si o conteúdo da passagem: o lugar onde interior e exterior se transfiguram em realidades especulares. As margens recusam o estatuto liminar para se afirmarem como centro de confluências disseminadoras. Ao permitirem a passagem, esbatem o contorno linear fronteiro, ultrapassando o anterior protagonismo desta na formulação de potencialidades motivadoras das dinâmicas de transposição.

A sua cartografia requer uma pesquisa pormenorizada de todos os intervenientes em campo, socorrendo-se de métodos ajustados que permitam o seu total levantamento. Um procedimento micro conduz necessariamente a uma analítica expandida, isto é, a uma abordagem aprofundada, mas não unidirecional. Será a partir desta pluridirecionalidade que se poderão introduzir novos pontos sensíveis na análise e que contribuirão para uma mudança de direção e de atitude.

As neo-vanguardas provaram que o território é elástico no sentido da sua constante alteração espacial – a noção de *expanded field* de que fala Rosalind Krauss (1979), espécie de matéria informe em constante mutação. Na base de todos os desenvolvimentos, a aporia vanguardista de fusão entre arte e vida.

Propomos duas vertentes de intervenção na tentativa de definição da instituição artística como um lugar de questionamento epistemológico: seja pela apologia da destruição levada a cabo pelos dadaístas, seja pela sua transformação segundo práticas materialistas de intervenção revolucionária como a pretendida pelos construtivistas russos. Em qualquer dos casos, um reposicionamento da arte em direção ao real e às práticas de intervenção social.

Passadas as euforias vanguardistas iniciais, os novos desenvolvimentos marginais debatem-se com a institucionalização da rebeldia anterior. A obra de Jasper Johns de 1960, *Painted Bronze*, corporizada por duas latas de cerveja em bronze, mereceu comentários sarcásticos. Segundo estes, Leo Castelli conseguia vender tudo como arte, mesmo latas de cerveja. É novamente a herança *duchampiana* que se encontra em jogo, acrescida da perversidade que é a sua institucionalização.

Esta será uma das questões fundamentais a colocar pela nova vanguarda, originando uma segunda reação em que se questiona já não o convencional, mas o institucional. É nesta linha que devemos integrar os trabalhos realizados a partir da década de 60 por artistas como Hans Haacke ou Broodthaers.

A inclusão, *herética*, diria Greenberg, de elementos externos ao sistema da arte, por exemplo, o recurso aos meios e técnicas da publicidade e do *design* tão bem explícitos em trabalhos como o de Barbara Kruger, ou então a obra inicial de Jenny Holzer com cartazes colocados em locais públicos, explicita a outra vertente.

Esta nova análise territorial permite que a fronteira se constitua, já não como lugar intransponível, mas sim como lugar de passagem, que permita a superação das limitações da estética e o aparecimento de uma vocação eminentemente sociológico-política nas intenções artísticas que se desenvolveram ao longo das últimas décadas.

A EXPLOSÃO DA FRONTEIRA

Afirma-se, contudo, como inglório, o percurso feito pela arte em busca de uma possível superação; desde as vanguardas clássicas, sobretudo os construtivismos e dadaísmo, até às neo-vanguardas de inspiração pós-conceptual.

A lógica liberal de consumo acelerado, juntamente com a estetização crescente da sociedade, levaram ao erguer de uma nova realidade baseada quase exclusivamente no conceito de moda. No estudo realizado por David Harvey (1990/1998), na tentativa de conceptualizar as transformações operadas em torno do social após a queda das regras de produção *fordistas* e *keynesianas* típicas do capitalismo, propõe-se alterações metodológicas que se irão revelar fundamentais para o entendimento de muitas das intervenções futuras. Em primeiro lugar, a moda converte-se em fenómeno de massas por oposição ao anterior regime de elite. Ultrapassa a simples condição de confeção de ornamentos para se imiscuir diretamente nos estilos de vida, hábitos de ócio, tendências culturais. Como consequência, o consumo ultrapassa a sua limitação de bens e passa a um consumo de serviços, não só pessoais e de negócios, mas sobretudo de entretenimento. Daí que Harvey (1990/1998) conclua pela rápida penetração de uma lógica cultural do capitalismo em variados setores da produção cultural.

Neste tempo, imediatamente anterior ao nosso, torna-se, apesar de tudo, claro que todas as experiências entusiasmantes passadas nos territórios transfronteiriços se continuam a apresentar como as mais estimulantes, trazendo para a arte os ensinamentos de uma realidade que, espelhando as preocupações anteriormente analisadas, potencia, segundo a reflexão do filósofo espanhol Luis Castro Nogueira (1997), a atualização

conceptual de uma brilhante construção semântica de Marx: a de que o sentido da frase “todo o sólido se dissolve no ar” nunca foi tão real como o é agora.

EPÍLOGO (A FRONTEIRA, OUTRA VEZ)

Notícias recentes referem a existência de muitos mais quilómetros de muros fronteiriços nos nossos dias do que na altura da existência do Muro de Berlim. A totalização global que todas as fronteiras prometiam destruir (o capitalismo global assim o pretendia), conduziu o mundo, afinal, a um estado regressivo em que nacionalismos e xenofobias *várias* se corporizam, de novo, em torno da ideia de isolamento. Era de esperar. Toda a demagogia que se encontrava por detrás da necessidade de “abertura” revelava uma expansão que iria necessariamente entrar em crise. Quando não se conseguiu expandir mais, o capitalismo global entrou em crise profunda da qual ainda hoje estamos a sentir os efeitos e que se prolongarão no tempo com a ascensão de crises consecutivas que, para já, invertiram radicalmente o caminho que parecia tão brilhantemente traçado. Mas esta é uma característica inerente ao capitalismo, já não global, mas de desastre, como o apelida Naomi Klein (2007) num dos seus textos: a sua condição absolutamente camaleónica. Os mesmos “mercados” que exigiram a totalização global, hoje, remetem-se perversamente para territórios encerrados. A crise profunda da finitude da expansão global, das reservas dos territórios “exteriores” – sejamos honestos, apesar de toda a retórica global, nunca existiu o mínimo interesse em equilibrar as várias partes do mundo, tudo se resumiu a uma mais que necessária globalização financeira, expansionista e extrativista.

Quer dizer, olhamos espantados para o mundo de hoje, a fechar-se, como que a implodir. A face real do neoliberalismo é agora absolutamente reconhecível: cada um por si, individualismo feroz que permite a ascensão de empresários a presidentes que lidam com os povos como funcionários. Uma distopia real e visível, basta olhar à nossa volta.

O campo da arte, que se tinha adaptado à expansão global (o *mainstream* da arte mantém relações íntimas com o sistema financeiro mundial), alargando a sua influência um pouco a todo o planeta, encontra-se, também, em reconfiguração, mais não seja, moralista.

Chegamos a ter, nos primeiros anos do nosso século, mais de 200 bienais de arte distribuídas pelos locais mais exóticos e estranhos... E, de repente, contrai-se e modifica-se: novas temáticas para artistas e curadores

entram em cena, dos quais, talvez o mais determinante para o nosso tempo, seja o da discussão sobre o designado pós-colonialismo. As grandes exposições e museus ocidentais encontram-se, agora, constantemente ocupados por obras e artistas de outras geografias e latitudes. Um novo politicamente correto, um peso na consciência que vem ao de cima, ou uma nova forma de exploração dos recursos “exteriores”, agora que as fronteiras voltaram a ser pouco porosas. Deixamos a questão em aberto.

Mas então onde está a justificação teórica do título deste texto, do remar contra a corrente? As práticas artísticas, ao contrário da situação política e social já analisada, mantêm, ainda, uma relação de inclusão com o contexto em que vivem. Quer dizer, a lógica de fechamento a que assistimos, não tem lugar na arte do nosso tempo. Bem pelo contrário. Há um grande interesse e entusiasmo na abertura medial que permite um alargamento constante de um território que, já por inerência das suas características, é intrinsecamente elástico. Não existe nenhuma localização fixa para a prática artística. Escrevi há muitos anos que a *utopia do exílio* era um alívio conceptual para os artistas (Pereira, 1997). Explico: sobretudo desde as vanguardas iniciais do século XX e Duchamp, que os artistas produzem obras que momentaneamente se encontram na situação de *exiladas* relativamente ao território de onde são oriundas. Foi o que se passou, por exemplo, com o primeiro *ready-made* duchampiano, colocado fora do universo da arte até este, inteligentemente, se alargar para o abraçar como componente decisivo de todos os posteriores desenvolvimentos. Assim tem sido até aos nossos dias. Com uma diferença fundamental relativamente ao objeto duchampiano (que teve que lutar com fronteiras instituídas como limite) e que hoje de tão porosas em que se tornaram, praticamente deixaram de existir.

Que a arte não tem relevância social todos o sabemos; que não tem resposta para coisa nenhuma, também é do conhecimento geral. E, contudo, estamos a falar de um território que, talvez pela sua inutilidade (Bataille, 1949/2005, falava em gasto inútil para a prática artística), se oferece, hoje, como absolutamente singular, ao nível que aqui estamos a tratar.

Deixemos, então, de lado todos os oportunistas, todas as cumplicidades já analisadas e tentemos fazer o exercício de nos deter na multiplicidade de possibilidades que os artistas têm ao seu dispor e que efetivamente utilizam. E chegamos à conclusão de que a horizontalidade medial a par da multiplicidade conceptual são, de facto, uma realidade vivencial para as práticas artísticas do nosso tempo. Que o designado *artworld* pudesse ser exemplo para alguma coisa seria uma absoluta novidade, e, contudo, a este

nível, os artistas (pelo menos alguns) podem ser, de facto, uma *exceção bem interessante de ser estudada e analisada*.

Pela parte que me toca, tento integrar no trabalho que produzo todas estas preocupações. Estar *contra a corrente* sempre foi um motor para a prática artística. Sabemos, hoje, que esta forma de estar se institucionalizou, sabemos que todas as chamadas normatividades se transformaram elas próprias em normativas a destruir. A lucidez necessária é então uma condição e competência a juntar a todas as outras que os artistas têm que possuir. O nosso tempo não dá qualquer possibilidade a posicionamentos ingénuos, esses são prontamente usados e aniquilados pela sociedade imagético/digital em que vivemos.

Sabemos, também, que a produção de imagens se “democratizou” e que hoje se transformou numa pandemia que ameaça a significação e valência delas próprias (só na aplicação Instagram são colocadas em média 100 milhões de imagens diariamente) e sabemos, ainda, que o tempo se comprimiu para velocidades exteriores ao humano, velocidades digitais, que nos desafiam a razão e a imaginação (Frederic Jameson, 1991, chama-lhe *techno sublime*).

Por isso estar contra a corrente é, também, estar atento a esta premissa essencial: sem tempo não há reflexão e sem reflexão não há possibilidade de arte. A temporalidade contemporânea será, possivelmente, a nova condição fronteira com que teremos que nos debater. Esta é uma fronteira que, enquanto artistas, nunca deixaremos erguer. A arte constituiu-se como mecanismo de ativação da memória e da história. Sem esses elementos essenciais, a arte perde a sua razão de existir. Tornar-se-ia, pura sobrevivência como, de facto, o é para a esmagadora maioria dos humanos que vivem hoje ameaçados por condições fronteiriças de outros níveis (climático, migratório, etc.) e que, a não serem derrubadas, nos levarão à extinção.

A arte, como a história, acompanha-se numa lógica utópica que não dá lugar a qualquer lugar. A distopia do presente será, por isso, pelo menos do ponto de vista dos artistas, derrubada para dar lugar a uma liberdade que lhe é imprescindível.

Não tenho ilusões daquilo que realmente posso enquanto artista. Sei, no entanto, que esta liberdade imprescindível é uma condição necessária para que as obras possam existir e que, para que tal aconteça, não haverá nunca fronteiras que o impeçam³.

³ No final deste texto podemos ver imagens de duas obras realizadas em tempos e contextos diferentes, mas com a questão da fronteira como elemento central. Ambas são anteriores ao atual fluxo de

Assim termina o texto de um filme que realizei em 2019: “não é pedir muito, também não será pouco. A mim basta-me” (Pereira & Vieira, 2019, 00:23:00).



Figura 1: “36°43’N; 2°30’W”, vistas da instalação na exposição “Cyber 98”. Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, 1998

Créditos: Fernando Pereira



Figura 2: “36°43’N; 2°30’W”, vistas da instalação na exposição “Cyber 98”. Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, 1998

Créditos: Fernando Pereira

refugiados e migratório e ao recente fecho das fronteiras europeias, bem como ao estabelecimento de campos para estes na Turquia numa posição que me parece ser da maior gravidade. As imagens referem-se às tentativas de fechamento da Europa nos anos 90 e em pleno cumprimento dos acordos de *Schengen*, isto é, transformar a Europa num lugar intransponível à entrada de pessoas vindas do exterior, situação que se mantém até hoje de forma cada vez mais grave.



Figura 3: “36°43'N; 2°30'W”, vistas da instalação na exposição “Cyber 98”. Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, 1998

Créditos: Fernando Pereira



Figura 4: Vistas da instalação “Turbulência 1.0” na exposição “Penthouse – uma ocupação temporária”. Porto, 2005

Créditos: Fernando Pereira



Figura 5: Vistas da instalação “Turbulência 1.0” na exposição “Penthouse – uma ocupação temporária”. Porto, 2005

Créditos: Fernando Pereira



Figura 6: Vistas da instalação “Turbulência 1.0” na exposição “Penthouse – uma ocupação temporária”. Porto, 2005

Créditos: Fernando Pereira

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (1993). *A comunidade que vem* (A. Guerreiro, Trad.). Editorial Presença. (Trabalho original publicado em 1990)
- Angelopoulos, T. (1991). *O passo suspenso da cegonha* [Filme]. PLFT.
- Angelopoulos, T. (1998). *A eternidade e um dia* [Filme]. Classic et al.
- Bataille, G. (2005). *A parte maldita* (J. Castañon Guimarães, Trad.). Fim do Século Edições. (Trabalho original publicado em 1949)
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Jameson, F. (1997). Theo Angelopoulos: The past as history, the future as form. In A. Horton (Ed.), *The last modernist – The films of Theo Angelopoulos*. Flicks Books.
- Jameson, F. (2000). *Las semillas del tiempo* (A. Gómez Ramos, Trad.). Editorial Trotta. (Trabalho original publicado em 1994)
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad – Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (M. Eguía, Trad.). Amorrutu Editores. (Trabalho original publicado em 1990)
- Klein, N. (2007). *The shock doctrine: The rise of disaster capitalism*. Penguin, Random House of Canada.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30-44. <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>
- Nogueira, L. C. (1997). *La risa del espacio, el imaginario-temporal en la cultura contemporánea: Una reflexión sociológica*. Tecnos.
- Pereira, F. J. (1997). A utopia do exílio. In *Grenzüberschneidungen/Zonas de Interferência*. Ministério da Cultura.
- Pereira, F. J. & Vieira, R. M. (Realizadores). (2019). *Now (post mortem)* [Filme].

Citação:

Pereira, F. J. (2021). Contra a corrente. Sobre arte e fronteira: de significante vazio à porosidade contemporânea. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 27-40). CECS.