

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

PEDRO HENRIQUE RESENDE MOREIRA

**0100101110101101.ORG:**

**Eva & Franco Mattes, um estudo de caso (1994 – 2014)**

Belo Horizonte  
2019

PEDRO HENRIQUE RESENDE MOREIRA

**0100101110101101.ORG:**  
**Eva & Franco Mattes, um estudo de caso (1994 – 2014).**

Monografia apresentada ao Curso de Cinema de Animação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito básico para conclusão do curso.

Área de Concentração: Arte Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

Belo Horizonte  
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Serviço de Documentação

Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFMG

MOREIRA, Pedro Henrique Resende

0100101110101101.ORG [manuscrito] : Eva & Franco Mattes, um estudo de caso (1994 – 2014) / Pedro Henrique Resende Moreira. - 2019.

50 p. : il.

Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci.

Monografia apresentada ao curso de Cinema de Animação e Artes Digitais - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1.Antiarte. 2.Arte Contemporânea. 3.Contracultura. 4.Culture Jamming. I.Falci, Carlos Henrique Rezende . II.Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof Dr. Carlos Falci, pela confiança, o interesse e a paciência, principalmente a paciência.

À Profa. Dra. Marília Bergamo, por ter me guiado durante toda a graduação, e também pela paciência.

Aos meus pais e Satanás, por terem me colocado no mundo, e também pela paciência.

À Luther Blissett, pela coragem e pela paciência.

E, finalmente, à Gustavo Assis, pela santíssima paciência, maior de todas.

Fico besta quando me entendem.

**Hilda Hilst**

## RESUMO

MOREIRA, P, H, R. **0100101110101101.ORG: Eva & Franco Mattes, um estudo de caso (1994 – 2014)**. 2019. (n de folhas) 99 f. Monografia – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

Esta pesquisa aborda as obras realizadas por Eva e Franco Mattes durante um período de 20 anos, 1994 até 2014, analisando-as a partir da prática do *readymade* de Marcel Duchamp, as proposições de deriva e *détournement* da Internacional Situacionista, as atitudes do grupo FLUXUS e as provocações acerca de autoria e originalidade do Neoísmo e do nome múltiplo Luther Blissett, do qual os Mattes eram participantes. Considerando tais experimentações como parte do conceito de antiarte, como entendida por Peter Bürger e Arthur Danto, e utilizando-a para interpretar tal escopo de obras enquanto manifestações contemporâneas próximas da prática que surge no início do século XX com os movimentos da vanguarda histórica, e com as eventuais manifestações dos movimentos de contracultura de meados do mesmo século.

**Palavras-chave:** Antiarte – *Culture Jamming* – Contracultura – Arte Contemporânea

## ABSTRACT

MOREIRA, P, H, R. **0100101110101101.ORG: Eva & Franco Mattes, um estudo de caso (1994 – 2014)**. 2019. (n de folhas) 99 f. Monografia – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

This research dwelves into Eva and Franco Mattes' works during a spam of 20 years, from 1994 to 2014. Aproaching said works by the understanding of Marcel Duchamp's notion of the readymade, the Situationist International's praxis of *dérive* and *détournement* and FLUXUS' guerrilla manifestations, as with the critique of originality and authorship made by the Neoist and the *nom de plume* Luther Blissett – of which the Mattes were a part of. Considering such experiments within the concept of antiart, as understood by Peter Bürger and Arthur Danto, this paper explores the proximity of Eva and Franco's production with said praxis as well as the mid 20th century counterculture activities, in the hopes of proposing a clear connection between them.

**Key-words:** Antiart – Culture Jamming – Counterculture – Contemporary Art

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2. 0100101110101101.....</b>	<b>12</b>
2.1 Situacionista, pensamento e prática .....	12
2.2 O plágio, Neoísmo, Karen Eliot.....	14
2.3 Luther Blissett, The Open Pop Star.....	15
<b>3. OS MATTES (?)......</b>	<b>19</b>
3.1 Stolen Pieces & Darko Maver.....	20
3.2 life_sharing & biennale.py.....	27
3.3 Nike Ground & By Everyone For No One Everyday .....	36
<b>4. CONCLUSÃO, À Antiarte e a Frente!.....</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>48</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma análise de obras do duo italiano Eva e Franco Mattes, relacionando-as com as discussões contemporâneas sobre arte e terrorismo midiático. As obras selecionadas, dentro do escopo de 1994 a 2014, sintetizam de maneira ilustrativa as vertentes do processo de criação dos Mattes. Dando início a sua carreira artística dentro do coletivo Luther Blissett na Itália da década de 1990, o casal Mattes, ocultados pelo nome múltiplo de Blissett, realizava ações de terrorismo midiático, piadas-sabotagem e começaram uma carreira de plágio e controvérsia em meio a um cenário contracultural frutífero e acolhedor à mídia digital, que surgia enquanto campo acessível na mesma década. Em um momento de difícil precisão, porém próximo ao *seppuku* de Luther (1999), os Mattes começam suas práticas enquanto duo anônimo reconhecido unicamente por uma sequência binária, epônima ao site onde divulgam seus trabalhos: *0100101110101101.org*.

Durante o final da década de 1990, a dupla libera trabalhos controversos que se baseiam no plágio e na mentira, estruturados tanto em espaços virtuais quanto em criações elaboradas no “mundo real”, envolvendo a invenção de pessoas falsas e a propagação de eventos que nunca ocorreram. Os Mattes se encontram dentro de um cenário contemporâneo específico, são artistas que utilizam da *Internet* como ferramenta, mas que não dependem exclusivamente dela para produzir. Flutuando entre instalações, esculturas, vídeo e performances, sua produção é de difícil qualificação; sua fluidez e linguagem híbrida são intrínsecas a seus pensamentos e proposições artísticas. Eva e Franco são metalinguísticos, ambíguos, iconoclastas, cínicos e, acima de tudo, dotados de humor.

Este texto propõe, então, uma análise da produção dos Mattes a partir de dois aspectos principais: a apropriação e o desafio à autoridade. Aspectos que se fazem presentes, em diferentes porcentagens, em todas as obras da dupla e que ajudam a tecer uma linha coesa de discurso em sua prática artística. Podemos identificar na produção do duo uma argumentação sobre o cotidiano contemporâneo, uma consciência metalinguística do cenário artístico e um posicionamento provocador e pertinaz perante estruturas de poder.

Assim, a presente pesquisa está centrada na seguinte questão: quais são as relações estabelecidas no corpo de trabalho de Eva & Franco Mattes? Para tal, o caminho de investigação percorrido foi: apresentar e analisar conceitos, prévios e vigentes, que auxiliam no entendimento do cenário artístico contemporâneo relacionado às práticas de antiarte – fornecendo uma base que proporcione a compreensão da proposta de trabalho dos Mattes; apresentar o duo em seu cenário histórico de surgimento e começo de atuação; caracterizar o

corpo de trabalho da dupla, expondo suas abordagens principais; aprofundar a análise em obras específicas (selecionadas para sintetizar o escopo da produção dos Mattes), considerando seu caráter plástico, conceitual e sua relação com os aspectos ressaltados. O objetivo é realizar uma análise coesa das obras da dupla de artistas que apresente e analise suas tensões principais e que consiga compreender o discurso presente no corpo de sua produção.

Considerando as provocações artísticas do século XX, as explorações feitas por movimentos de vanguarda e antiarte, este texto se preza a estudar um duo de artistas que, embora tenham se inserido no cenário da arte contemporânea que lida com a provocação e a relação com as novas tecnologias há relativamente pouco tempo, tem consistentemente apresentado obras que questionam o senso comum e comportamentos do coletivo social. Sua preocupação com problemas atuais em cenários sociais motiva toda uma poética que se baseia em controvérsias e bom humor. A produção artística de Eva e Franco tensiona nosso relacionamento com a verdade, a propagação da mentira e nossa relação com o rápido crescimento da *World Wide Web*. Surgindo como figuras artísticas no momento de acepção e divulgação da internet enquanto novo média e futura plataforma hegemônica de informação e poder, os trabalhos da dupla perpassavam o tempo de exploração e apropriação desse novo virtual sem nunca se tornarem cegos para as mudanças sociais, políticas e culturais que aconteciam devido a esse novo ambiente de produção mediática.

Embora o número de estudos sobre a produção artística no meio digital tenha aumentado desde o seu início – no final da década de 1980, começo da década de 1990 –, esse trabalho pretende analisar uma produção que pode ser considerada híbrida. O corpo de trabalho dos Mattes nos fornece uma visão da produção artística contemporânea (aqui, no sentido temporal do termo) que, já acostumada à presença constante da Internet, relaciona-se com ela de uma maneira mais casual, diferente de experimentações puras ou utópicas com a mídia no começo de seu desenvolvimento. Uma análise do trabalho dos Mattes ilustra todo um meio cultural que, acostumando-se com a constante presença hegemônica da Web, acopla essa nova faceta do cotidiano em sua produção.

O estudo enfoca em princípios que reforçam um ideal de resistência e desafio presente em grupos culturais que lidam com estruturas de poder – sejam elas mediáticas, sociais ou políticas – e que se fazem presentes no corpo de trabalho da dupla: a apropriação e o desafio à autoridade. Apontando esses princípios podemos, então, perceber um discurso que se alastra

por toda a produção dos Mattes sobre uma resistência cultural nos dias de hoje, feita a partir de um entendimento das estruturas de poder que, agora, encontram-se num campo bem mais fluído que anteriormente. Tendo tais argumentações em vista, as obras dos Mattes podem se provar como um espaço frutífero de experimentação com os pilares da estética contemporânea, dialogando de maneira natural, embora não bitolada, com as médias digitais. Uma análise da produção do duo pode ressaltar discursos sobre comportamentos que seguiram a disseminação e eventual normatização da presença virtual em nosso cotidiano, assim como as tensões proporcionadas sobre o campo das Artes e da cultura, seus hibridismos e seus empecilhos.

Vivemos em tempos de uma nova revolução, de proporções tão grandes quanto a Industrial, e os Mattes perceberam isso quando a popularização da Web se limitava a grupos pequenos, quando era usada principalmente por jovens que não eram levados a sério. Eles viram, com calma e paciência, os sinais de algo grande crescendo no subsolo, pronto para emergir, e se aplicaram a fazer comentários astutos sobre tal crescimento, sobre o solo onde ele crescia e sobre a atmosfera que o receberia ao ascender à superfície. Fizeram isso com *finesse* e senso de humor, porém poucos os estudaram dentro dos círculos artísticos acadêmicos. Penso que esse trabalho funcionará como mais um tijolo na base que auxiliará no estudo de uma dupla de artistas do começo do segundo milênio os quais terão sua marca ao pensarmos na arte de nosso tempo. Eles são um grupo de artistas contemporâneos que relacionam a Internet com o mundo e a prática artística, mas que não se limitam a ela, que bebem das fontes da contracultura e que gostam de desafiar e abalar estruturas erguidas há tanto tempo que já são encaradas como partes indiscerníveis da paisagem.

## 2. 0100101110101101

Enquanto filhos de seu tempo, Eva e Franco Mattes se encontram atuantes em um momento no qual o pluralismo no cenário artístico já havia se consolidado há algumas décadas, com a dispersão de movimentos que eram originalmente classificados como parte da manifestação de neovanguarda e a popularização da tecnologia no meio de produção artística. Eles são frutos da antiarte, da provocação Duchampiana e do pastiche de Warhol, foram alimentados pelos movimentos contraculturais que atuavam nas ruas das cidades, atacando a arte institucionalizada, pelas teorias Situacionistas e o plágio Neoísta. Grande parte do corpo de trabalhos dos Mattes utiliza como práxis básica o plágio e, não ignorantes das ferramentas de seu tempo, o meio digital e as novas tecnologias foram captados como ambientes de trabalho. No entanto para compreender a utilização de ambas dentro do discurso de Eva e Franco, é necessária uma breve introdução a alguns principais pontos teórico/práticos que modelam suas ações.

### 2.1 Situacionista, pensamento e prática

A Internacional Situacionista foi um movimento cultural e político atuante na Europa durante o meio do século XX, especialmente reconhecido por seu envolvimento no movimento de Maio de 68 em Paris e pela personalidade que era um de seus fundadores: Guy Debord, autor de *A Sociedade do Espetáculo* (1967). A teoria cultural situacionista baseava-se em práticas da vanguarda histórica, como o Dada e o Surrealismo, com uma relação evidente tanto com a cultura de consumo que se revelava já consolidada na época, como com a arquitetura e sua relação com a vivência do sujeito na cidade. Entre suas contribuições para o *milieu* (contra) cultural, estão as práticas de *dérive*, *détournement* e *decomposition*, táticas as quais seriam utilizadas para a criação de “situações” que buscavam uma apropriação e subversão espacial e imagética na busca de um questionamento e provocação do cotidiano, tentando guiar aqueles que as experimentassem ao questionamento de sua realidade banal e das tensões que funcionam por detrás dela – como foco, a prática situacionista era relacionada a uma crítica do capitalismo tardio. A deriva (*dérive*) situacionista era definida como “um modo de comportamento experimental ligado às condições de uma sociedade urbana: técnica

de passagem transiente por ambiências variadas” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA *in* STILES; SELZ, 1996, p. 702-703)<sup>1</sup>. Já o *détournement*, como

[...] *détournement* of preexisting aesthetic elements. The integration of present or past artistic production into a superior construction of a milieu. In this sense there can be no situationist painting or music, but only a situationist use of these means (INTERNACIONAL SITUACIONISTA *in* STILES; SELZ, 1996, p. 703)<sup>2</sup>.

O *détournement* é uma palavra francesa que pode ser traduzida como: malversação, apropriação ou roubo; e é central para a práxis dos Mattes. A ausência de um estilo situacionista é uma codificação básica de sua prática, que define seu uso da apropriação ao qualificar sua produção apenas como um modo específico de uso, implicando na existência prévia de sua matéria prima. A deriva e o *détournement*, mais especificamente o segundo, estão diretamente relacionados ao terceiro termo, a *decomposition*, apresentada como “o processo em que as formas culturais tradicionais se destroem como resultado da emergência de meios superiores de dominação da natureza, que permitem, e necessitam, de construções culturais mais avançadas” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA *in* STILES; SELZ, 1996, p. 703). A “decomposição” de uma cultura com o passar do tempo exige a presença do que os situacionistas consideram como uma maneira mais sofisticada de elaboração de bens culturais, em uma tentativa de esclarecimento de questões sociais e artísticas que são negligenciadas nesse mesmo estado de “decomposição”.

O uso dos Mattes de conteúdo pronto – seu roubo de obras, *websites* e dados pessoais alheios –, é um uso situacionista. Considerando o cenário artístico que influencia suas atividades, e sua participação nesse cenário antes de sua produção enquanto dupla, isso não é surpreendente. O cenário contracultural europeu das décadas de 1980 e 1990 foi profundamente influenciado pela “maneira de fazer” situacionista, principalmente as práticas de Arte Correio e dos Nomes Coletivos, dos quais os Mattes participaram. Os Nomes Coletivos forneceram aos dois uma maneira de manipular a identidade, permitindo uma radicalização e subversão do próprio *détournement* original.

---

<sup>1</sup> Tradução livre. Texto original - “A mode of experimental behaviour linked to the conditions of urban society; a technique of transient passage through varied ambiances”.

<sup>2</sup> “*Détournement* de elementos estéticos pré-existentes. A integração de produção artística passada ou presente em uma construção superior de um *milieu*. Nesse sentido não poderá existir uma pintura ou música situacionista, apenas um uso situacionista de tais mídias.” – Tradução livre.

## 2.2 O plágio, Neoísmo, Karen Eliot

“Demolish Serious Culture” (HOME, 2004, p.71)<sup>3</sup>. A prática do plágio como utilizada dentro do discurso do Mattes pode ter seus precedentes históricos traçados facilmente, começando, de certa maneira, com algumas provocações vanguardistas durante o começo do século XX, mas concretizando-se com o movimento Neoísta inglês da década de 1980. Stewart Home, artista, autor e participante de movimentos contraculturais (incluindo o neoísmo), publica em seu livro *Manifestos Neoístas* a citação mencionada anteriormente que revela um posicionamento que era receptivo a uma presença de humor em obras e ações provocativas na história da arte do século XX, a maioria delas realizadas dentro da vanguarda histórica e da neovanguarda. O Neoísmo é marcado por esse senso de humor, assim como sua relação com o plágio e o nome múltiplo. O plágio neoísta era entendido como uma prática revolucionária anti-produção e anti-capital, uma vez que estava inserido em uma sociedade cuja cultura já transbordava de conteúdo (imagético, sonoro e textual), os neoístas pensavam que a produção *ex nihilo* era desnecessária, que a originalidade era uma desculpa do sistema para a segregação e o foco no lucro, e que a única atitude contestadora seria a criação de um grupo que não “produziria nada de novo”, não acrescentaria ao superlotado *zeitgeist* nada que já não estivesse lá, sua não-produção seria, então, a única produção – a única produção “original” – que poderia acontecer.

Seguindo a linha de contestar os princípios da originalidade estava a contestação da autoria que foi desenvolvida para além do próprio plágio, com a criação e utilização de nomes múltiplos. Os artistas envolvidos com o Neoísmo automeavam-se como *Karen Eliot*, ou *Monty Cantsin*, suas bandas eram todas *White Colours*, suas revistas – todas *Smile*. Atitudes similares já haviam ocorrido antes, George Maciunas propõe algo semelhante para os participantes do grupo FLUXUS:

Eventually we would destroy the *authorship* of pieces & make them totally anonymous – thus eliminating the artists “ego” – author would be “FLUXUS”. We can’t depend on each “artist” to destroy his ego. The copyright arrangement will

---

<sup>3</sup> Slogan Neoísta, “Desmorone a Cultura Séria”.

eventually force him to it if he is reluctant (MACIUNAS *in* STILES; SELZ, 1996, p. 728)<sup>4</sup>.

Embora a proposta de Maciunas, muito mais austera do que a voluntária participação dos neoístas e o eventual desprezo pelo termo *copyright* por futuras manifestações de nomes múltiplos, torne evidente as diferenças que surgiram em relação a tais práticas, a linhagem histórica mostra a proximidade familiar de tais movimentos do final do século XX com as manifestações de antiarte presentes nas neovanguardas.

A utilização de um mesmo nome para tudo que era produzido pelos neoístas impedia que a noção de gênio fosse sequer considerada dentro de sua produção, que ia se tornando mais e mais confusa pelo costume de cada membro de copiar e alterar, ou simplesmente copiar, o trabalho de outros, sendo que era impossível distinguir o que era de quem em primeiro lugar, tudo possuía a mesma assinatura. A proposta neoísta funcionava dentro de sua produção.

Em 1986, parei com as performances para começar a fazer trabalhos de galerias “normais” (principalmente instalações) e comecei a receber críticas respeitáveis. Como consequência, um sem-número de indivíduos atuantes no mundo da arte de Londres começou a tratar Karen Eliot como um sinônimo para Stewart Home. Eu contra-ataquei essa tendência usando uma grande variedade de nomes diferentes [...], meio que abandonei o uso da identidade de Karen Eliot. Essas estratégias são essenciais se os nomes múltiplos querem se manter “abertos” e funcionais para uso coletivo (HOME, 2004, p. 21-22).

Os integrantes de nomes múltiplos sabiam que utilizar um mesmo nome forneceria liberdade, mas que as forças exógenas não permitiriam que tudo fosse realizado da maneira mais simples. Assim como Home abandona a identidade de Karen Eliot, um nome múltiplo mais tardio, o italiano Luther Blissett, teve que cometer suicídio para se manter íntegro.

### 2.3 Luther Blissett, The Open Pop Star

---

<sup>4</sup> “Eventualmente iríamos destruir a *autoria* das obras e fazê-las serem completamente anônimas – logo, eliminando o ‘ego’ do artista – o autor seria ‘FLUXUS’. Não podemos depender de que cada ‘artista’ va destruir seu próprio ego. O contrato de *copyright* eventualmente o forçaria a fazê-lo caso estive relutante”. – Tradução livre.

Em 1994, um grupo de italianos começou a usar o nome “Luther Blissett” como um meio de escape das tradicionais normas de autoria, entre eles estavam Eva e Franco Mattes. Enquanto produção, o posicionamento blissettiano era tão múltiplo quanto à utilização de sua assinatura, acoplando escritores radicais, anarquistas italianos, artistas cujo desejo de experimentação vanguardista necessitava de uma rede de contatos e manifestantes de políticas de esquerda que se encontravam em um espectro mais próximo ao radical. Blissett fica famoso devido a suas publicações, entre elas o livro-manifesto *Totò, Peppino e la guerra psichica*<sup>5</sup>, de 1996, e o romance *Q, O Caçador de Hereges*, de 1999, assim como várias manifestações de antiarte, mais evidentemente uma *prank*<sup>6</sup> ao programa de TV italiano *Chi l’ha visto?*.

Um dos princípios básicos da construção de Blissett era a noção de mitopoese, e a relação da persona (ou *condivíduo*, como se referenciava) com as histórias de heróis populares. Em *Guerrilha Psíquica*, um dos Luthers explica:

[...]o herói popular é uma lenda *viva*, sua luta não é a alegoria de uma retração da psique, mas acontece no “mundo cotidiano”, ou pelo menos em sua versão idealizada. Que esses heróis realmente tenham vivido ou não, os contos de suas façanhas sempre foram matéria de manipulação coletiva, para dar uma esperança de desforra e um alívio temporário a uma *Gemeinschaft* [...]. Estamos falando de mitos da terra, mitos boscarejos, das florestas. Em todas as sociedade históricas é possível encontrar um *padrão* exato, que se perpetua com poucas variações: o do *Waldgänger* - aquele que “sumiu”, o rebelde que vai para o bosque e luta contra um poder usurpador (BLISSETT, 2001, p. 19).

A preocupação blissettiana não é com a verificação de fatos ou datas relacionadas à sua produção, mas com a provocação direta de estruturas existentes em seu momento de atuação e a resposta que tais ações irrompem no cotidiano social. O deslocamento de tal personagem ideal, exemplificado em *Guerrilha Psíquica* pelo herói popular – mas abarcando também a produção artística dos tempos dos ateliês de mestres, em que assistentes e aprendizes produziram trabalhos assinados a um nome maior, dificultando sua autoria precisa nos dias de hoje –, é o movimento principal que a utilização de um nome múltiplo emprega como forma radical de criação e posicionamento. Para Blissett, a abdicação da autoria

---

<sup>5</sup> Publicado no Brasil como *Guerrilha Psíquica*, pela Editora Conrad, como parte da Coleção Baderna, em 2001.

<sup>6</sup> Termo utilizado pelos próprios Blissetts para referir a suas ações, pode ser traduzido como uma “pegadinha”, “travessura” – geralmente referente a uma ação. Eles utilizavam o termo em inglês, assim como o italiano “*beffa*”, que possui o mesmo significado.

individual e precisa leva à desvinculação de seu trabalho ao processo de inserção em um mercado que desvirtua seu conteúdo, pensamento derivado das teorias neoístas. Blissett brinca com editoras, enviando livros falsos ou de cunho radical, questiona a presença e influência das entidades televisionadas na vida cotidiana, comprovando sua susceptibilidade à mentira, e constantemente provoca a vontade neurótica de atribuição de uma autoria específica a ações e ideias que podem, a seu ver, se manifestarem coletivamente. Há, também, a potencialidade do trabalho anônimo, influência que se perpetua, inicialmente, nos trabalhos da dupla Mattes. Ao esconder os rostos e rastros materiais dos que realizarão as ações por trás da *visage* do indivíduo, a caminhada rumo ao radical se torna, pelo menos um pouco, menos árdua. Se todos são Spartacus, um único não pode ir preso – se todos são Blissett, um único não é responsável.

Intrínseca à ideologia blissettiana está o descaso perante a glorificação do indivíduo, sustentação de uma grande base de produção de conteúdo do atual formato da Indústria Cultural. Ao renegar a glorificação do Eu, o coletivo pode agir em união para atacar estruturas de poder.

[...]enojados das técnicas e estratégias obsoletas ainda no auge de um “movimento” parado, de uma “cena” europeia tão apática quanto o teatro de câmara expressionista, resolveram, metaforicamente, sumir, se enredando em uma lenda, apostando no maravilhoso (BLISSETT, 2001, p 16).

As ações de Blissett ressoam com o cenário mediático da época, com a popularização do computador pessoal e a infiltração do indivíduo na internet, possibilitando que o rizoma blissettiano propague-se para além da Itália, da Europa. Os Mattes se enquadram confortavelmente nesse campo e, com a chegada do novo milênio, eles participam do suicídio ritualístico dos membros atuantes do nome múltiplo. Na virada de ano de 1999 para 2000, Blissetts atuantes há cinco anos resolvem cometer *sepukku*, não para finalizar por completo suas ações, mas para possibilitar que novos integrantes possam ter espaço na construção dessa persona.

Tais esperanças foram concretizadas, afinal, durante o verão de 2010, na cidade de onde escrevo esse texto, Belo Horizonte, as manifestações de criação do evento Praia da Estação contaram com entrevistas assinadas por um tal Luther Blissett, nome exótico ao linguajar mineiro; um Blissett, inclusive, apareceu em fotos durante tal evento, juntamente de sua esposa. Esse Blissett, embora seu nome tenha sido interpretado como “Plissett” pelos

jornalistas, pode ser facilmente reconhecido caminhando pelos corredores da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, provavelmente carregando consigo algum tomo de Theodor Adorno (Figura 1).



**Figura 1.** Primeiro à direita, Luther Blissett (“Plisset”) é visto aproveitando o carnaval da capital mineira.

**Fonte:** A imagem foi fornecida pelo próprio Blissett, porém uma pesquisa revelou uma fonte na qual ela se encontra disponível. A original recortada foi mantida por valores emocionais. Disponível por completa em: [https://issuu.com/revistaragga/docs/drops103\\_11.02.10](https://issuu.com/revistaragga/docs/drops103_11.02.10). Acesso em 11 de Jun, 2019. (p. 3)

Para os Mattes, a virada do milênio marca o fim de seus trabalhos como Luther Blissett e o começo de uma carreira “solo”, ainda que anônima, sob o codinome *0100101110101101.org*.

### 3. OS MATTES (?)

We are neither artists nor activists: we are beholders. We stage paradoxical situations and then we sit in the armchair watching the consequences. A nonexistent Serbian artist, a virtual coup to the Holy See, a computer virus as a work of art, an unwanted advertisement campaign. These kinds of stories spread through newspaper, in the streets, on the Internet and on TV, you get to know them from your neighbour. They spread by any medium and become modern myths. In the end they end up in museums too and there is no problem with that, they do not exclude each other (0100101110101101.ORG in INTERNET ARCHIVE, 2006)<sup>7</sup>.

Eva e Franco Mattes nasceram na Itália, em 1976, e hoje residem em Nova Iorque. A biografia dos Mattes deve ser interpretada com um posicionamento duvidoso devido a sua tendência a inventar nomes e dados, a origem italiana da dupla pode ser comprovada, assim como sua atual radicalização na metrópole americana, no entanto datas e nomes devem ser examinados com certo cuidado. Em uma entrevista por telefone para o *New York Times* (16 de Abril de 2001) sobre a obra *life\_sharing*, eles se identificam como Renato Pasopiani e Tania Copechi (MIRAPPAUL, 2001), em várias outras situações eles haviam se identificado simplesmente como 0 e 1, e em uma palestra para o *School of Visual Arts*, em 2015, Eva menciona que os nomes “Eva e Franco Mattes” também seriam pseudônimos.

Para apresentar a jornada dos Mattes, começarei por dois projetos que marcam o começo de sua produção, tendo seu início em meados da década de 1990, enquanto ambos ainda participavam do nome múltiplo Blissett. O trabalho *Darko Maver*, por exemplo, originalmente é assinado pela dupla, ainda unicamente conhecidos como 0100101110101101.org, e também por Luther Blissett, sendo que a obra foi, inclusive, creditada como a última “zombaria” do nome múltiplo. Os trabalhos selecionados para análise abarcam os tópicos pontuados sobre a temática dos Mattes: apropriação e o desafio à autoridade. As obras elaboram questões dispersas sobre o objeto artístico, a relação da arte com a instituição, a relação entre o social e a abundância de informações contemporâneas e as estruturas que validam conteúdos informáticos enquanto “verdade”, subvertendo todos na maneira específica com que dialogam com a natureza de cada trabalho. Sendo apresentadas

---

<sup>7</sup> “Não somos artistas ou ativistas: somos e observadores. Nós criamos situações paradoxais então sentamos em uma poltrona para assistir as consequências. Um artista sérvio não existente, um golpe virtual à Santa Sé, um vírus de computador como uma obra de arte, uma campanha de marketing indesejada. Esse tipo de história é espalhada pelos jornais, pelas ruas, pela internet e pela TV, você fica sabendo dela pelo seu vizinho. Elas espalham-se por qualquer mídia e se tornam mitos modernos. No fim, elas terminam em museus, e isso não é um problema, uma coisa não exclui a outra.” – Tradução livre.

em ordem cronológica, perceberemos a ausência da figura de Blissett na produção dos Mattes, e o eventual uso do código binário enquanto assinatura.

### 3.1 Stolen Pieces & Darko Maver

*Stolen Pieces* (1995-1997) e *Darko Maver* (1998-1999) são os dois primeiros trabalhos apresentados como próprios pela dupla de artistas em seu site, antigamente o único veículo de divulgação que atribuiria crédito as ações como próprias aos Mattes. Possuindo similaridades, ambos os trabalhos existem enquanto uma produção aquém ao meio virtual, funcionando e tensionando noções próprias de materialidade e, cada qual de sua própria maneira, provocando noções básicas de mídias tradicionais. Ambos os trabalhos também mostram, já no começo da carreira enquanto dupla, o interesse dos artistas em trabalhar com provocações de fachadas institucionais e os limites da mentira enquanto estopim para a ruptura com o cotidiano. Diferentemente, no entanto, de trabalhos posteriores, essas duas primeiras obras existem e se manifestam inteiramente em meios não digitais, que, para cada caso específico, dialogam com a relação da materialidade intrínseca ao campo abordado: *Stolen Pieces* com as instituições artísticas e *Darko Maver* com a consolidação da informação e sua transfiguração em verdade pela, em seu nome vulgar, “Grande Mídia”.

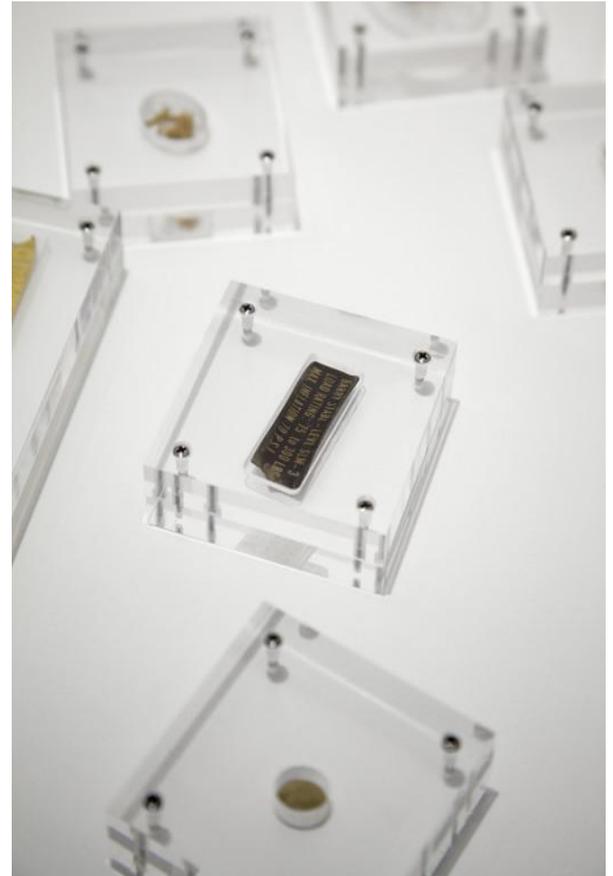
*Stolen Pieces*, trabalho cuja produção começa em 1995 e perdura até 1997, é uma obra importante ao se considerar à produção dos Mattes, abarcando, desde seu *Genesis*, grande parte da temática a ser tratada pela dupla, ainda que ela somente tenha sido apresentada ao público 14 anos depois de seu início em uma exposição na *Postmasters Gallery* em Nova Iorque. Textos escritos por indivíduos próximos aos Mattes, que compõe o livro *EVA AND FRANCO MATTES* (QUARANTA et al., 2009), relatam a constante presença de uma caixa preta que era sempre vista junta dos artistas em voos, hotéis e em seu apartamento em Bologna. A descrição da caixa preta dos Mattes traz à mente as caixas de Duchamp que compunham uma coleção completa de miniaturas de seu próprio corpo de trabalho. De certa maneira a aproximação com o pai da antiarte é primeiramente localizada aí, mas para aprofundá-la, e de fato entender melhor *Stolen Pieces*, passaremos para uma descrição do que compõe a obra e seus processos.

No período de dois anos, os Mattes viajaram pela Europa e pelos Estados Unidos visitando renomados museus de arte. Durante suas visitas era realizada a seleção de uma ou mais obras dos grandes mestres da arte contemporânea, seu posicionamento era documentado,

juntamente com os pontos de câmeras de vigilância e percurso dos vigias, seguranças e outros membros do museu. Com esses detalhes técnicos mapeados, um dos artistas partia para o roubo enquanto o outro documentava o ato com fotografias ou gravações de vídeo; o planejamento e execução do roubo variava entre minutos e dias. O roubo em si era de pedaços de diferentes escalas que compunham uma obra: uma lasca da *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp, um fiapo de fibra com tinta de Andy Warhol, um pedaço de metal fundido de Joseph Beuys ou uma lasca de plástico de Jean Tinguely. Todos possuíam uma documentação de sua constituição e sua origem, sendo guardados na já mencionada caixa preta. Mantidos em segredo durante quatorze anos, foram apresentados sobre uma mesa em caixas de acrílico juntamente com as imagens e os vídeos que comprovam seu roubo. As imagens não apenas mostravam a obra original como também a presença de um dos Mattes durante a ação (Figuras 2, 3 e 4).



**Figura 2.** Franco Mattes durante o roubo de pedaço de *Three Ball Total Equilibrium Tank* (Jeff Koons, 1985).  
**Fonte:** Disponível em: <http://0100101110101101.org/stolen-pieces/>. Acesso em: 01 Mai, 2019.



**Figuras 3 e 4.** Fragmento roubado da obra de Jeff Koons; Fragmento de Koons exposto em Carroll/Fletcher, 2016. **Fonte:** disponíveis em: <http://0100101110101101.org/stolen-pieces/> Acesso em: 01 Mai, 2019.

Questionamentos sobre as provocações estéticas suscitadas por tal trabalho são poucos, me desafio a propor que seriam, de fato, desnecessários. *Stolen Pieces* nos propõem questões sobre a arte vista de maneira esteticamente asséptica, assim como os *readymades*. Nos convida, como vários autores anteriores, a questionar a composição do objeto artístico, sua elevação ao status de culto (não mais religioso, mas definitivamente cultural) e a constituição das estruturas por trás do mesmo. Logo, é difícil não relacionar o aspecto material que compõe a coleção pirateada dos Mattes com *La Boîte-en-Valise* (1936-1941) de Duchamp. Ambos os trabalhos são apresentados enquanto uma documentação de obras, tanto apresentando versões menores das mesmas – para os Mattes a escala é diminuta por apresentar-se incompleta, para Duchamp ela é similar, mas por apresentar-se enquanto miniatura – quanto por fornecer uma documentação acerca das obras, por mais que uma coleção seja de obras alheias enquanto a outra é composta por réplicas das obras do mesmo indivíduo, como ilustrado respectivamente pelas Figuras 5 e 6. Duchamp, de fato, é similar por também questionar o status e concepção do objeto artístico com suas práticas de *readymade*; o posicionamento dos Mattes não é distante das provocações dos antiartistas, provocações que são fruto do próprio pensamento duchampiano. Os 14 anos secretos de

existência de *Stolen Pieces* também podem ser analisados paralelamente à produção reservada de *Étant Donnés* (1946-1966) durante vinte anos, por Duchamp.



**Figura 5.** *Stolen Pieces*, primeira versão para exposição na Postmasters Gallery, 2010.

**Fonte:** Disponível em: <http://0100101110101101.org/stolen-pieces-in-the-washington-post/>. Acesso em: 01 Mai, 2019



**Figura 6.** *La Boîte-en-Valis*, 1936 – 1941. Marcel Duchamp.

**Fonte:** Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cybq4y/razo6E5>. Acesso em: 01 Mai, 2019.

Elaborando mais a obra dos Mattes através do pensamento duchampiano, encontramos relações sobre o exercício conceitual do ready-made que se relacionam perfeitamente com a ação de *Stolen Pieces*. Em seu texto *The Richard Mutt Case*, Duchamp define publicamente a síntese do pensamento por trás de tal prática:

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under new title and point of view – created a new thought for that object (DUCHAMP *in* STILES; SELZ, 1996, p. 817) <sup>8</sup>.

O deslocamento é o ato básico de criação do ready-made, porém tal deslocamento é comumente pensado como aquele de “um objeto qualquer para um objeto artístico”. No entanto, deslocar um objeto de arte pode levar às propostas do ready-made. Em seus escritos para a Caixa Verde, 1934, encontramos uma proposição de Duchamp que ilustra esse posicionamento: “At another time wanting to expose the basic antinomy between art and the readymades I imagined a ‘reciprocal readymade’: Use a Rembrandt as an ironing board!” (DUCHAMP *in* STILES; SELZ, 1996, p. 820) <sup>9</sup>. Essa proposição, obviamente nunca realizada, mostra que tal prática envolve mais a criação de novas considerações sobre uma condição que se apresenta como permanente (a condição de objeto comum e a condição de obra de arte), que a regras específicas da origem material que possa vir a compor um ready-made. De fato, Robert Rauschenberg realiza algo similar à ideia do ready-made recíproco ao apagar um desenho de Willem de Kooning em 1953. *Stolen Pieces* é direta citação duchampiana.

As provocações da segunda obra feita em dupla, Darko Maver, perpassam por caminhos semelhantes, mas focam principalmente na consolidação da informação enquanto verdade, atacando tanto o campo artístico (que valida-a, no caso Maver) quanto o campo de circulação de notícias (que a propaga). Em 1999, uma série de exposições póstumas de um artista sérvio começou a ganhar atenção midiática. O artista, Darko Maver, perambulava pelas terras da antiga Iugoslávia, depositando esculturas e modelos hiper-realistas de cadáveres deformados pela violência da guerra na península balcânica, e devido a sua vida reclusa pouco se sabia sobre Maver. Os modelos eram encontrados pela população local e pela polícia, que

---

<sup>8</sup> “O fato de o senhor Mutt ter feito a fonte com as próprias mãos, ou não, não tem nenhuma importância. Ele a ESCOLHEU. Ele pegou um objeto comum da vida, o deslocou para que seu significado prático desaparecesse sob um novo título e ponto de vista – ele criou um novo pensamento para aquele objeto.” – Tradução livre.

<sup>9</sup> “Em outro momento, querendo expor a contradição básica entre arte e o ready-made, eu imaginei o ‘ready-made recíproco’: Use um Rembrandt como uma tábua de passar!” – Tradução livre.

ficavam horrorizados com o que viam. O trabalho de Maver denunciava, por meio de alegorias extremamente figurativas, a violência sofrida pelo povo e, logo depois, o levaria a ser supostamente preso e encarcerado no “presídio de Podgorica por atitudes não patriotas, onde ele viria a falecer em Abril de 1999” (BLAIS; IPPOLITO *in* QUARANTA et al., p. 58) (Figura 7). A sequência de exposições póstumas de seu trabalho culminou em sua participação na 48ª Bienal de Veneza: logo após isso uma declaração aparece no site *0100101110101101.org*, dizendo: “Eu declaro que inventei a vida e os trabalhos do artista sérvio Darko Maker, nascido em Krupanj em 1962 e morto na penitenciária de Podgorica em 30 de Abril de 1999”<sup>10</sup> (Figura 8 ). As supostas fotografias de esculturas do artista sérvio eram, na realidade, registros fotográficos encontrados em bancos de dados online que retratam os horrores reais da população da península balcânica.



**Figuras 7 e 8.** Darko Maver “morto”; Darko Maver “ressuscitado”.

**Fonte:** Figuras 7 - Disponível em: <http://0100101110101101.org/darko-maver/> Acesso em: 01 Mai, 2019;

Figura 8 - Disponível em:

[https://web.archive.org/web/20060214042150/http://www.0100101110101101.org/download/darko\\_maver.html](https://web.archive.org/web/20060214042150/http://www.0100101110101101.org/download/darko_maver.html)

Acesso em: 01 Mai, 2019.

Com Maver, Eva e Franco abordam questões similares às de *Stolen Pieces*, como as relações do mercado da arte com o meio social. Porém, diferentemente do primeiro trabalho, eles abordam o posicionamento crítico de maneira menos referencial e mais abrasiva – se *Stolen Pieces* pode ser entendido como um tributo, mesmo que crítico, Darko Maver é uma exposição puramente crítica, quiçá cínica, de feridas já existentes. Em seus apontamentos

---

<sup>10</sup> Tradução livre, texto original encontrado nos arquivos do *Internet Archive* sobre o site dos Mattes: “*I declare that I have invented the life and the works of art of the Serbian artist Darko Maver, Born in Krupanj in 1962 and dead at the Potgorica penitentiary on April the 30th, 1999*”. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20020611181357/http://www.0100101110101101.org/home/darko\\_maver/index.html](https://web.archive.org/web/20020611181357/http://www.0100101110101101.org/home/darko_maver/index.html)> Acesso em 1 de Maio, 2019.

sobre o meio artístico institucional, o experimento mostra a espetacularização da violência e do valor de choque dentro da produção artística, voltada para a aquisição de lucro sobre um corpo de trabalho que se prova extremamente popular dentro de circuitos midiáticos. A explosão de exposições do artista e sua participação, póstuma, no pavilhão italiano de uma Bienal comprovam tais fatos. Já em outro aspecto, que amplia o escopo crítico da obra se comparada à primeira, está a subversão da imprensa. As exposições de Maver tiveram grande cobertura midiática e, ao revelarem a verdadeira natureza do projeto, os Mattes fazem o público encarar sua alienação na ingestão de informação, uma vez que as fotos dos supostos modelos realmente mostravam cadáveres desmantelados pela guerra, sendo que sua potência foi muito mais explorada enquanto espetáculo artístico do que como marco factual do sofrimento humano.

Análises foram feitas considerando o trabalho de Maver enquanto objetos artísticos, que o aproximavam de outros artistas, como Stelarc e os participantes do Acionismo Vienense (BLAIS; IPPOLITO *in* QUARANTA et al., 2009), interpretando a qualidade abjeta dos “modelos” como uma provocação de reações primais do ser humano, ataques carnis a sanidade social (o *decorum*). Tais aproximações e análises perdem qualquer campo sólido argumentativo ao interpretarmos o projeto Maver em sua completude, tais apelos apresentados pela representação grotesca da condição humana não se tornam ausentes ao percebemos a obra de maneira inteiriça, porém são agregados de uma polêmica acerca de nossa relação com a tragédia alheia, nossa empatia seletiva e a posição de veículos de informação que mediam tais relações. Darko Maver não é, necessariamente, um apelo pela empatia humana, mas uma tentativa de iluminação das complexidades por trás dela, tratando com escárnio corporações e indivíduos que lucram com estímulos distorcidos, empáticos e sádicos ao mesmo tempo.

Similarmente com *Stolen Pieces*, há uma possível comparação a ser feita sobre esta obra com Marcel Duchamp, no caso a criação de seu pseudônimo *Rrose Sélavy*, ao qual Duchamp atribui a autoria de algumas de suas obras, fornecendo, também, fotografias de si próprio em *drag* como retratos da artista. *Stolen Pieces* possui uma similaridade em sua apresentação física com *La Boîte-en-Valise*, Darko Maver, no entanto, possui uma aproximação conceitual e temática com o exercício de criação de um artista fictício com *Rrose Sélavy*, em ambos os casos (embora, talvez, para fins diferentes) para exercitar questionamentos sobre a validade da autoria, a glorificação do ideal do artista, e provocar o próprio cenário que lucra com sua figura. Maver foi, também, considerado o último projeto do nome múltiplo Blissett, o que revela sua proximidade com o onipresente “condivíduo”

italiano como um tributo: ambos como esforços de mitopoese, ambos como uma criação de personalidade que escapa ao avarento desejo de lucro imposto à imagem da celebridade.

Uma ação de Blissett se assemelha muito ao projeto Maver, tendo criado um suposto ilusionista inglês, conhecido como Harry Kipper, que havia sumido durante uma viagem à Itália e ludibriado um famoso programa italiano dedicado à procura de indivíduos desaparecidos, “*Chi L’ha Visto?*”. Ambos os projetos manipulavam a noção de artista e subvertiam a presença e influência que canais de informação possuem sobre o público em geral, embora o projeto de busca por Harry Kipper nunca tenha ido ao ar. Talvez Maver tenha sido uma segunda versão do projeto original, que aprendeu com os erros antigos e atingiu sucesso em sua manipulação.

### 3.2 life\_sharing & biennale.py

Durante o período de realização de Darko Maver, os Mattes mantiveram-se ocupados com trabalhos de Net Art, trabalhos que, juntamente com a publicidade gerada pelo projeto Maver, os colocaram sob holofotes do *milieu* dos iniciados a essa arte, posicionados junto a outros grandes nomes como Jodi e Vuk Ćosić. No entanto a produção dos Mattes durante esse tempo permeava questões que não eram abordadas da mesma maneira por grande parte dos “net artistas”. Trabalhos como *Vaticano.org* (1998), em que tal domínio foi adquirido pelos artistas, possuindo como conteúdo uma cópia exata do site oficial do Vaticano (*Vaticano.va*), realizando pequenas alterações em suas mensagens,

Between learned quotes from the holy scriptures, the Pope and other high prelates appropriated pop songs, and exalted free love, “brotherly intolerance” between religions and the oblivion of the senses. They invoked the success of student movements and claimed their own “duty to civil and electronic disobedience” (QUARANTA *in* QUARANTA et al., 2009, p. 18)<sup>11</sup>.

*Vaticano.org* perdurou por um ano (de dezembro de 1998 à dezembro de 1999), durante o tempo a Igreja Católica tornou-se ciente daquilo e entrevistou, fazendo com que a

---

<sup>11</sup> “[...] Entre citações decoradas das escrituras sagradas, o Papa e outros alto prelados apropriaram-se de músicas pop, exaltaram o livre amor, a “intolerância fraternal” entre religiões e o esquecimento dos sentidos. Eles invocaram o sucesso de movimentos estudantis e reivindicaram seu próprio “dever para com a desobediência civil e eletrônica” - Tradução livre.

companhia que forneceu o domínio ao Mattes se recusasse a continuar realizando o serviço a partir do fim do contrato anual. Porém, durante esse ano de catequese contracultural, o site foi visitado por mais de 200.000 indivíduos, que gastaram coletivamente 50.000 horas na página, muitos dos quais foram absolvidos de seus pecados pelo “Papa”, por e-mail, no “livre espírito do Jubileu”<sup>12</sup> (QUARANTA *in* QUARANTA et al., 2009). Assim como a cópia do site do Vaticano, os Mattes, em 1999, criaram o projeto *Copies*, no qual copiaram o conteúdo de três sites diferentes e divulgaram suas réplicas. As primeiras duas eram de galerias online: *Hell.com*, que havia aberto uma exposição com acesso limitado a usuários selecionados e assinantes da *mailing list* do site de arte e tecnologia *Rhizome.org*; e a primeira galeria de net-art *Art.Teleportacia.org*. Após isso, copiaram uma obra completa de outro duo, já conhecidos dentro do circuito de arte online, Jodi. Essa cópia, diferentemente das duas primeiras, foi apresentada sem nenhuma modificação. Jodi foram os únicos que não reclamaram da ação.

Os Mattes se destacam de outros produtores de netart por um posicionamento abertamente crítico de certas práticas consideradas comuns dentro das experimentações artísticas na web. Em uma entrevista com Tilman Baumgärtel, sobre a cópia da galeria online *Hell.com*, este foi o posicionamento dos Mattes:

We had only two days for it, and when we saw what we had downloaded, we were pretty upset. If we had known that it was so bad, we would have never copied it. It’s just a design exhibition. There are no ideas behind it. I rather agree with Duchamp’s idea of non-retinal art (MATTES *in* QUARANTA et al., 2009, p 70)<sup>13</sup>.

Tal afinidade com “arte não-retiniana”<sup>14</sup> fica evidente dentro do processo de apropriação feito pela dupla, suas preocupações ficam mais localizadas em questionamentos sobre autenticidade e originalidade que na devida exploração visual que algum trabalho possa ter. A obra *New Free*, de 2000, por exemplo, apresenta 99 colagens virtuais feitas com *GIFs* de anúncios de diferentes empresas e produtos – sendo visualmente semelhante às sequencias

---

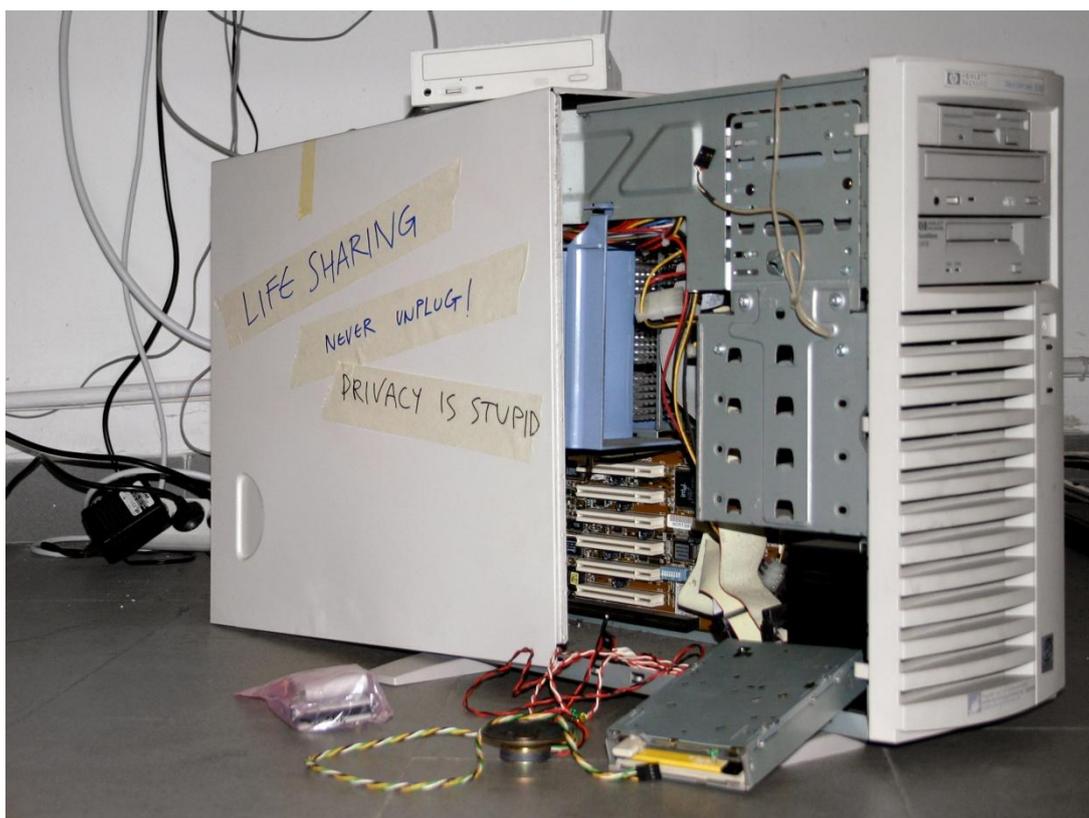
<sup>12</sup> O termo original “*Free spirit Jubilee*” também traz a conotação de serviço gratuito.

<sup>13</sup> “Nós tivemos apenas dois dias para realizar a ação, e quando vimos o que tínhamos baixado nós ficamos bem decepcionados. Se soubéssemos que era tão ruim, nós nunca a teríamos copiado. É só uma exposição de design. Não há ideias por trás. Eu meio que concordo com a ideia de Duchamp de arte não-retiniana” – Tradução livre.

<sup>14</sup> Sobre o conceito de Duchamp para arte retiniana: “Desde Coubert, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo o mundo. O *frisson* retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tivesse tido a oportunidade de poder tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente, não teria mudado grande coisa: todo o século é completamente retiniano [...]” (DUCHAMP *in* CABANNE, 2012, p. 73).

de serigrafias de Andy Warhol que retratavam diferentes ícones imagéticos da cultura americana repetidos à exaustão.

*Vaticano.org*, *Copies* e *New Free* marcam a migração dos Mattes para o campo digital, fornecendo uma nova maneira de trabalhar com proposições radicais e provocações dentro do meio artístico. Porém, sua carreira dentro da netart culmina, a meu ver, em dois projetos mais elaborados: *life\_sharing* (2000-2003) e *Biennale.py* (2001). *Life\_sharing* foi uma performance online de longa duração comissionada pelo *Walker Art Centre* em 2000. Transformando seu computador pessoal em um servidor por um sistema Linux, os Mattes permitiram acesso aos que visitavam seu site a todo o conteúdo presente na máquina em tempo real durante o tempo de duração da ação. Um dos *slogans* que aparecia constantemente no material fornecido à imprensa era a frase “*Privacy is Stupid*” – a privacidade é estúpida (Figura 9).



**Figura 9.** Imagem do CPU dos Mattes, usado em *life\_sharing*. **Fonte:** Disponível em: <https://anthology.rhizome.org/life-sharing> Acesso em: 02 Jun, 2019.

Diferentemente de outros experimentos com a questão de privacidade que ocorreram via internet no final da década de 1990 e o começo de 2000, o formato de *life\_sharing* é asséptico e cru, a mediação comumente realizada pelo design de interface de websites não

manifesta-se como uma preocupação nesta obra dos Mattes, seguindo a fala sobre a sua aversão à “arte retiniana”. Octavio Paz, em *O Castelo da Pureza*, comenta sobre esse termo mencionado pelo artista francês:

O processo se acentua em nossos dias: desde o impressionismo a pintura se converteu em matéria cor, desenho, textura, sensibilidade, sensualidade – a idéia reduzida ao tudo de pintura e a contemplação da sensação. O *ready-made* é uma crítica da arte ‘retiniana’ e manual: depois de provar a si mesmo que ‘dominava o ofício’, Duchamp denuncia a superstição do ofício (PAZ, 2014, p. 25).

É curioso perceber que a tendência à visualidade apontada por Duchamp manteve-se viva e saudável em um contexto tão diverso como a produção de conteúdo digital, algo que, supostamente, já teria superado certas limitações como as noções de original e cópia, entre outras, durante sua caminhada por mídias cada vez menos materiais. Os Mattes concordam com o pensamento de Duchamp e sua produção aponta que ele ainda é uma crítica válida para o campo virtual, como na análise da obra feita por Marina Grzanic:

In contrast to the clean, pure space of virtual reality, material reality and life itself were objects of horror and disgust because they were difficult to integrate into the cyber matrix. [...] If the material is a part of cyberspace, then it becomes not an object, but an abject--the material is reduced to an obscene intervention. *life\_sharing* is this abject; the user gets the feeling that a mistake has been made, that this is a senseless situation. Something is missing here: the glossy design and the kitsch surroundings. Instead, we are confronted simply with a listed number of maps and subdirectories (GRZINIC, [S/d])<sup>15</sup>.

*Life\_sharing* é um labirinto relativamente confuso com pouco conteúdo imagético, o que se manifesta são páginas e páginas de dados, principalmente textuais: e-mails, textos autorais ou digitalizados, contas, anotações, etc. Mais que uma proposição psicológica sobre as questões cercando a privacidade na era da internet, a obra é uma proposta política sobre o meio e suas reações à conceitos como privacidade, autoria e *copyright*. Para os Mattes o

---

<sup>15</sup> “Em contraste com o limpo e puro espaço da realidade virtual, a realidade material e a vida em si eram objetos de horror e nojo por serem difícil de integrar à *cyber matriz*. [...] Se o material é uma parte do ciberespaço, então ele se torna não um objeto, mas o abjeto – o material é reduzido à uma intervenção obscena. *Life\_sharing* é esse abjeto; o usuário tem o sentimento de que ocorreu um erro, que está em uma situação sem sentido. Algo está faltando: o brilhando design e os arredores kitsch. Ao contrário, somos confrontados simplesmente com números listados de mapas e subdiretórios.” – Tradução livre.

acesso irrestrito a seus dados seria, primeiramente, um posicionamento positivo sobre como tratar a internet e sua infiltração no cotidiano, apresentando uma maneira outra de lidar com a barreira privado/público e incentivando utilizações diferentes ao copyright tradicional: as proposições *copyleft* e, especificamente, o GNU *General Public License* (GPL) como maneira de tratar a “propriedade intelectual” no novo milênio.

Life\_sharing é, também, um marco dentro da produção dos Mattes ao inverter uma constante que se fazia presente em seus trabalhos iniciais: ao contrário do ato apropriativo sendo realizado pelos artistas, como nos anteriores, life\_sharing reverte esse ato como um potencial para o espectador/usuário, ele agora possui a possibilidade de se apropriar do conteúdo produzido pelos artistas e levá-lo para lugares diferentes, a prática em si era incentivada pelos próprios Mattes. O exercício exibicionista dos Mattes de total transparência foi adequadamente resumido pela artista e escritora Hito Steyerl como “pornografia abstrata” (EVA AND FRANCO MATTES, 2015. [17min03seg]) (Figuras 10 e 11).

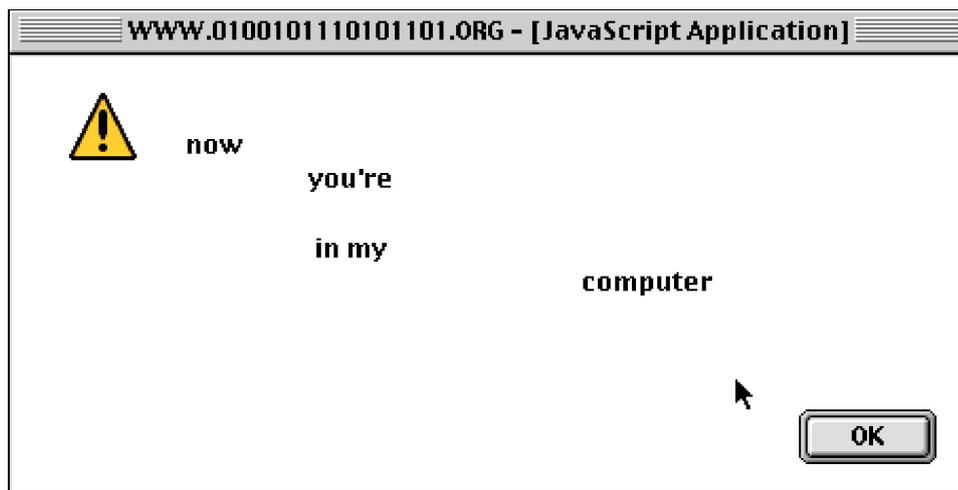
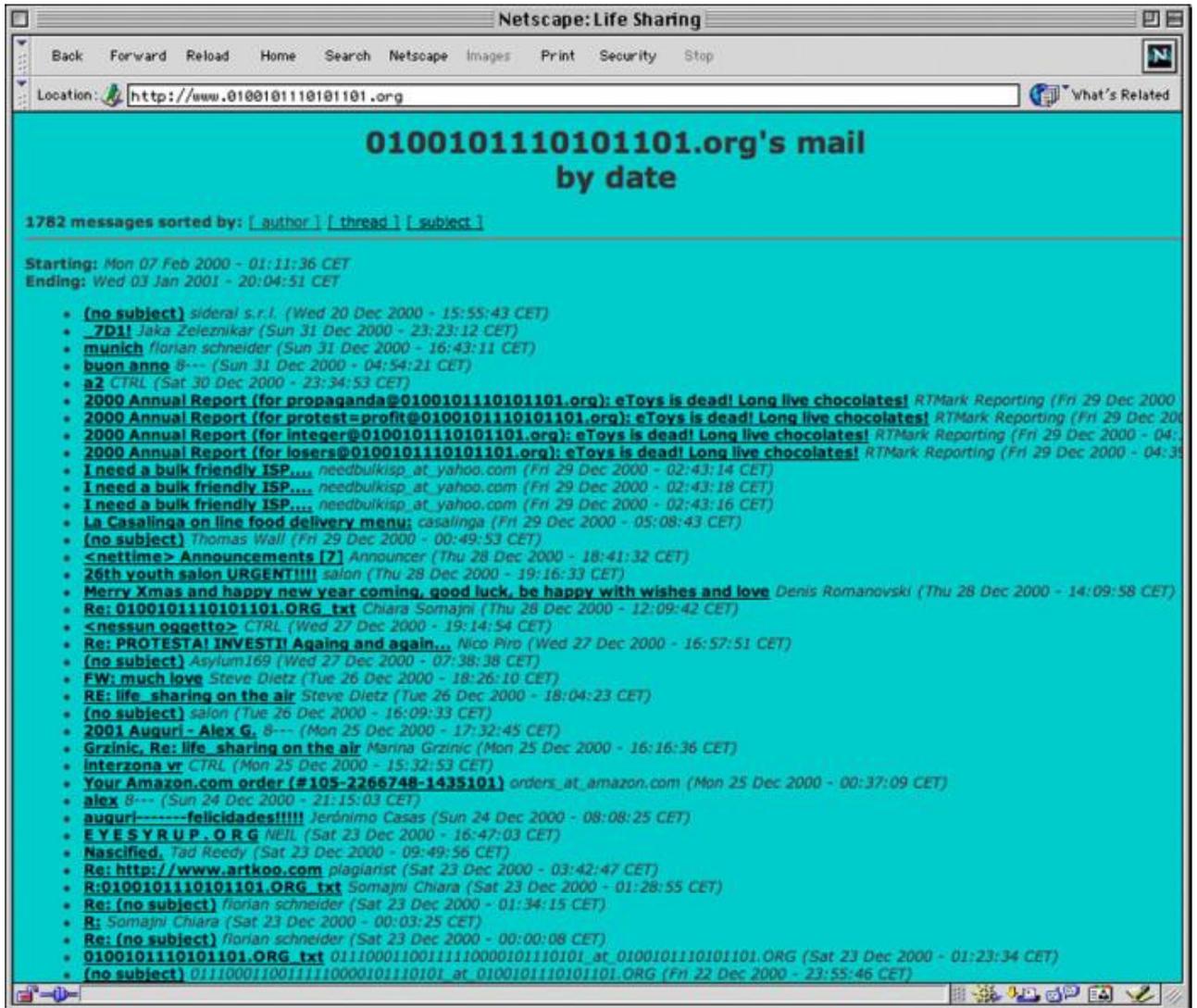


Figura 10 e 11. Screenshot de life\_sharing. Fonte: Disponíveis em: <https://web.archive.org/web/20160328161857/http://0100101110101101.org/life-sharing/>. Acesso em 13 de Jun, 2019.

Durante o tempo de acesso irrestrito em *life\_sharing*, os Mattes criam *Biennale.py*, desenvolvida para 49ª edição da Bienal de Veneza, juntamente com o coletivo *epidemiC*. A obra consiste em um vírus de computador, o primeiro a ser programado num sistema *Python*, que se propagaria a partir do Pavilhão Esloveno, no dia de sua abertura, em 6 de junho de 2001.

People can read the *Biennale.py* source code and test its functioning on infected computers. Thousands of t-shirts, carrying the source code of the program, are given out and sold: *Biennale.py* spreads not only through machines but, as happens for biological viruses, also through human bodies (0100101110101101.ORG in INTERNET ARCHIVE, 2004a)<sup>16</sup>.

O vírus em si era inofensivo, sua missão era apenas a sua própria sobrevivência, seu meio de funcionamento era o de criar cópias de si mesmo em todo arquivo *Python* do computador que infectava, mas sem causar nenhum dano direto à máquina, numa tentativa de sobreviver sem ser detectado (MATTES *in* SOLLFRANK, 2001), vivendo em seu hospedeiro durante o maior tempo possível. Como outras obras da dupla, *Biennale.py* recebeu grande atenção midiática, principalmente de revolta, criando uma histeria relacionada aos crimes de internet e os usuais comentários que questionavam sua validade enquanto obra de arte. Assim como *life\_sharing*, o vírus da Bienal era uma maneira outra de tratar o objeto artístico dentro do campo digital, optando por uma obra que não oferecia quase nenhum estímulo visual próprio (Figura 12), mas experimentava com a intrusão de dados e com a tensão sobre um assunto que era, então (e até hoje), mal entendido pelo público.

---

<sup>16</sup> “As pessoas podem ler o código fonte de *Biennale.py* e testar seu funcionamento em computadores infectados. Milhares de camisetas, carregando o código fonte do programa, são doadas e vendidas: *Biennale.py* espalha não apenas por máquinas, mas, assim como vírus biológicos, também por corpos humanos.” – Tradução livre.



**Figura 12.** Instalação de Biennale.py na 49ª Bienal de Veneza.

**Fonte:** Disponível em: <http://0100101110101101.org/biennale-py/>. Acesso em: 01 Mai, 2019.

Biennale.py espalhava-se em computadores ao realizar os comandos de sua programação, espalhava-se pelo espaço utilizando de corpos humanos (assim como vírus orgânicos) por meio de camisetas, e espalhava-se pelo corpo social ao infiltrar-se dentro da imprensa, em que talvez seus sintomas tenham sido os mais evidentes: a provocação de histeria coletiva, o questionamento sobre a natureza do objeto de e da própria arte e a provocação de debates sobre a ética na internet. Versões modificadas da obra foram recriadas para futuras exposições, batizadas de *Perpetual Self Dis/Infecting Machines*, 2001 a 2003, eram compostas de computadores montados em placas de acrílico que revelavam seus circuitos internos, cada computador possuía uma cópia do vírus e um antivírus ativo, eles ficavam, então, em perpétuo estado de contágio/limpeza do sistema (Figura 13).



**Figura 13.** *Perpetual Self Dis/Infesting Machines.*

**Fonte:** Disponível em: <http://0100101110101101.org/biennale-py/>. Acesso em: 01 Mai, 2019.

Em uma entrevista com Cornelia Sollfrank para a revista Telepolis, em 2001, a jornalista questiona os Mattes sobre a proximidade de sua ação com o roubo de um quadro do século XIX pelo artista alemão Ulay na década de 1970, para a qual eles respondem que

even if we have always considered this action as one of the most interesting ever, we definitely prefer Erik Hobijn's theft of a drawing by Keith Haring from the Stedelijk

Museum in 1983<sup>17</sup>: not only he didn't go to prison, but he even got a ransom (MATTES *in* SOLLFRANK, 2001)<sup>18</sup>.

A questão da ilegalidade se torna um ponto repetido *ad nauseam* nos artigos e entrevistas publicados em jornais e revistas, o vírus, inofensivo ou não, se tornando um ícone para a ilegalidade intangível que assombrava o mundo que já havia aceitado a presença do computador pessoal. Em um adendo sobre a questão de criminalidade e obras, dois trabalhos específicos dos Mattes ressaltam sua relação com serem vítimas de crimes e como lidam com isso: *Killing Zoe*, 2008, foi o resultado da destruição de uma das impressões de retratos feitos pelos artistas de *avatars* no jogo online *Second Life*, durante uma exposição em Bologna – os destroços do quadro foram apresentados dentro de uma caixa de acrílico; e *Ipm, 54 Franklin*, 2013, é um vídeo apresentado na Postmaster Gallery em Nova York, contendo a gravação de câmeras de segurança que mostravam o roubo de um dos trabalhos dos Mattes durante seu processo de montagem para a exposição, após a descoberta da gravação os artistas fizeram a escolha de apresenta-la no lugar do trabalho original.

### 3.3 Nike Ground & By Everyone For No One Everyday

Com a conclusão de *life\_sharing* em 2003, o formato de atuação dos Mattes começa a focar mais em um processo de hibridização, ações provocativas continuam alimentando a prática da dupla, assim como a utilização do campo digital, mas há um retorno, também, ao campo físico e uma exploração da fusão de ambos por meio da atitude apropriativa/subversiva. Com o “íbope” por trás de seus últimos trabalhos, os Mattes agora possuíam o conhecimento de como atingir um grande público por meio da dissimulação e

---

<sup>17</sup> O roubo do desenho de Haring é mencionado em um artigo sobre sua viagem para a Holanda, embora não seja mencionado o nome de Hobijn: “The theft of a homo-erotic drawing during the opening, followed by blackmail from artists in the squatters’ scene, put Beeren and Haring in a tight spot. Who could have anticipated that taking art off the streets and bringing it into the museum would precipitate such outrage?”(REINWALD, 2018).

<sup>18</sup>“Mesmo que tenhamos sempre considerado essa ação como uma das mais interessantes, nós definitivamente preferimos o roubo de Erik Hobijn de um desenho de Keith Haring do Museu Stedelijk em 1983: não só ele nunca foi preso, como conseguiu receber uma recompensa.” – Tradução livre.

manipulação do meio mediático. No mesmo ano em que *life\_sharing* se conclui eles revelam o que provavelmente foi o maior de seus projetos até então: *Nike Ground*, criada e produzida pelos Mattes em conjunto a *Public Netbase*, uma plataforma para análise crítica do uso de novas tecnologias fundada em Viena por Konrad Becker e Francisco de Souza Webber, que se dissolveu em 2006.

Em setembro de 2003, um container de 13 toneladas foi instalado em uma praça histórica da cidade de Viena, a *Karlsplatz*, o espaço de dois andares possuía o nome de *Nike Infobox* e trazia os ditados de uma profecia referente ao espaço histórico no qual se situava, seus dizeres eram: “Esta praça será, em breve, conhecida como *Nikeplatz*. Entre para descobrir mais!”<sup>19</sup> (Figura 14). Dentro do grande cubo de dois andares, dois indivíduos vestidos a caráter – Nike, dos pés à cabeça – informavam aos transeuntes do novo plano de *marketing* da companhia de tênis e *sportswear*: “Nike está introduzindo sua legendária marca em praças, ruas, parques e *boulevards*: Nikesquare, Nikestreet, Piazzanike, Plazanike ou Nikestrasse irão aparecer nas maiores capitais globais durante os próximos anos!”<sup>20</sup>, a proposta era a renomeação da praça e assim como a instalação de um monumento de 36 metros de largura por 18 de altura, retratando o logo da marca, o “*Swoosh*”.



**Figura 14.** Nike Infobox instalada na Karlsplatz.

**Fonte:** Disponível em: <http://0100101110101101.org/nike-ground/>. Acesso em 13 de jun, 2019.

<sup>19</sup> “This square will soon be called Nikeplatz. Come inside to find out more.” (MATTES in INTERNET ARCHIVE, 2004).

<sup>20</sup>“Nike is introducing its legendary brand into squares, streets, parks and boulevards: Nikesquare, Nikestreet, Piazzanike, Plazanike or Nikestrasse will appear in major world capitals over the coming years!” (*idem*).

Tal propaganda resultou em revolta dos cidadãos de Viena, tanto para com a marca quanto para com a prefeitura, que havia tomado tamanha decisão sobre um espaço histórico-cultural da cidade sem nenhuma consulta a seus cidadãos, e esse foi o sentimento que permeava as manchetes as quais tratavam do assunto durante os dias que seguiram, foi assim que esse trabalho do duo Mattes ganhou a atenção mundial. Nem a prefeitura de Viena nem a Nike sabiam do projeto Nike Ground, ambas foram pegas de surpresa, a Nike liberou um aviso para a imprensa de que não era responsável e que iria tratar legalmente dos provocadores pela infração de copyright. No dia 10 de outubro, os Mattes (ainda conhecidos publicamente apenas como 0100101110101101.org) assumem autoria da estratégia de marketing,

For this work, - explains Eva Mattes, their spokeswoman - we wanted to use the entire city as a stage for a huge urban performance, a sort of theatre show for an unaware audience/cast. We wanted to produce a collective hallucination capable of altering people's perception of the city in this total, immersive way (0100101110101101.ORG in INTERNET ARCHIVE, 2004b)<sup>21</sup>.

Em resposta à fala dos Mattes, quatro dias depois a Nike envia um documento de 20 páginas à dupla demandando o desmonte completo e imediato do trabalho, com uma ameaça de que, caso não seja realizado, uma multa de 78.000 euros será cobrada por danos ao copyright da empresa. Os Mattes não cedem à pressão legal e mantêm toda a instalação até a data prevista de encerramento, no dia 28 de outubro do mesmo ano. O que se passa depois de tais eventos inclui a mudança de opinião pública para contra o posicionamento da Nike:

Regardless of the outcome of the trial - wrote Cathy Macherel in Le Courier - their action will have been a success: hasn't operation Nike Ground shown the public the other side of the "Swoosh" corporation advertisement? Far from being a free symbol integrated in the public sphere, here Nike reveals itself as a humorless multinational that has lost all sense of play as soon as someone touches its interests (0100101110101101.ORG in INTERNET ARCHIVE, 2004b)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> “Para este trabalho, - explica Eva Mattes, porta-voz do grupo – nós queríamos utilizar de uma cidade inteira como um palco para uma imensa performance pública, uma espécie de apresentação teatral para uma audiência/elenco que não foram avisados. Queríamos produzir uma alucinação coletiva capaz de alterar a percepção das pessoas da cidade de uma maneira total e imersiva.” – Tradução livre.

<sup>22</sup> “Independente do resultado do julgamento – escreveu Cathy Macherel para o Le Courier – a sua ação terá sido um sucesso: a operação Nike Ground não mostrou ao público a outra face da propaganda da corporação ‘Swoosh’? Longe de ser um símbolo livre integrado à esfera pública, Nike revelou-se como uma multinacional sem humor que perdeu qualquer senso de jogo assim que alguém esbarra em seus interesses.” – Tradução livre.

Após tais demonstrações de desagrado da opinião pública, e a Corte Comercial ter negado seu apelo, a Nike abandona o processo. Os Mattes celebram com:

We won! - declares satisfied 0100101110101101.ORG spokesman Franco Birkut<sup>23</sup>, - and our victory is proof of at least one thing: the famous "Swoosh" logo belongs to the people who actually wear it every day. These commercial giants think they can beat anyone who annoys them, and they're unable to distinguish an artistic or critical project from unfair competition or commercial fraud. [...]. In the end it was a pleasure to play with Nike: the bigger they are, the harder they fall! (0100101110101101.ORG in INTERNET ARCHIVE, 2004b).<sup>24</sup>

A já mencionada influência da prática situacionista no *modus operandi* dos Mattes se torna explícita em Nike Ground, o questionamento sobre a invasão de empresas e a privatização do espaço público, assim como a ressaltada presença agressiva de marketing na realidade cotidiana, é apresentado ao público de maneira subversiva, retomando o ataque direto a uma figura pública – como o feito em Vaticano.org. O funcionamento de Nike Ground é o *detournement* situacionista, a apropriação de um símbolo banal, subvertido em sua mensagem, causa um desconforto no cotidiano do indivíduo, quebra a mistificação que foi atribuída à imagem, nesse caso uma logo de uma empresa de grande influência. O resultado de tal subversão também funciona em um nível espacial, embora a Karlsplatz seja um monumento histórico-cultural da cidade, o ataque realizado nela, fundado na penetração dos interesses do capital no cotidiano dos cidadãos, desloca-a para uma realidade outra, quase surreal, devida à abordagem escrachada da propaganda (Figura 15). O nativo de Viena se torna consciente da presença de grandes empresas em seus arredores, em seus espaços emotivos e de memória e é forçado a encarar as forças manipuladoras por trás de coloridos *slogans* e *jingles* viciantes.

---

<sup>23</sup> Aqui fica evidente o uso de nomes falsos pelos Mattes: em seu site os nomes Eva e Franco Mattes só surgem enquanto autoria principal em 2005, Franco Birkut pode ser interpretado com um nome real, que mais tarde adota o Mattes de sua parceira, ou como mais uma identidade falsa – a questão fica mais complexa pela declaração feita no nome de Eva Mattes já presente nos documentos de Nike Ground.

<sup>24</sup> “Nós ganhamos! – declara satisfeito Franco Birkuit, porta-voz 0100101110101101.ORG – e nossa vitória é prova de pelo menos uma coisa: o famoso logo ‘Swoosh’ pertence às pessoas que realmente o usam todo dia. Esses gigantes comerciais acham que podem ganhar de qualquer um que os irrite, e são incapazes de discernir um projeto artístico ou crítico de uma competição desigual ou fraude comercial. [...] No fim foi um prazer jogar com a Nike: quanto maiores eles são, pior é a sua queda!” – Tradução livre.



**Figura 15.** Imagem ilustrativa de como seria o monumento à Nike.

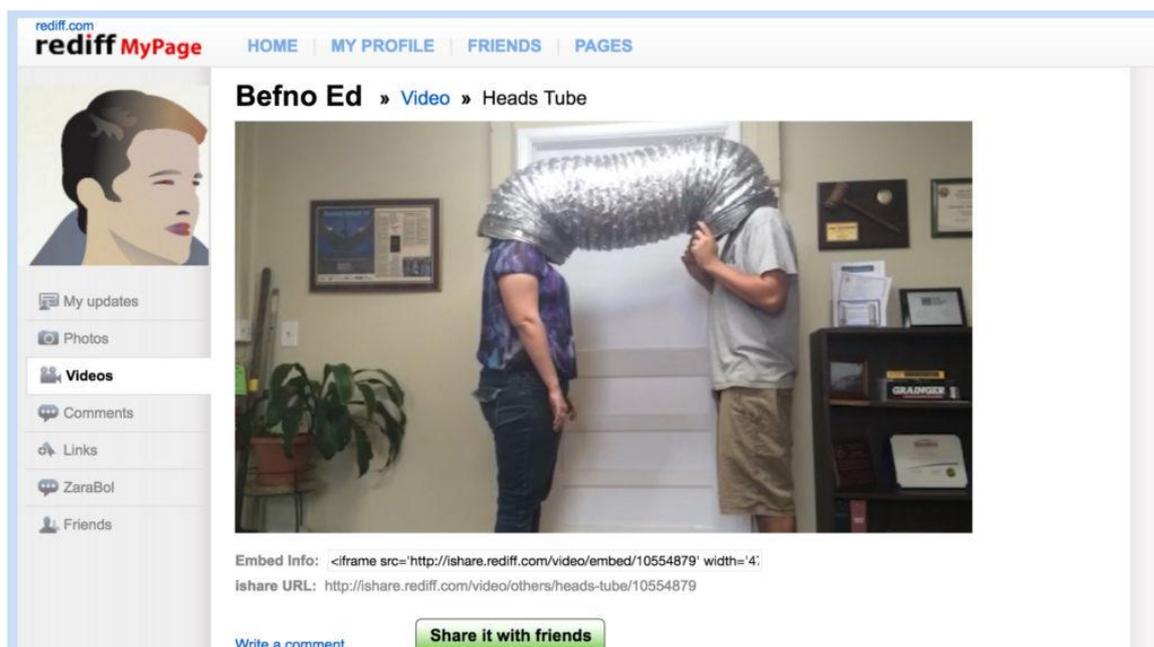
**Fonte:** Disponível em: <http://0100101110101101.org/nike-ground/>. Acesso em 13 de Jun, 2019.

Se Nike Ground era um exercício fiel de détournement, *By Everyone, For No One, Every Day* (doravante se referida pela sigla: BEFNOED), 2014, é dérive “torta”. Tal deriva não foca na experimentação do indivíduo com o espaço urbano através do corpo, mas tensiona esse corpo através da espacialidade e da ação, especificamente em relação às atitudes passivas de imersão no campo virtual. Para BEFNOED, os Mattes contratam performers anônimos por um sistema de *crowdsourcing* e os pagam para realizar ações em frente a uma *webcam*, os vídeos resultantes eram “dispersos em redes sociais esquecidas, obscuras e periféricas ao redor do mundo” (MATTES, [S/d]a). As ações estranhas dos performers gravados são, de certa maneira, refletidas pelos visitantes da exposição: a montagem de BEFNOED é feita de tal modo que os monitores que exibem os vídeos exigem uma participação do espectador, que deve se agachar, ajoelhar, deitar, ficar nas pontas dos pés, se dobrar e se colocar de maneira desajustada e desconfortável para conseguir assistir ao conteúdo (Figura 16).



**Figura 16.** Visitantes assistem aos vídeos de BEFNOED na galeria Caroll/Fletcher, 2016.  
**Fonte:** Disponível em: <http://0100101110101101.org/befnoed/>. Acesso em: 13 de Jun, 2019.

Em BEFNOED há uma inserção do estranho no cotidiano, algo que, sejamos justos, é comum de se encontrar na Internet, e talvez seja esta visão do campo digital como frutífero a ações carregadas de potencial de deslocamento e quebra com o marasmo do dia a dia que tenha atraído os artistas em primeiro lugar. Os vídeos de BEFNOED quase não são editados, não possuem nenhuma qualidade imagética prístina, são vídeos amadores, gravados por pessoas quaisquer, como milhares de outros que se encontram empilhados em plataformas como o *Youtube*. As ações nos vídeos são estranhas: Pessoas sentadas em cantos de... algum lugar, cobertas com cobertores por alguns minutos (*Covered Blanket*); Pessoas em duplas, em pé, com as cabeças conectadas por algum tubo (*Heads Tube*); Indivíduos com peixes mortos na boca (*Fish Mouth*) etc. (Figura 17).



**Figura 17.** Dois performers realizam a ação Heads Tube.

**Fonte:** Disponível em: <http://0100101110101101.org/befnoed/>. Acesso em: 13 de Jun, 2019.

Assim como a relação de obras mais antigas dos Mattes com os trabalhos de Marcel Duchamp, existe um aspecto específico de BEFNOED que é relacionado a produções outras da história da (anti) arte, ela é, em sua execução, similar às obras instrutivas do grupo FLUXUS, apresentadas de maneira escrita para que fossem realizadas pelos indivíduos que se deparassem com elas. A obra de Robert Bozzi, *A Piece for Chieko Shiomi*, 1966, é uma das várias que pode ilustrar essa conexão:

Performer lets the following objects fall from his hand in succession: 1 – cigarette from horizontal outstretched arm in standing position; 2 – eraser from horizontal outstretched arm in standing position; 3 – hat from vertical outstretched arm in standing position; 4 – glass of water from horizontal outstretched arm while standing on stool or top of ladder; 5 – airmail envelope from a vertical outstretched arm standing on a stool or top of ladder (BOZZI in FRIEDMAN, SAWCHYN, SMITH, 2002, p.21)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> “Performer deixa os seguintes objetos cair de suas mãos em sucessão: 1 – Cigarro de um braço esticado horizontalmente em uma posição em pé; 2 – Borracha de um braço esticado horizontalmente em uma posição em pé; 3 – Chapéu de um braço esticado verticalmente em uma posição em pé; 4 – Copo d’água de um braço esticado horizontalmente enquanto sobre um banco ou escada; 5 – Um envelope de correio de um braço esticado horizontalmente enquanto sobre um banco ou escada;” – Tradução livre.

BEFNOED, possuindo tal performatividade “terceirizada” em sua execução (e exibição, já mencionamos a relação do público com os monitores), também mantém relações com as propostas Fluxus de aniquilação do objeto artístico físico: a obra não são os monitores, mas as ações, talvez os vídeos, talvez a experiência de assisti-los, e de questionamento da função da arte. Esse trabalho é uma culminação de experimentações com vídeo-performances que aconteceram em anos anteriores, da mesma maneira que aos experimentos anteriores de netart culminaram em *life\_sharing*, trabalhos nos quais os Mattes executavam ações, como em *No Fun* (2010) – em que Franco é pendurado de maneira similar a um corpo enforcado, e sua imagem é transmitida ao vivo, via webcam, para usuários aleatórios pelo bate papo *Chatroulette*; ou em que a ação de outros era apresentada: Como em *My Generation* (2010), uma compilação de vídeos achados nos quais crianças e adolescentes têm ataques de raiva relacionados à video-games; ou *Emily's Video* (2012), um vídeo com a reação de indivíduos que assistiram a outro vídeo, achado na *Dark Web*, de indescritível conteúdo – a reação era mantida, mas todos os traços do vídeo original (o vídeo de Emily) foram apagados.

#### 4. CONCLUSÃO, À Antiarte e a Frente!

Em seu livro *A Teoria da Vanguarda*, 1974, Peter Bürger gasta algumas páginas no trabalho de decifrar a presença da antiarte nos movimentos da vanguarda histórica e a complexidade de sua situação futura após tais movimentos. Bürger cita Marcel Duchamp como a figura da antiarte, o original antiartista, o que é comumente considerado como uma afirmação verdadeira. Bürger aponta que a produção da antiarte era uma potência exemplar na batalha vanguardista contra uma definição vigente de obra de arte, mesmo que a missão de tais grupos tenha sido de certa maneira um fracasso, uma vez que “a categoria de arte [...] não é destruída pelos vanguardistas, mas totalmente alterada” (BÜRGER, 2017, p.118).

No entanto, o autor se apresenta enquanto descrente da validade do processo antiartístico durante um momento pós tal ruptura, independente de qualquer alteração sofrida nas categorias da arte ou da obra. Isso pode ser entendido por uma interpretação de que a missão da antiarte era mais radical que a da própria vanguarda, uma linha de pensamento compartilhada pelo filósofo americano Arthur Danto, que é apontada em seu livro *O Abuso da Beleza*, 2003, em que ele agrupa os participantes do movimento dadaísta (Duchamp incluso) dentro da categoria de “Vanguarda Intragável”, cujo posicionamento era de “desconectar a beleza da arte como uma forma de expressão de repugnância moral contra uma sociedade para a qual a beleza era um valor estimado [...]” (DANTO, 2015, p.52). Aqui, o termo “beleza” possui sentido similar à definição de obra de arte que Bürger acusa a vanguarda de atacar. Diferentemente de Danto, que ressalta a radicalização do processo antiartístico e cisão inicial que permitiria uma exploração maior pelos movimentos da Neovanguarda – Neodadaísmo, Bürger argumenta (sobre os *readymades* duchampianos) que

é evidente que este tipo de provocação não pode ser repetido quando se bem entende. Uma vez aceito o secador de garrafas<sup>26</sup>, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no vazio, transformando-se no seu oposto. Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia da criatividade individual, mas a confirma (BÜRGER, 2017, p.121).

---

<sup>26</sup> O “secador de garrafas” é o ready-made *Hedgehog*, ou *Porte-bouteilles*, 1914, de Marcel Duchamp.

Bürger escreve isso como uma crítica da influência dos métodos antiartísticos nas chamadas Neovanguardas – que, por mais que interessantíssimas em seu mérito, e que possam enquadrar várias das experiências da segunda metade do século XX aqui apresentadas, não serão tratadas em foco neste presente trabalho, de modo que seu autor, nesse ponto já exausto, deverá trabalhar com tais dilemas em algum outro texto –, mas tal afirmação é demasiado rígida e totalitária nos dias de hoje. Apresento estes temas para propor que, talvez, Eva e Franco Mattes sejam um exemplo vivo da antiarte. Que sua presença no meio da arte e tecnologia seja apenas uma consequência de estarem vivos em um tempo mediado pela tecnologia digital, que se uma nova vanguarda existe, trabalhando com a superfície da web (TECNOLOGY NOW, 2016), os Mattes seriam parte daquele “Intragável” mencionado por Danto, ousando produzir algo não superficial, “não retiniano”, não preocupado com a beleza.

As proximidades da dupla com Duchamp, Warhol, FLUXUS e o Neoísmo mencionadas nos capítulos anteriores, podem funcionar como um argumento inicial para tal proposta, isso se desconsiderarmos a austera limitação cronológica da potência antiartística imposta por Bürger – que, imagino, tenha tido a melhor das intenções ao fazê-lo. Se interpretarmos a antiarte como uma produção radical de conteúdo contracultural, divergente de uma cultura institucional – seja ela fruto da Indústria Cultural ou do estruturado Mundo da Arte –, conseguiremos encaixar o *leit motiv* dos Mattes perfeitamente bem. A indiferença com que eles comentam sobre a aceitação de seus trabalhos em museus<sup>27</sup> é, talvez, a melhor resposta que artistas que seguem os passos dos “antimestres” poderiam dar a alguma queixa sobre sua presença em espaços como o “Cubo Branco”. No entanto, talvez uma interpretação de teoria anarquista possa nos fornecer alguma luz sobre uma possível continuidade na prática da antiarte em frente à sua aceção pelos modelos institucionais.

Em Zona Autônoma Temporária, Hakim Bey argumenta que o foco do pensamento radical na ideia de “revolução” é uma falha que o extirpa de seu potencial volátil, preferindo a noção de insurreição, sublevação, como uma atitude agressiva ao institucionalizado, porém impermanente. Leiamos:

A História diz que a Revolução chega a ter “permanência”, ou ao menos duração, enquanto a sublevação é “temporária”. Nesse sentido a sublevação é como uma “experiência de apogeu” em oposição à consciência e à experiência. Como os

---

<sup>27</sup> Tal citação é encontrada no começo do capítulo 3.

festivais, as sublevações não podem acontecer todos os dias – ou não seriam “extraordinárias”. Mas esses momentos de intensidade dão forma e significado para uma vida inteira. O xamã retorna – não se pode ficar no telhado para sempre –, mas as coisas mudaram, transformações e integrações ocorreram – criou-se uma *diferença* (BEY, 2018, p.16).

Essa diferença é o alvo da antiarte, essa diferença é o alvo da produção dos Mattes. Espero que, embora de maneira breve, tal argumento possa apontar para a merecida presença de Eva e Franco Mattes nesse “antiCânone”.

Em uma entrevista no Institute of Contemporary Art, em 2016, Franco fala sobre a relação de seu trabalho com a tecnologia, apontando que ela é indiferente, que seu interesse está nas pessoas por trás das telas, nos indivíduos e suas relações, e não no sistema (programa) em si (TECNOLOGY NOW, 2016). Com tal fala em mente, um olhar retrospectivo sobre essas obras apresentadas nos faz perceber que, de maneira resumida, isso é verdadeiro: *Stolen Pieces* é um tributo à pessoas, artistas, feito por sua “audiência”, os Mattes; *Darko Maver* (assim como *Luther Blissett*) é a invenção de um indivíduo; *life\_sharing* é uma situação de exibicionismo, “pornografia abstrata”; *BEFNOED* é um retrato absurdista de nossa relação com o meio virtual; talvez *Biennale.py* e *Nike Ground* fujam à essa leitura, mas unicamente por focarem em relações intersubjetivas expostas à uma influência maior, a histeria coletiva causada por algo desconhecido e a intrusão de instituições no espaço público de maneira danosa, respectivamente.

A prática dos Mattes é semelhante à sua fala de serem “observadores”, que criam situações e as assistem sentados em poltronas. Suas obras são estudos em certos aspectos do comportamento humano, elaborando um pouco mais o tema até um ápice ser atingindo para que algum outro aspecto seja analisado depois. *BEFNOED*, como outras, marca uma transição no trabalho dos Mattes, sendo em si o ápice de um tempo trabalhando com vídeos, mas também o começo de uma nova prática na qual a busca de indivíduos pela web se torna um foco, em que a relação conteúdo (dado) e usuário (pessoa) ganha maior importância. Trabalhos mais recentes como *Dark Content* (2016) e *Ricardo Uncut* (2018) comprovam isso. *Ricardo* foi o penúltimo trabalho dos Mattes, até o tempo em que escrevo esta conclusão, o adjetivo que segue seu nome: *uncut*, não censurado ou não circuncidado; é um jogo de palavras com uma relação idílica e paradoxal imaginada pelos usuários em relação ao conteúdo que produzem: ao mesmo tempo um desejo de publicação não censurada, e um medo constante de violação de sua privacidade. *Dark Content*, obra anterior, relata as

experiências das pessoas responsáveis exatamente pela ação seletiva de qual conteúdo é mantido ou retirado de circulação na Internet, e as consequências éticas e emocionais que tais decisões implicam sobre isso. Para analisar tais obras seria necessário apresentar outro momento de atuação dos Mattes que, embora relacionado ao primeiro, já amadureceu e mudou muito.

Então, concluo este texto com uma frase de Eva e Franco: “I don’t care. My only responsibility is to be irresponsible” (MATTES *in* SOLLFRANK, 2001)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> “Não me importo. Minha única responsabilidade é ser irresponsável”. – Tradução livre.

## REFERÊNCIAS

- 0100101110101101.ORG *in* INTERNET ARCHIVE. **Contagious Paranoia 0100101110101101.ORG spreads a new computer vírus.** 2004a. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20041205035400/http://www.0100101110101101.org/home/bien\\_nale\\_py/story.html](https://web.archive.org/web/20041205035400/http://www.0100101110101101.org/home/bien_nale_py/story.html). Acesso em: 03 de Jun, 2019.
- 0100101110101101.ORG *in* INTERNET ARCHIVE. **How to Provoke Today?.** 2006. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20060118165732/http://www.0100101110101101.org/home/nike\\_ground/interview.html](https://web.archive.org/web/20060118165732/http://www.0100101110101101.org/home/nike_ground/interview.html). Acesso em: 03 de Jun, 2019.
- 0100101110101101.ORG *in* INTERNET ARCHIVE. **Nike Throws in The Towel.** 2004b. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20060118194357/http://www.0100101110101101.org/texts/nike\\_prelease4-en.html](https://web.archive.org/web/20060118194357/http://www.0100101110101101.org/texts/nike_prelease4-en.html). Acesso em: 03 de Jun, 2019.
- 0100101110101101.ORG *in* INTERNET ARCHIVE. **The Hardly Believable Nike Ground Trick.** 2004c. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20040408014304/http://www.0100101110101101.org/home/nike\\_ground/story.html](https://web.archive.org/web/20040408014304/http://www.0100101110101101.org/home/nike_ground/story.html). Acesso em: 03 de Jun, 2019.
- BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária.** São Paulo: Veneta, 2018. (Coleção Baderna).
- BLISSETT, Luther. **Guerrilha Psíquica.** São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. (Coleção Baderna).
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** São Paulo: Editora Ubu, 2017 (1974 1ªed).
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido.** São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CENTRE POMPIDOU. **La Boîte-en-Valise.** [S/d] Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cy bq4y/razo6E5>. Acesso em: 01 Mai, 2019.
- DANTO, Arthur. **O Abuso da Beleza: a estética e o conceito de arte.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015 (1ªed 2003).
- DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2013.
- EVA AND FRANCO MATTES. 2015. 1 vídeo (1h 13min 12seg). Publicado pelo canal School of Visual Arts. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=19DI0h8fIVQ>. Acesso em: 12 de Jun, 2019.
- FRIEDMAN, Ken; SAWCHYN, Lauren; SMITH, Owen. **The Fluxus Performance Workbook.** Performance Research e-publication. 2002. Disponível em: <https://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>. Acesso em: 11 de Jun, 2019.

GRZINIC, Marina. **A Hole in the Brain of the Machine**. [S/d] Disponível em: [https://web.archive.org/web/20030626084749fw\\_/http://www.walkerart.org/gallery9/lifesharing/g9\\_lifesharing\\_essay.html](https://web.archive.org/web/20030626084749fw_/http://www.walkerart.org/gallery9/lifesharing/g9_lifesharing_essay.html). Acesso em: 02 Jun, 2019.

HOME, Stewart. **Manifestos Neoístas: Greve da Arte**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004. (Coleção Baderna).

MATTES, Eva and Franco. **BEFNOED**. [S/d]a. Disponível em: <http://0100101110101101.org/befnoed/>. Acesso em: 04 de Jun. 2019.

MATTES, Eva and Franco. **Darko Maver**. [S/d]b. Disponível em: <http://0100101110101101.org/darko-maver/>. Acesso em: 01 Mai, 2019.

MATTES, Eva and Franco. **Eva and Franco Mattes**. [s/l]:[s/d]. Disponível em: <http://0100101110101101.org/stolen-pieces/>. Acesso em: 01 Mai, 2019.

MATTES, Eva; MATTES, Franco. Stolen Pieces in Washington Post. *In*: MATTES, Eva e Franco. **Eva and Franco Mattes**. [s/l]:[s/d]. Disponível em: <http://0100101110101101.org/stolen-pieces-in-the-washington-post/>. Acesso em: 01 Mai, 2019.

MIRAPPAUL, Matthew. **ARTS ONLINE; Your Life Is in Your Computer, for Everyone to See**. New York Times. 16 de Abril de 2001. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/04/16/arts/arts-online-your-life-is-in-your-computer-for-everyone-to-see.html>. Acesso em 03 de Jun, 2019.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

QUARANTA, Domenico, et al. **EVA AND FRANCO MATTES**. Nova Iorque: Editora Charta Books Ltd, 2009.

REINWALD, Chris. **The Dutch Adventures of Keith Haring**. Stedelijk Museum, Longreads. 15 de Jan, 2018. Disponível em: <https://www.stedelijk.nl/en/digdeeper/dutch-adventures-keith-haring>. Acesso em: 03 de Jun, 2019.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documentos of Contemporary Art: A sourcebook of artists' writings**. 1996. Los Angeles: University of California Press.

SOLLFRANK, Cornelia. **biennale.py - The Return of The Media Hype**. Telepolis, 2001. Disponível em: <https://www.heise.de/tp/features/biennale-py-The-Return-of-The-Media-Hype-3563681.html>. Acesso em: 03 de Jun, 2019.

TECHONOLGY NOW: Eva and Franco Mattes. 2016. 1 vídeo (1h 39min 43seg). Publicado pelo canal ICA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CnmBhC8NXDs>. Acesso em: 12 de Jun de 2019.

UGELVIG, Jeppe *in* FLASH ART. **Eva and Franco Mattes Review**. 2016. Setembro – Outubro. Disponível em: <https://www.carrollfletcher.com/usr/library/documents/eva-and-franco-mattes-press/jeppe-ugelvig-eva-and-franco-mattes-review-flash-art.pdf>. Acesso em: 03 de Jun, 2019.