Universidade de São Paulo
Instituto de Arquitetura e Urbanismo

Marcos Paulo Marchetti

**Entre política e estética:
ocupações urbanas e arte contemporânea**

São Carlos
2019

Marcos Paulo Marchetti

Entre política e estética: ocupações urbanas e arte contemporânea

Versão Corrigida

Tese apresentada ao
Instituto de **Arquitetura e Urbanismo** da
Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutor em Ciências.

Orientador: Prof. Dr. **Fábio Lopes de Souza Santos**

Programa de **Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**
do Instituto de **Arquitetura e Urbanismo**,
Universidade de São Paulo

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo
Linha de pesquisa: arte, design, arquitetura e cidade contemporânea

São Carlos
2019

AUTORIZO A REPRODUCAO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRONICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M317e Marchetti, Marcos Paulo
Entre política e estética: ocupações urbanas e arte contemporânea / Marcos Paulo Marchetti; orientador Fábio Lopes de Souza Santos. -- São Carlos, 2019.
206 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2019.

1. arte contemporânea. 2. arquitetura contemporânea. 3. cidade contemporânea. 4. política. 5. estética. I. Santos, Fábio Lopes de Souza, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): Marcos Paulo Marchetti

Título da tese: "Entre política e estética: ocupações urbanas e arte contemporânea"

Data da defesa: 13/02/2020

Orientador: Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos
(IAU/USP)

Não votante

Prof. Dr. David Moreno Sperling
(IAU/USP)

Aprovado

Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes
(IAU/USP)

Aprovado

Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho
(ECA/USP)

Aprovado

Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
(UNICAMP)

Aprovado

Profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes
(UNICAMP)

Aprovado

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.

agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos, a quem agradeço especialmente por toda a atenção a este trabalho;

à minha mãe, à minha irmã e ao meu sobrinho, por todo o apoio durante a realização deste trabalho;

a todos os Professores Doutores do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, em especial, Aline Coelho, Anja Pratschke, Amanda Ruggiero, Carlos Roberto de Andrade, Cibele Rizek, David Sperling, Eulália Negrelos, Givaldo Medeiros, Luciano Bernardino, Miguel Buzzar, Paulo Castral, Renato Anelli, Ruy Sardinha Lopes e Tomás Antonio Moreira;

aos Professores membros da banca de qualificação, Prof. Dr. David Sperling e Profa. Dra. Sylvia Furegatti, cujos comentários foram essenciais para a continuidade desta pesquisa;

a todos os colegas graduandos e pós-graduandos do Núcleo de Estudos das Especialidades Contemporâneas, NEC-USP, em especial à Ana Carolina Martins Dias Felizardo, Jéssica Seabra, Marília Solfa, Rafael Goffinet, Rafael Sampaio e Rodrigo Scheeren, pelo companheirismo e pela empatia;

aos alunos da turma de 2018 da graduação do IAU – USP, com os quais desenvolvi o Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, na disciplina Plástica I em 2018, coordenada pelos Professores Doutores Fábio Lopes S. Santos e Luciano Bernardino;

aos colegas professores do curso de arquitetura e urbanismo do Centro Universitário Central Paulista - Unicep, em especial, Ana Lúcia Cerávolo e Adriana Almeida, pelo apoio e incentivo desde o início deste trabalho;

a todos os funcionários do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, em especial, Fátima, Flávia, Mara Lino, Brianda, Valéria, Ana Paula, Evandro e Paulo Ceneviva, por toda a ajuda neste processo.

Título: Entre política e estética: ocupações urbanas e arte contemporânea

As inquietações causadas por trabalhos de arte contemporâneos são o ponto de partida desta tese, principalmente quando tangenciam campo da arquitetura e urbanismo. Gestados em um momento recente, onde ocorrem diversas aproximações entre arte, cultura e o atual sistema de troca de valores, estes trabalhos, em sua ambiguidade interna ou em relação a estes sistemas, proporcionam uma visão mais ampla sobre o contexto em que vivemos hoje.

O entendimento destes trabalhos passa por etapas de leituras das principais vertentes da arte contemporânea, como sua crítica ao design, a discussão sobre a Crítica Institucional e as ocupações urbanas que também se originam dela, assim como os desdobramentos mais recentes das artes participativas. Somando estas observações a um debate pontual sobre o contexto atual dos espaços públicos urbanos, especificamente na cidade de São Paulo, analisamos quatro propostas artísticas dos artistas/coletivo Vito Acconci, Didier Fiuza Faustino, Santiago Cirugeda e BijaRi.

Nestas análises, buscamos verificar a abrangência, ou eventuais limitações, da potencialidade destas táticas de ações artísticas na constituição destes espaços públicos, entendidos como território em disputa por forças de diversos interesses, sejam eles políticos, identitários ou críticos.

Palavras-chave: arte contemporânea, arquitetura contemporânea, cidade contemporânea, política, estética.

abstract

Title: Between politic and aesthetic: urban occupations and contemporary art

The concerns caused by contemporary works of art are the starting point of this thesis, especially when they focus on architecture and urbanism. Gestating in a recent moment, where there are several approximations between art, culture and the current value exchange system, these works, in their internal ambiguity or in relation to these systems, provide a broader view of the context in which we live today.

The understanding of these works goes through stages of reading of the main strands of contemporary art, such as its critique of design, the discussion of Institutional Criticism and the urban occupations that originate from it, as well as the most recent developments in participatory arts. Adding these observations to a brief debate about the current context of urban public spaces, specifically in the city of São Paulo, we analyze four artistic proposals from artists / collective Vito Acconci, BijaRi, Santiago Cirugeda and Didier Fiuza Faustino.

In these analyzes, we seek to verify the scope, or eventual limitations, of the potentiality of these tactics of artistic actions in the constitution of these public spaces, understood as a territory in dispute by forces of various interests, whether they are political, identity, critical or neutralizing.

Keywords: contemporary art, contemporary architecture, contemporary city, politics, aesthetics.

. introdução	17
1. apresentação da Tese	17
2. momentos iniciais da pesquisa	29
2.1. trajetória do autor	29
2.1.1. sobre a dissertação de mestrado – de 2001 a 2004	30
2.1.2. entre a pesquisa de mestrado e a de doutorado	33
2.2. o projeto apresentado para o ingresso no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo – USP: primeiros momentos da pesquisa	34
2.2.1. Nelson Leirner e a montagem	36
2.2.2. conjuntos de propostas de Nelson Leirner: intramuros e extramuros	38
2.2.3. principais trabalhos extramuros de Nelson Leirner	41
2.2.3.1. Instalação “Destruição” (FAU-USP), 1970	41
2.2.3.2. Os 150 outdoors espalhados na cidade de São Paulo, 1968	43
2.2.3.3. “Bandeiras na Praça”, 1967	44
2.2.3.4. “DuchampBikes”, 2003	45
2.2.4. principais questões presentes nos trabalhos de Nelson Leirner	46
2.2.5. extrapolando os trabalhos de Nelson Leirner: em direção a outras propostas contemporâneas	47
2.3. seleção de novos trabalhos e respectivas referências teóricas	48
2.3.1. “No ghost, just a shell”. Pierre Huyghe e Philippe Parreno, início em 1999	51
2.3.2. “Suite Venitienne”. Sophie Calle, 1979	53
2.3.3. “Aiola Island Bridge”. Acconci Studio. Graz, Áustria, 2003	56
2.3.4. “Super Ciudadano”. Antanas Mockus, Bogotá, Colômbia, início em 1995	58
2.3.5. “João Bobo”. Coletivo BijaRi. Praça do Patriarca, São Paulo, 2005	60
2.3.6. “Double Happiness”. Didier Fiuza-Faustino, Shenzhen-Hong Kong Bi-City Biennial of Urbanism and Architecture, 2009	61
2.3.7. “Kivas S.C.: recuperar la calle”. Santiago Cirugeda. Sevilha, 1997	62
2.3.8. redefinição da tese	64
2.3.9. da constituição do problema das propostas analisadas à trajetória da pesquisa	67
2.3.10. nova seleção a partir das propostas analisadas	70
2.4. estrutura da tese	71

. capítulo I

arte como crítica ao design	75
. a definição de design art	77
. a postura de Alex Coles	83
. o antagonismo entre Foster e Coles	87
. design e práticas sociais	92

. capítulo II

arte e apropriação da cidade	101
. o lugar da arte pública	101
. crítica institucional	103
. Rosalind Krauss (1979)	107
. Miwon Kwon (2007)	110
. arte - para a “comunidade”	113
. a emergência dos coletivos	115
. arte e apropriação do espaço urbano	118

. capítulo III

arte: estética relacional e arte/ativismo	121
. a definição de Estética Relacional de Bourriaud	121
. Bishop e o antagonismo relacional	127
. arte, ativismo, artivismo	135

. capítulo IV

contexto atual: práticas críticas urbanas em São Paulo	139
. arte e cultura: o contexto dos trabalhos selecionados	140
. arte e cultura em São Paulo: Praça Roosevelt e	
o Elevado Presidente João Goulart	147
. Largo da Batata: trecho em obras	152
. capitalismo avançado e cultura	155
. capitalismo avançado e flexibilidade	158
. arte + cultura e capitalismo avançado + cultura:	
síntese perversa	160

. capítulo V

análise das propostas	167
. Didier Fiuza-Faustino: “Double Happiness” (2009)	168
. Acconci Studio: “Park in a Building” (1996)	177
. Coletivo BijaRi: “Praças (Im)Possíveis” e “João Bobo” (2009)	184
. Santiago Cirugeda: “Projetar com luzes” e Kuvas S.C. (2011)	195
. aspectos gerais a partir da análise das propostas	204
 . considerações finais	 209
. critérios de análise e valoração	212
 . referências bibliográficas	 221
. livros, periódicos, dissertações, teses e artigos	221
. material áudio-visual	233
. <i>links</i> na <i>internet</i> de imagens	234

1. apresentação da Tese

No início da pesquisa, tínhamos a obra do artista brasileiro Nelson Leirner como ponto de partida para entendermos como os discursos presentes na cidade eram trazidos para o campo das artes, e como este trânsito poderia ser caracterizado nos dias atuais. As relações entre arte e cidade, experimentadas por Leirner em sua trajetória, nunca deixaram de ser nosso interesse, mas o objeto de pesquisa, logo no início, foi ampliado para um grupo maior de propostas de outros artistas. Entendemos, portanto, que a obra de Leirner oferecia uma oportunidade de entender alguns dos primeiros sinais de tendências que, posteriormente, apresentam posturas mais contundentes em propostas de outros artistas, principalmente em relação às respostas dadas às mais recentes transformações nos modos de produção, sociedade e cultura.

O interesse por entender os desdobramentos destes primeiros sinais das vertentes artísticas, que viriam a ser o foco de produções mais recentes, nos levou a considerar as reflexões sobre o **apropriacionismo**, recurso experimentado extensamente por Leirner em sua obra, como um sinal de como a arte transbordava para outros campos, e vice-versa.

O recurso de apropriar-se de práticas e processos de produção – que vão de objetos a ideias, e às práticas de colecionar e catalogar, por exemplo – a partir da década de 1970, possibilita novas conexões entre a arte e modos de vida contemporâneos. Ainda que existam evidentes momentos de ataque à arte institucional em sua trajetória, é dentro da autonomia da arte que ele encontra a oportunidade para assumir esta postura crítica.

Na nossa pesquisa, experimentamos ir além da autonomia da arte, procurando entender momentos de aproximação e distanciamento entre a arte e a funcionalidade do design da arquitetura. Desta forma, tornou-se inevitável a ampliação do objeto de pesquisa baseado na obra de Leirner para outras propostas de artistas diferentes, ao mesmo tempo em que as formas de se apropriar dos discursos da cidade foram um dos principais pontos de ligação entre a obra de Leirner e as propostas que selecionamos neste momento.

Já no projeto de pesquisa inicial propúnhamos extrapolar o conjunto de obras de Leirner, principalmente aquelas que ocupavam espaços extramuros, (que eram nosso foco) para entendermos outras respostas e verificarmos como as propostas de Leirner ressoavam em outros trabalhos mais recentes.

A partir do texto de Miwon Kwon, *"One place after another: Site-specific art and locational identity"* (2002), tornou-se evidente que nos encontramos em um momento em que os espaços urbanos são resultantes dos mais variados discursos que se sobrepõem neste contexto. Apropriar-se da cidade e de seus espaços, neste sentido, poderia ser sinônimo de se apropriar dos discursos que atualmente confluem na sua produção.

O estudo das análises de outras propostas artísticas pareceu mais propício, portanto, quando buscávamos observar a amplitude das respostas dadas à atual complexidade tanto destes discursos, quanto das maneiras que artistas, designers e arquitetos têm se apropriado deles. Ainda em uma busca de possibilidades de desdobramento das formas de se apropriar dos discursos da cidade, chegamos tanto a respostas mais radicais, como as propostas da artista Sophie Calle, da dupla Huyge e Parreno e do prefeito de Bogotá, Antanas Mockus, por exemplo; como a respostas que realizavam quase literalmente o projeto de aproximação entre arte e vida, como os trabalhos do arquiteto social (como ele próprio se denomina, ainda que soe

redundante) Santiago Cirugeda, do coletivo de artistas e *designers* Bijari, do artista/designer Vito Aconcci e do artista/arquiteto Didier Fiuza Faustino.

Redefinido e ampliado o objeto de estudo principal, procuramos, no momento seguinte, estabelecer caminhos para a pesquisa e reflexões teóricas que pudessem melhor evidenciar este novo objeto empírico, segundo as estratégias que os propositores utilizam para se apropriar dos discursos presentes nas cidades, e os resultados destas apropriações. Assim, vimos como estes discursos podem ser criticados, distorcidos, ampliados, evidenciados, anulados, desviados, etc., o que nos proporcionou um conjunto de dúvidas e questionamentos que, propusemos analisar e responder segundo as vertentes mais recentes de práticas e reflexões sobre a arte contemporânea.

Nas práticas mais recentes, como as que compõem o conjunto de propostas que selecionamos e apuramos durante a pesquisa, encontramos traços de várias práticas anteriores (tais como artes participativas, design radical, crítica institucional), traços que se apresentam ora ainda mesclados, ora já praticamente dissolvidos e absorvidos dentro da de outra dinâmica destas novas práticas. O que nos pareceu um recurso como desenvolvimento da pesquisa seria analisar, na teoria da arte principalmente, a bibliografia que fez uma reflexão sobre cada uma das tendências, para entendermos como se chegou estas práticas atuais.

Uma primeira evidência que checamos a partir desta análise da bibliografia selecionada para o entendimento do nosso conjunto de propostas, é que estas práticas apresentam ambiguidades: às vezes, dialogando a partir do circuito da arte, outras vezes propondo ações políticas, e até, inclusive, operando como serviço social e de produção da cidade (*place making*). Percebemos nestas ambiguidades uma questão importante para o desenvolvimento da nossa pesquisa, quando entendidas como

rompimento de barreiras, que sinalizam para a construção de novos modos e critérios para a leitura destas propostas, simultaneamente dentro e fora da arte.

A nossa hipótese, a partir deste conjunto de trabalhos, seria então a possibilidade de que a sua análise e questionamento pudessem oferecer respostas plausíveis, inicialmente, quando vistas dentro das principais vertentes da arte contemporânea, que se encontram já teorizadas no momento atual.

Assim, a partir destas ambiguidades, e considerando que, dentro do conjunto de propostas selecionadas existem momentos de aproximação e distanciamento, passamos a analisar o que consideramos as principais vertentes da arte contemporânea que dialogam mais de perto com nosso objeto empírico, ou seja: **arte como crítica ao design; arte e apropriação da cidade; estética relacional e arte/ativismo**, as quais apresentamos resumidamente a seguir.

Arte como crítica ao design: como primeira característica da produção que interessou à esta tese, e que examinamos deste contexto mais recente, observamos a aproximação da arte ao design, onde ambos podem se encontrar associados, em colaboração um com o outro, ou, pelo menos, em discursos próximos, assim como também se distanciando um do outro.

Partindo da emergência e popularização do termo *design art*, em uma série de exposições que trazem, a partir da década de 1990, o debate da aproximação entre arte e design, destacamos os textos de Alex Coles e Hal Foster para comentarmos o atual status desta relação. Enquanto Coles reconhece os benefícios da aproximação entre arte e design, apontando exemplos que ele vê como positivos desta relação, Foster defende a o tensionamento entre os dois campos, de onde cada um poderia vir a tensionar o outro, criando possibilidades reais de evolução a partir de suas especificidades. Sem a possibilidade crítica, como entende Foster, a potência existente

no conflito entre os campos (e que seria uma possibilidade de vislumbrar mudanças nas vidas das pessoas) é anulada.

Entendendo esta polarização, que caracteriza as principais relações existentes em muitas das propostas (relacionadas ao *design art*) que analisamos no decorrer da pesquisa, percebemos uma dissolução atual do que se entendia por design, considerando a máxima de Foster (2002): “do jeans ao gene, hoje tudo é design”.

Em relação à produção contemporânea de bens de consumo, percebemos que posturas antes polarizadas, a coerência entre trabalhos de uma mesma trajetória de pesquisa artística e especializações rigorosas, contemporaneamente se tornam cada vez mais flexíveis, subsumíveis e adaptáveis, principalmente quando têm que responder às novas demandas dos recentes modelos de produção, no qual produção material e simbólica se entrelaçam de maneira inédita.

Arte e apropriação da cidade: outro momento importante do desenvolvimento da pesquisa foi analisar propostas artísticas em direção ao espaço público urbano (que pode inclusive conter o espaço físico), através das possibilidades que começam a ser experimentadas e teorizadas a partir da produção da década de 1960.

Dedicamos uma atenção maior aos trabalhos que procuram chegar aos espaços das cidades, que também chamamos de extramuros, saindo do espaço expositivo convencionalmente inserido em espaços fechados de instituições, como galerias e museus, que anteriormente existiam dentro de regras específicas pré-estabelecidas pelo espaço.

Para esta dimensão da pesquisa, o texto de Miwon Kwon (2002) foi fundamental no entendimento das etapas de evolução da trajetória da arte que se inicia nos espaços intramuros, indo em direção à cidade, trajetória em que a autora discute os diversos entendimentos concedidos ao espaço urbano pelas propostas artísticas, desde as

intervenções de Richard Serra até o novo gênero de arte pública (arte – para a comunidade). Diversos destes artistas, partindo da chamada Crítica Institucional, e transladando os discursos implícitos no circuito da arte, presentes na infraestrutura das instituições artísticas, procuram expandir suas atuações para além do circuito das artes. O espaço extramuros, exterior às instituições ligadas à arte (ou cubo branco, para Brian O’Doherty, 2002), passa a ser apropriado por artistas que procuram se dirigir ao público fora da exclusividade destes espaços institucionalizados, aproximando ainda mais arte e vida. Nestes espaços extramuros, os artistas vão de encontro não apenas ao observador sem intermediações, mas também à pluralidade de fluxos que resultaram na constituição do espaço público. Os textos mais recentes de Andrea Fraser, em conjunto com os de Miwon Kwon, nos auxiliaram a elucidar as especificidades dos conceitos de Crítica Institucional e *site-specificity*, já que ambos se entrecruzam nas propostas que analisamos. Como exemplos de distintas estratégias de apropriação do espaço público urbano das cidades, a partir de Kwon, principalmente, podemos citar a exposição “*Culture in Action*”, nos Estados Unidos, e também ações coletivas como as do movimento *Reclaim the Streets* (inicialmente em Londres), ambos na década de 1990, explicitando como práticas ligadas à arte e à cultura estão sendo cada vez mais utilizadas para mobilizar públicos e assim reivindicar alterações nas condições do espaço urbano que ocupam.

Arte: estética relacional e arte/ativismo: a terceira dimensão que interessou pesquisar foi a produção prática e teórica em torno das práticas participativas da arte. Analisamos então como a aproximação da arte aos processos participativos e, portanto, político-culturais, (que já receberam nomes como estética relacional, estética da pós-produção, antagonismo relacional e ativismo (arte + ativismo), por exemplo) acabam por impactar também processos de constituição das cidades em escalas diferentes.

Para esta dimensão da pesquisa foi importante a coletânea *Participation* (2006) e as reflexões de Claire Bishop nela presentes, a partir das quais pudemos articular uma polêmica entre as propostas da estética relacional e do chamado arte ativismo. No texto *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud, observamos o interesse dos artistas pelas relações interpessoais, que vinha crescendo durante as décadas anteriores. Este interesse acaba sendo refletido em suas propostas, e estes artistas passam (principalmente a partir da década de 1990) a produzir modelos de sociabilidade como ponto de partida, desenvolvimento ou resultado de suas propostas artísticas.

A leitura da antologia de Bishop mostra como o termo Participação é, na verdade, um termo guarda-chuva sob o qual se abrigam as diversas tendências e orientações, não raro de signos opostos. Sendo assim, aprofundamos nossa pesquisa no momento recente, estudando a contraposição entre estética relacional e arte ativismo.

Esta contraposição parecia ser uma maneira de explicitar a posição ambígua presente nas práticas críticas urbanas, que varia entre o protesto político à negação do existente. Ou seja, pensar novas formas de participação na cidade existente, negando a aderência a cidade existente, produzindo uma “arte útil”, visando a transformação desta realidade. Como exemplo da ambiguidade mencionada acima, podemos citar a posição de Rosalyn Deutsche ao criticar a aproximação da arte às práticas ligadas ao que vem sendo chamado de paisagismo *art friendly*, que critica a aproximação dos artistas ao paisagismo, em uma atitude *users friendly*, abdicando do potencial polêmico da arte.

No texto “Antagonismo e estética relacional”, de 2004, Claire Bishop, retomando o posicionamento de Deutsche (1996), analisa como as questões relacionadas às artes participativas se desdobram fora do espaço institucionalizado da arte. Bishop verifica o potencial de resistência da arte contemporânea a partir das

propostas de artistas que vêm atuando de maneira menos apaziguadora que o grupo de artistas analisado por Bourriaud. Assim, esta contraposição foi importante para a constituição do problema central da tese.

Da polêmica gerada entre Bourriaud e Bishop chegamos às aproximações da arte com processos políticos e com o ativismo, e como esta proximidade vem proporcionando formas de enfrentar os atuais problemas de produção das cidades. A partir das principais ideias do livro *“Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics”* (2014), organizado por Florian Malzacher, buscamos comentar como esta última vertente analisada nos proporciona um melhor entendimento do contexto atual das cidades, que passa a ser nosso próximo problema a ser resolvido.

As práticas críticas urbanas atuais que estudamos encontram-se em diálogo constante com esta tendência, às quais se referenciam em seus discursos e práticas. Neste momento pensamos nas recentes propostas que tiveram lugar no parque minhocão e no largo da batata “revitalizado”, e mesmo na avenida Paulista, aos domingos à tarde, como formas de ativar o indivíduo a partir da participação e da cultura, como forma de participação política de construção da cidade.

Dentro do contexto contemporâneo das cidades, ao verificarmos as relações entre arte e cultura, buscamos entender como as formas de apropriação dos seus espaços extramuros se desenvolvem como resultado das aproximações entre os campos da arte, da cultura e da política.

Na sequência, procuramos situar esta discussão em um contexto mais amplo, ao verificarmos os interesses da economia criativa por aspectos relacionados à cultura, lançando mão de autores David Harvey e Frederik Jameson, o que nos ofereceu uma visão mais ampla do panorama histórico atual ao qual se referenciam ambas as partes desta relação (economia e cultura). Traçado um breve histórico das últimas fases de

evolução do capitalismo, verificamos as possibilidades de tradução do conceito de flexibilidade, e a desregulamentação operada pelas estratégias neoliberais, inclusive no âmbito da cultura, como por exemplo, em propostas da chamada economia criativa.

Desta forma, a partir deste entendimento, procuramos problematizar as complexas relações estabelecidas entre as propostas artísticas e essas mudanças mais amplas. Estas aproximações, transbordamentos e convergências de interesses tornam mais claro o entendimento de como as formas mais recentes de apropriação do espaço público urbano por artistas, compõem este espaço, e também como acabam se reportando à influência do neoliberalismo na ordenação das diversas camadas presentes neste. Nos pareceu relevante, então, pensar as características destas propostas dentro desta nova conformação que é a economia criativa.

Passamos então a buscar entender a discussão atual sobre o conceito de economia criativa, que, como proposta, tende a apropriar-se da cultura como empreendimento e, nesse sentido, a ambiguidade, as mesclas, a hibridização que encontramos nessas práticas não causam mais polêmicas, pelo contrário.

Se pensarmos nos termos de Rancière (2005), entre política e polícia, poderíamos entender os momentos da pesquisa acima, como se tratando exclusivamente da emergência de novas questões estéticas e demandas sociais, e o momento posterior, onde já existem situações como a economia criativa, em que estas práticas, a contrapelo ou não, são direcionadas para a polícia. Neste momento da economia criativa, muitas destas práticas começam a ser endereçadas à política e não mais à polícia. Os trabalhos correm o risco de caírem sob os domínios da polícia e não da política. O que era política vira polícia para a gestão das pessoas, para a produção das cidades (*place making*), ou, nos termos de Deutsche (1996), de uma arte *user friendly*. A questão que se coloca é a permanência do potencial crítico da arte perante essa situação.

Boa parte deste potencial crítico das práticas artísticas vem da abertura de sentidos que ela promove, colocando em cheque hábitos e visões já naturalizadas. Frente a este novo cenário, a dúvida que colocamos perante estes trabalhos é: se a abertura destas práticas urbanas em relação ao seu público (abertura que parece ser o signo dessa ambiguidade) se apresenta como uma interrogação ou apenas como a indeterminação e a falta de critérios promovida por um desenvolvimento de trabalhos por projetos (como editais, trabalhos *on demand*, por exemplo).

Dentro do *framing* de eventos patrocinados sob o signo da economia criativa, por exemplo, a abertura de significados proposta por estes trabalhos pode muitas vezes parecer se revelar mais apaziguadora das contradições existentes, do que um levantamento destas. Tendo esta dúvida levantada pelos autores sobre estas propostas, investigamos o embate entre potencial crítico, e seu apaziguamento, servindo como pura experiência estética.

Nesta revisão dos trabalhos selecionados, procuramos desenvolver nosso entendimento sobre as questões levantadas por eles, (política ou polícia), tomando como ponto de partida a eleição de um conjunto de trabalhos significativos para entendermos a trajetória de seus autores e as possibilidades de leituras que eles abrem. Depois, reolocamos as questões mais amplas, expostas acima, a partir da análise detalhada de trabalhos específicos, para aprofundarmos estas questões num escopo muito mais amplo.

Nas leituras destes trabalhos, percebemos aberturas para dimensões distintas, indo do puro deleite estético, até a preocupação com a produção da cidade ou novas formas de engajamento político cultural, individual ou político. Desta forma, procuramos na leitura de cada trabalho, desdobrar desde a sua presença até a interação com estes, onde as múltiplas dimensões implícitas nestes trabalhos tencionam o campo institucionalizado da arte, se não da arquitetura, do design, etc.

Assim, a leitura dos trabalhos de Cirugeda aponta para questões implícitas neles tais como: os novos vínculos entre cultura e política, o descrédito das estruturas políticas tradicionais vigentes e a emergência de novas formas de articulação dos novos movimentos sociais. No caso de Acconci, *suas* propostas conduziam a discussão de dimensões como a nova inserção da cultura na produção material e a reconfiguração das formas de produção. Já os trabalhos do coletivo BijaRi apresentaram a oportunidade de discutir a relação existente hoje entre alta cultura e indústria cultural, pensando a questão da marca e do marketing, ou ainda a conexão que existiria entre ativismo cultural urbano e o trabalho com o branding de marcas. Por último, o caso de Faustino abre a oportunidade de discutir sobre a apropriação dessas práticas urbanas críticas por empresariamento de eventos culturais.

Este cenário de contraposições é também resultado do contexto de fenômenos contemporâneos tais como da economia criativa, (para citar um exemplo) que acaba emoldurando, enquadrando (*framing*) o significado de muitos dos trabalhos artísticos que abordam as mesmas problemáticas nos dias atuais. Então, para aprofundar esta questão, procuramos ler cada um destes trabalhos selecionados, buscando entender se esta potencialidade das aberturas (existentes na arte) pode resistir a estes novos enquadramentos, revelando esta abertura transmutando-se simplesmente em variedade, diversidade, ambiguidade e mesmo indeterminação, importando mais o envolvimento inédito do público no evento.

Estas potenciais aberturas acabam sendo enquadradas por contextos específicos, que começam a surgir dentro do cenário atual. No texto “A virada cultural” (2006), Frederick Jameson comenta os impactos destas mudanças ocorridas recentemente nas formas de produção material, científica, artística e cultural, e que vêm sendo associadas ao que tem sido chamado de indústrias criativas, economias criativas e até cidades criativas. Se durante o Modernismo a coerência interna da obra

de arte era importante, no momento atual esta coerência é posta em questão, o que traz a possibilidade de os trabalhos artísticos serem mais flexíveis e consequentemente adaptáveis a diferentes situações.

Neste sentido, ações de mercado associam-se às marcas cujos significados e valores são atribuídos graças à associação com a arte e a cultura. Tanto que, como nos lembra Naomi Klein no texto “Sem Logo: A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido” (2002), existem esforços para facilitar a apropriação da flexibilidade da produção pelo mercado. As marcas, que anteriormente eram direta e coerentemente ligadas com seus produtos, hoje se preocupam mais em criar uma associação de imagens para construir a marca. Neste momento, a cultura se torna um elemento essencial para a atual produção material. Com a consolidação da marca (*branding*, através de ações de *marketing*), independentemente do produto a ser comercializado. A Coca-cola não vende só refrigerantes: hoje vende roupas, acessórios, objetos, assim como experiências. Quando não as duas coisas juntas.

As propostas analisadas nos proporcionam, portanto, cada um com suas peculiaridades, uma visão mais ampla do contexto cultural em que atuam recentemente, quando consideradas receptáculos de anseios das pessoas que são reunidas em torno delas, assim como possíveis divisões de mundo. Nesta complexidade de relações, nos interessou tornar claras as tensões que estas propostas acabam gerando na sociedade, na cultura e nas formas de produção.

Atuando entre a política e a polícia, como na concepção de Rancière (2005), as propostas analisadas nos conduzem a um questionamento sobre como são permitidas não apenas as ambiguidades inerentes a cada trabalho, mas também a ambiguidade que é a sua própria existência no contexto histórico atual. Pensando no livro “Elogio à intolerância” (2007), de Slavoj Žižek, a diversidade existente nas propostas de Cirugeda, Acconci, Faustino e do coletivo Bijari (seja entre elas, ou dentro de cada trajetória)

parece uma forma de engessar potencialidades que a arte poderia apresentar em termos de *place making*. Tudo é permitido dentro desta diversidade, menos que a estrutura econômica seja abalada. E neste ponto, Žižek é contundente ao afirmar que, apenas contornando as condições atuais é que poderemos vislumbrar novas possibilidades de desenvolvimento do que entendemos por espaço público urbano, dentro de uma democracia parlamentar.

2. momentos iniciais da pesquisa

Antes de entrarmos no principal conteúdo deste trabalho, julgamos também ser importante apresentarmos os momentos iniciais de nossa pesquisa, destacando alterações de trajetos e novas estratégias para abordar o objeto empírico. Nestas anotações iniciais, procuramos explicitar os principais momentos que, ao se somarem ao longo da trajetória desta pesquisa, foram fundamentais em sua estruturação, a partir dos seguintes subtópicos: **2.1.** trajetória do autor; **2.2.** projeto de pesquisa inicial e primeiros desdobramentos; **2.3.** novos conjuntos de propostas e redesenho da tese e **2.4.** estrutura definitiva da tese.

2.1. trajetória do autor

Durante a graduação em arquitetura e urbanismo, quando o Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo era ainda um departamento da Escola de Engenharia de São Carlos – USP, pude participar duas vezes do concurso de arte então promovido anualmente pela USP, o Prêmio Nascente. Em 1995, meu trabalho inscrito teve menção honrosa e no ano posterior, 1996, fui novamente selecionado com outro trabalho, desta vez uma instalação, ganhando o primeiro

prêmio. Com curadoria de Kátia Canton, Leda Catunda e Sergio Romagnollo, o Prêmio Nascente de 1996, seguido da exposição dos trabalhos selecionados, veio a reforçar meu interesse pela arte. Após concluir a graduação, em 1998, dois interesses norteavam meu início de carreira profissional: a arte e a tecnologia. A minha aproximação aos temas da tecnologia acontece então neste momento, não apenas pelas necessidades do mercado de trabalho relacionado à arquitetura e urbanismo, mas também pela possibilidade de pesquisa científica no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, USP. A entrada neste tema acontece pela discussão da configuração dos espaços da habitação contemporânea, encaminhando uma pesquisa científica sobre habitação, iniciada durante o processo do meu trabalho final de graduação (T.G.I.). E este objeto empírico foi o ponto de partida para a minha pesquisa de mestrado, realizada junto ao Nomads - USP entre os anos de 2001 e 2004, realizada com auxílio de bolsa FAPESP, a qual sintetizamos a seguir.

2.1.1. sobre a dissertação de mestrado – de 2001 a 2004

Durante o período em que realizei o curso de graduação em arquitetura e urbanismo, entre os anos 1993 e 1998, o uso de computadores e *software* para produção e tratamento de imagens começava a despertar interesse em campos diversos, que variavam do ambiente dos ateliês das escolas de arquitetura ao espaço doméstico. Neste momento, parecem ganhar corpo vários debates sobre a arte, já preconizados durante a década de 1970 no Brasil, pelo crítico de arte Mario Pedrosa (1975),¹ estimulados principalmente por uma sociedade caracterizada por excessos de várias origens, referentes a bens materiais e também a aspectos informacionais. A

¹ PEDROSA, Mario. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975.

partir de novos equipamentos tecnológicos, como o computador pessoal, e possibilidades de trocas de informação à distância e em tempo real, como a *internet*, definiam-se as bases de um universo virtual, arregimentador de possibilidades e potencialmente interativo. E este universo parecia ser um território continuamente novo e à espera de conceituação e experimentação. Transitando entre a arquitetura e as artes, minhas investigações sobre estes novos meios técnicos me levaram a experimentar novas traduções entre linguagens, abrindo um conjunto de possibilidades tão amplo quanto o fluxo informacional que permeia os mais variados suportes.

Para Kátia Canton, jornalista e curadora de arte, autora do livro “Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências” (2000), artistas contemporâneos tendem a direcionar seus trabalhos de forma a investigar um sentido, “que pode estar alicerçado nas preocupações formais que são intrínsecas à arte e que se sofisticaram no desenvolvimento dos projetos modernistas do século XX, mas que fincam seus valores na compreensão (e apreensão) da realidade.”² Segundo Canton, estes artistas não apresentam posturas de rompimento, como foi comum na produção artística das vanguardas modernistas. Neste sentido, “as experimentações realizadas no percurso do século XX foram apreendidas e incorporadas, injetadas, no entanto, dessa busca de sentido que se liga às especificidades de um novo contexto sócio-histórico.”³

E esta busca também inclui a experimentação artística a partir de meios informatizados, proporcionando o surgimento de linguagens híbridas, como a *media-art*, que, preconizada por obras como os *combines* do artista norte-americano Robert Rauschenberg,⁴ mescla códigos linguísticos distintos no mesmo objeto artístico.

² CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Ed Iluminuras. 2000. P. 30.

³ Idem *ibidem*.

⁴ Ver SCHNECKENBURGER, Manfred. Rauschenberg y la brecha entre vida y arte. *In*: SCHNECKENBURGER, Manfred. RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. [WALTHER, Ingo F. (Org.) *Arte del siglo XX* (2 volumes). Barcelona: Editora Taschen, 2005. Pp. 510-511.

A pesquisa de mestrado foi um desdobramento do interesse pelo entendimento do contexto histórico e artístico daquele momento, início da década de 2000, tendo como vetor inicial a produção contemporânea de projetos para espaços habitáveis, pontos de convergência entre novos equipamentos informatizados, modos de vida e comportamento. Interesse que veio a encontrar nos trabalhos acadêmicos do Nomads.usp – Núcleo de Estudos sobre Habitação e Modos de Vida – um ambiente ideal para seu desenvolvimento. Neste momento inicial, que coincide com meados da década de 1990, o Nomads.usp já dispunha de um considerável banco de dados relacionados ao tema habitação, produto de atividades subdivididas em três linhas de pesquisa: Habitação Metropolitana, Habitação e Ambiente e Habitação e Virtualidade. Propondo uma leitura de projetos de habitação baseada em conceitos relacionados à comunicação, este trabalho buscava ampliar as possibilidades de uso de tecnologias de informação e comunicação, (T.I.C.s), direcionadas à produção arquitetônica contemporânea, tendo como principal objeto de estudo um conjunto de cinquenta projetos de habitação, que compunha um caderno apresentado em um anexo, contendo imagens e dados gerais sobre cada um dos projetos.

A dissertação de mestrado, portanto, estruturou-se em três capítulos. No primeiro, analisamos momentos específicos do século XX, sob o ponto de vista da evolução dos meios de comunicação. Nesta análise utilizamos um levantamento de dados sobre usos de meios de comunicação no Brasil, buscando entender a influência das T.I.C.s nas configurações do espaço doméstico. No segundo capítulo analisamos cinquenta projetos de habitação, selecionados segundo a utilização de equipamentos informatizados, que pode acontecer desde a fase de concepção até a fase de uso. A sistematização destes projetos estrutura-se em quatro categorias principais, referentes

aos seguintes aspectos: 1. materialidade; 2. uso do espaço em relação a equipamentos informatizados; 3. convergências de linguagens; 4. configuração espacial.

Relacionando estes conceitos a um conjunto de informações obtido em entrevistas com profissionais que têm seus trabalhos voltados à discussão das T.I.C.s, é proposto um entendimento do espaço da habitação no momento atual, sob influência de uma cultura influenciada pelo uso de instâncias virtuais no intercâmbio remoto e instantâneo de informação.

2.1.2. entre a pesquisa de mestrado e a de doutorado

Após a conclusão do mestrado, questões relativas à virtualidade e à imaterialidade transbordaram dos meios digitais para questões relacionadas aos modos de vida – principalmente na sua relação com o espaço das cidades -, enquanto experiências ou propostas quase utópicas, e isso tudo chegando na arte.

Ao terminar o mestrado, me encontrava saturado de abordagens da arquitetura e urbanismo a partir de seu viés tecnológico. Devido ao interesse crescente pela teoria da arte, em suas relações com os campos da arquitetura e do urbanismo, e talvez tentando aprofundar inquietações mais recentes, o tema da tecnologia acaba me direcionando à teoria e história.

No começo da década de 2000, começo meu envolvimento com a prática docente, como professor universitário no curso de arquitetura e urbanismo de uma universidade particular, em São Carlos, atuando em disciplinas das sequências de projeto, de teoria e história e de representação e linguagem.

Tentando atualizar meu interesse em relação à arte, possivelmente também advindo das pesquisas acerca do virtual (simulacro) tecnológico (na fase de avanço em

que se encontrava no final do século XX e começo dos anos 2000), começo minha pesquisa de doutorado no ano de 2015.

Este início de pesquisa é marcado por uma tentativa inicial de entendimento sobre as relações entre a arte, a cidade e o atual sistema de trocas de valores, tomando como objeto empírico a obra do artista Nelson Leirner, a qual se desdobrou na atenção em especial por suas intervenções no espaço da cidade. Ao aprofundar o entendimento sobre questões relativas à cidade contemporânea, tornou-se bastante claro, logo neste início de pesquisa, que a questão extrapolava os limites do nosso recorte inicial: a pesquisa logo foi ampliada para outros trabalhos artísticos contemporâneos, além de ser deslizado para o entendimento de questões teóricas relativas à arte, à arquitetura, ao design, e à sociologia.

2.2. o projeto apresentado para o ingresso no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo – USP: primeiros momentos da pesquisa

Em 2015, com um projeto de pesquisa inicial, entramos no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo – USP: Cidade/Montagem: a obra de Nelson Leirner. O desenvolvimento do uso da colagem durante o século XX, considerando seus aspectos de subversão artística, apresenta-se frequentemente associado a pesquisas sobre a realidade e a evolução dos espaços urbanos metropolitanos. A partir desta conceituação, o projeto neste direcionava-se primeiramente ao entendimento das principais transformações artísticas que utilizaram as vantagens ocorridas na contemporaneidade. Neste sentido, a obra do artista plástico Nelson Leirner, analisada segundo suas relações com esta temática, foi abordada como objeto empírico inicial desta pesquisa. Com a contextualização histórica, a

caracterização e a periodização dos principais momentos de sua trajetória, tínhamos como objetivo uma expansão da bibliografia e das leituras já realizadas pelos principais autores que abordaram o tema da carreira do artista, a saber, Agnaldo Farias e Tadeu Chiarelli, visando também um suporte teórico às leituras de estratégias de outros artistas plásticos que, assim como Nelson Leirner, estão envolvidos com a discussão da montagem a partir do apropriação de elementos do fluxo de informação presente na cidade contemporânea.

Logo, a pesquisa converteu-se no entendimento de vertentes e linguagens artísticas contemporâneas baseadas em colagens/montagens, tendo como foco principal a sua relação com o espaço das cidades.

O entendimento dos conceitos de colagem/montagem a partir do horizonte da historiografia da arte do século XX, conduziu a uma discussão para uma análise de desdobramentos do apropriação em distintos momentos históricos e conjuntos de obras. Para movimento Internacional Situacionista, por exemplo, a colagem é associada ao conceito de *détournement d'éléments esthétiques préfabriqués*⁵, na tentativa de se estabelecer um estatuto totalizante para a arte, levando em consideração as partes e suas inter-relações. Inicialmente, os artistas ligados à Internacional Situacionista, ao propor que a arte estivesse diretamente ligada a situações da vida, estavam interessados em ir além dos padrões vigentes na arte moderna. Em suas experiências artísticas, notam que a arte integral poderia acontecer apenas em situações ligadas ao ambiente urbano, em relação direta com a cidade e com sua sociedade.⁶ A problemática abordada por estes artistas envolvia a ideia de ir além

⁵ Desvio dos elementos estéticos pré-fabricados. Home, S. Assalto à cultura: utopia subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Ed. Conrad, 2004. P. 55-61.

⁶ Sousa, E. F. (org.). Internacional Situacionista. Deriva, Psicogeografia e Urbanismo Unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007. Pp. 46-48.

da arte, passando a tratar da contextualização do cotidiano urbano em geral, da relação entre arte e vida, e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno.⁷

Desta maneira, a colagem - ou *assemblage*, montagem, *détournement* - pode ser considerada como uma forma de selecionar elementos a partir dos discursos presentes nas cidades, e suas possibilidades continuaram a ser exploradas em intervenções artísticas que se desenvolvem no contexto das sociedades de consumo, segundo estratégias individuais ou coletivas.⁸

2.2.1. Nelson Leirner e a montagem

Este segundo momento abrange o contexto em que começam a emergir os trabalhos de maior destaque de Nelson Leirner. As possibilidades da montagem⁹, nas quais ele seleciona e combina imagens bidimensionais e tridimensionais, passam a ter um impacto maior sobre sua produção, e a partir desta ideia de tomar elementos de

⁷ Jacques, P. B. Apologia da Devira: Escritos situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2003.

⁸ Ao analisar as características do contexto histórico pós Segunda Guerra, momento em que artistas e arquitetos tendem a voltar suas atenções para o repertório construído no desenvolvimento da arte e arquitetura modernistas, H. Foster comenta sobre formas de compor imagens através do uso de colagens/montagens em "O retorno do real", de 2001. Incitando uma discussão sobre os principais desdobramentos dos conceitos do período modernista, propõe alternativas ao entendimento do que observa como modelos representativos e, ao mesmo tempo, antagônicos deste momento: o modelo referencial e o simulacral. Em um primeiro modelo, entende as imagens e os signos como ligados aos seus referentes, a temas iconográficos ou a coisas reais no mundo da experiência. No segundo, as imagens são consideradas representações de outras imagens que já se tornaram conhecidas e experimentadas anteriormente, o que tenderia a transformar todo o sistema representativo, inclusive o realismo, em um sistema autorreferencial. Neste sentido, como afirma H. Foster (2001), podemos considerar que, se os artistas do Dadaísmo atacam ao público e ao mercado de maneiras semelhantes, os gestos dos artistas do Neodadaísmo se adaptam a eles, já que os espectadores não estão apenas preparados para tal impacto, como também ansiosos por seu estímulo. No segundo momento, a percepção da imagem seria auxiliada por um conhecer prévio: a imagem passa a ter a possibilidade técnica de ser amplamente difundida e, conseqüentemente, banalizada através dos meios de comunicação de massa.

⁹ Termo que surge da compreensão de trabalhos que ocupam espaços urbanos, combinando partes avulsas de outros contextos, como definido no texto SPERLING, David M.; SANTOS, Fábio L. S. Procedimentos de montagem como estratégias de aproximação à cidade contemporânea. RUA. Revista Universitária do Audiovisual, v. 2, p. 04, 2008.

diversas origens torna-se gradualmente uma das estratégias artísticas que utiliza em suas obras.

Neste momento, por volta das décadas de 1960 e 1970, quando Leirner começa a se aproximar de diferentes formas de experimentação artística, eram poucos os artistas que davam atenção a estas possibilidades de montagens, consideradas então como ações transgressoras e subversivas. Ainda que em muitos momentos de seu trabalho exista um aprofundamento em questões específicas, nota-se que houveram abordagens diversas e experimentais sobre questões que hoje tornam-se mais evidentes. Ao considerarmos a relevância de algumas vertentes da arte contemporânea nos dias atuais, percebemos que as preocupações de Leirner já apontavam para estas possibilidades exploradas por estas manifestações artísticas, que atualmente já se encontram homogeneizadas em obras de outros artistas contemporâneos. Entre estes tipos de montagens encontrados na obra de Leirner, podem ser destacadas diferentes formas de trazer objetos que compõem a complexidade dos fluxos urbanos para suas narrativas.

Os fluxos de informação presentes no ambiente das cidades parecem se entrecruzar de maneiras diversas, a partir de uma manipulação de imagens já banalizadas no cotidiano do artista. A multidão de indivíduos diferentes, dispostos ombro a ombro nos espaços públicos e coletivos das cidades contemporâneas, realizando as mesmas atividades, parece direcionar a atenção e os questionamentos do artista, sinalizando a principal imagem deste grupo de obras. N. Sevcenko (2001) observa estes fenômenos culturais pertencentes à chamada “sociedade do espetáculo”¹⁰ segundo sua relação direta com a indústria cultural, que, como ele sublinha, se empenha em compensar o empobrecimento da vida social e emocional dos

¹⁰ Assim como definida por Guy Debord em DEBORD, G. A Sociedade do Espetáculo. São Paulo: Contraponto, 1997.

indivíduos desta sociedade através de uma celebração constante das mercadorias e dos bens de consumo.¹¹ Em muitos trabalhos, o artista rearranja sintagmas aos quais o espectador se habituou a reconhecer como lógicos, apresentando ao público uma organização espacial a partir de imagens, miniaturas e estátuas de diferentes tamanhos, materiais e significados, objetos que são enfileirados e organizados de maneira semelhante às multidões que, compostas por sujeitos individualizados, aglomeram-se nos ambientes urbanos, isolados em suas intimidades, ainda que muito próximos. Ao considerar o colecionismo como procedimento cultural inerente ao ser humano, e que compreende etapas como as de seleção e classificação, Schwarcz (2012) comenta que Leirner apropria-se destes objetos de forma a compor um coletivo significativo, através de um simples gesto de justaposição de dois objetos, como nos trabalhos da série “Xeque-mate”, de 1983, precursores destas instalações onde a justaposição abrange maiores quantidades e variedades de objetos.¹²

2.2.2. conjuntos de propostas de Nelson Leirner: intramuros e extramuros

Ao analisar os trabalhos de Leirner a partir destes itens, foi possível organizarmos dois grupos, que chamamos de intramuros um, e outro, de extramuros, sendo este último o escolhido para análise, já que suas principais características pareciam oferecer leituras mais relevantes com relação a intervenções artísticas no espaço urbano. Os termos intramuros e extramuros são referenciados diretamente aos desenvolvidos por Sylvia Furegatti (2007) em sua tese de doutorado.¹³

¹¹ SEVCENKO, N. A corrida para o Século XX: no Loop da montanha-russa. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001. Pp. 76-77.

¹² FARIAS, A.; SCHWARCZ, L. M.; LEIRNER, P. Nelson Leirner: a arte do avesso. 1999+1 - 1999+13. São Paulo: A. Jakobsson Estúdio Editorial, 2012. P. 109.

¹³ FUREGATTI, Sylvia. Arte e Meio Urbano. Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

No grupo intramuros, descartado no decorrer da pesquisa em detrimento da maior relevância do grupo extramuros, podem ser elencados os trabalhos que são apresentados ao público em espaços internos de galerias ou museus, por exemplo. Ainda que não sejam intervenções realizadas diretamente no espaço público, estas montagens evidenciam maneiras de apropriação de objetos e imagens, entendendo-os como discursos presentes nas cidades. Da mesma forma, o grupo de trabalhos realizados diretamente no ambiente urbano, fora dos espaços convencionais do circuito das artes, proporciona abordagens diretas no espaço público, sem a intermediação e regulamentação institucional, ainda que o artista esteja trabalhando claramente dentro do circuito das artes. Embora exista este ponto em comum entre os dois grupos de trabalhos de Leirner, os diferentes espaços para os quais se destinam (intramuros ou extramuros) revelam diferenças e particularidades que interessavam às análises feitas neste momento da pesquisa.

Como exemplos de trabalhos do grupo que estamos chamando aqui de intramuros, podemos citar o trabalho “Pintura I”, de 1964, onde Leirner usa uma imagem impressa em papel, colada sobre papel cartão, sobre o qual também aplica tinta à óleo, que combina com tinta automotiva, à qual atea fogo a fim de obter resultados impossíveis de se prever. Além de restos encontrados pelas ruas, ele também se apropria de imagens bidimensionais, réplicas processadas industrialmente, resquícios da produção dos meios de comunicação de massa. A maioria dos trabalhos deste grupo fazem parte de um dos poucos momentos em que Tadeu Chiarelli (2002) estabelece pontes entre o trabalho de Leirner e obras de outros artistas contemporâneos, relacionando sua estratégia ao abstracionismo dos artistas Alberto Burri e Antoni Tápies, e também as montagens de Andy Warhol e Robert Rauschenberg,

40 principalmente em relação à apropriação de imagens a partir de suas reproduções.¹⁴ Desde momentos iniciais de sua trajetória, Leirner busca possibilidades não convencionais para a realização de seus trabalhos, propondo montagens a partir de elementos extraídos do ambiente metropolitano em que vivia. Mais tarde, a partir dos anos 2000, ele também se apropria de figurinhas autoadesivas, que são aplicadas aglomeradamente sobre imagens reproduzidas, mais frequentemente em mapas *mundi*, de vários períodos históricos, como os trabalhos das séries “Assim é se lhe parece”, “Figurativo Abstrato” e “Mapa”, iniciadas em 2001. Na série “*Hobby*” de 2000 a 2011, Leirner utiliza também as figurinhas autoadesivas de personagens da indústria cultural sobre imagens bidimensionais que ele seleciona e armazena, dando estrutura e lugar a estas mídias informacionais que circulam no cotidiano das metrópoles de maneira efêmera.

Neste grupo de trabalhos, ao qual podemos adicionar também as apropriações da série “Última Ceia” (a partir de 2013), o artista explora aspectos relativos aos símbolos e seus significados, que ele transfigura e descontextualiza a fim de revelar não apenas novas interpretações sobre sistemas de produção serial, mas também posturas críticas ao contexto criado pelas mídias de comunicação de massa. Os significados das imagens apropriadas por ele pertencem, em sua grande maioria, a um repertório que é comum à maioria das pessoas. O que também revela seu interesse por uma grande variedade de discursos presentes nas cidades.

¹⁴ CHIARELLI, T. Nelson Leirner: arte e não arte. São Paulo: Takano, 2002. Pp. 37-40.

2.2.3. principais trabalhos extramuros de Nelson Leirner

Nesta etapa, discutimos algumas das principais questões colocadas por alguns trabalhos mais significativos, selecionados a partir da heterogeneidade da obra de Leirner:

No trabalho que ficou conhecido posteriormente como *“Happening da Crítica”* (1966), Leirner envia um porco empalhado (que comprou em uma loja de objetos usados, em São Paulo) com uma peça de presunto para o 4º Salão de Brasília, e questiona publicamente os jurados do concurso - entre eles, Mário Pedrosa e Frederico de Moraes - sobre a aceitação da obra, e sobre o que consideram ser arte. Neste trabalho, fica evidente o interesse (e uma quase constante necessidade) do artista por investigar maneiras de criticar as instituições, atitude que acaba sendo, na maioria das vezes, absorvida pela arte, considerando a aceitação do trabalho *“Happening da crítica”* no salão para o qual foi enviado.

No segundo grupo, que chamamos de extramuros, estão concentrados alguns dos trabalhos mais significativos de Leirner, nos quais propõe experimentações artísticas que fazem sentido apenas no espaço urbano, fora das galerias e museus. Considerando que este grupo apresentava maiores possibilidades de discussão sobre aspectos das transformações mais recentes das cidades, optou-se em aprofundar as leituras deste segundo conjunto de trabalhos, as quais são apresentadas, resumidamente, a seguir.

2.2.3.1. instalação “Destruição” (FAU-USP), 1970.

Em 1970, Leirner instala duas estruturas no Salão Caramelo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, peças que ocupavam este espaço do edifício, de modo a se impor como um entrave à livre circulação das pessoas. Estas estruturas metálicas

davam suporte, de formas variadas, a muitos metros de plástico preto, que, com a interação dos alunos, professores e funcionários, deveriam ser expandidos para todos os espaços do edifício, podendo se estender também para fora dele. Caracterizado por T. Chiarelli como uma espécie de “alegoria provocativa” ao estado de repressão política vivido neste momento,¹⁵ a estratégia de contar com a participação direta do “público” teve resultados bastante diferentes das expectativas iniciais do artista, porém, bastante elucidativos em relação a seu próprio trabalho, na medida em que acabou direcionando suas decisões no desenvolvimento de sua trajetória artística.

A partir desta instalação realizada na FAU-USP, posteriormente chamada de “Destruição”, percebe-se que o artista, através de objetos projetados para serem instalados naquele espaço, propunha uma apropriação lúdica de um espaço de uso coletivo: havia a intenção de ativar ações vindas do observador. Ainda que exista um desalinhamento entre o discurso que ele pretendia se apropriar e o discurso em que acaba se inserindo, este trabalho já lidava com questões de relação entre os observadores e a obra. Ao compararmos o gesto de apropriação deste trabalho com outras propostas de Leirner, como a apropriação de reproduções da imagem da Última Ceia – a pintura icônica de Leonardo da Vinci –, para a série “Última Ceia”, realizada entre 1990 a 2013, por exemplo, percebemos a utilização de uma diferente estratégia de apropriação: se, nas intervenções em reproduções da imagem da “Última Ceia”, o intuito era refletir sobre aspectos de uma tradição artística e religiosa ocidental, o que se esperava como resultado da instalação “Destruição” na FAU-USP seria uma maneira de incitar um público específico para a participação na construção do trabalho.

A partir de materiais ordinários, como sacos plásticos e estruturas metálicas, Leirner propõe a participação dos observadores, alunos e funcionários da faculdade, na

¹⁵ Chiarelli, T. Nelson Leirner: Arte e não Arte. São Paulo: Takano, 2002. P. 141.

construção de seu trabalho. Mas a ação se desdobrou em uma série de vandalismos e a obra foi totalmente destruída, espalhando-se materialmente para além dos limites do edifício. Talvez a disposição ao livre uso do material, além do contexto histórico e dos acontecimentos recentes naquele local em que se instala a proposta provocativa de Leirner condicionem, de certa forma, as respostas agressivas do observador. Para o artista plástico suíço Thomas Hirschhorn, o vandalismo como resultado de ações que propõem a participação do público não é uma surpresa, tendo acontecido com frequência em seus trabalhos. Respostas agressivas parecem ser também uma forma de diálogo com o observador da obra participativa, e o vandalismo pode ser resultado do caráter instigador que o artista imprime na ação, sustentando um conflito.

2.2.3.2. os 150 outdoors espalhados na cidade de São Paulo, 1968.

Entendendo que cada trabalho tende a apontar para direções diferentes, ainda que sejam todos relacionados ao apropriação, vemos em outras propostas formas diversas de abordagem deste conceito, como maneiras de intervir em discursos e narrativas próprias de um tempo e de um espaço. Em outros momentos, o artista propõe trabalhos onde a intenção era ocupar o espaço público da cidade, intervindo em um fluxo de informações já consolidado. Com os “150 *outdoors*” que Leirner distribuiu em diferentes lugares públicos da cidade de São Paulo, no ano de 1968, pretendia-se uma intervenção que se apropriasse de espaços publicitários, para os quais ele propõe a inserção de desenhos simples, repetitivos e seriais, compostos com frases que variavam entre “Aprenda colorindo a gozar a cor” e “Aprenda colorir gozando/gozar colorindo”. Ao inserir mensagens poéticas – levemente eróticas - sobre este suporte informativo, recorrente na paisagem urbana das sociedades de consumo, ele apropriou-se da linguagem, do tempo e do espaço da publicidade no espaço urbano (com um valor pré-determinado de aluguel temporário) para subverter sua lógica, na medida em que

chama a atenção para algo que não poderia ser comprado. Se a apropriação dos espaços públicos das cidades está atrelada à crítica dos espaços institucionalizados da arte, este trabalho de Leirner pode ser entendido como extensão dessa crítica, que promove o choque estético em outro contexto, extramuros, fora do circuito da arte. Seus *outdoors* não vendem nenhum produto, mas demonstram seu objetivo último de despertar o desejo difuso, não direcionado à mercadoria, dos transeuntes presentes no espaço público urbano. A estratégia utilizada nestes trabalhos parece conduzir a reflexão sobre os espaços artísticos tradicionais: o artista dialoga com o mercado e com as instituições artísticas de maneira contundente, de certa forma contornando e superpondo seus domínios, levando seu trabalho diretamente para a rua, em contato direto com um outro público. Através da apropriação do objeto *outdoor*, com seu *design* da paródia dos discursos presentes na cidade, e da ressemantização da mensagem nele veiculada, Leirner sublinhava não apenas a possibilidade de romper os limites impostos pela institucionalização da arte naquele contexto histórico, mas expandia sua crítica ao discurso publicitário, expondo sua onipresença no espaço urbano, e questionando quem tem e quem não tem o direito de deixar mensagens nele.

2.2.3.3. “Bandeiras na Praça”, 1967.

Outro trabalho é a intervenção urbana que ficou conhecida como o *happening* “Bandeiras na Praça”, na cidade de São Paulo, em 1967, no cruzamento da avenida Brasil com a avenida Europa. Previsto para acontecer na galeria Atrium, em São Paulo, o *happening* acaba sendo transferido para o espaço público das ruas, onde, segundo o artista, encontraria diretamente o observador desprevenido, vivendo sua rotina no espaço cotidiano urbano, sem intermediações. Juntamente com Flavio Motta, realiza a ação de hastear bandeiras com símbolos de fácil reconhecimento do público –

referências imagéticas a times de futebol, santos católicos, etc. – (na cidade de São Paulo e, posteriormente, no Rio de Janeiro). Mais uma vez torna-se evidente a vontade de extrapolar o espaço institucionalizado da arte. Talvez testando os limites da intenção social dada à “Arte”, no mesmo espaço exterior a museus e galerias, Leirner investiga os resultados de signos “aceitos” pela censura, inseridos propositalmente em uma simulação de manifestação popular em um contexto histórico marcado pela censura e controle da sociedade, sobretudo em espaços que poderiam, potencialmente, abrigar divergentes posturas políticas.

Em São Paulo, os artistas são detidos pela polícia ao realizarem o *happening*, impedidos de prosseguir com o trabalho. Quando realizado no Rio de Janeiro, o mesmo trabalho acaba se tornando uma festa popular, com a participação espontânea de atores e atrizes, assim como das pessoas que passavam pelo local.

2.2.3.4. “DuchampBikes”, 2003.

Em 2003, a ideia de mudança da apreensão do objeto artístico pelo observador, segundo o espaço em que o produto artístico se insere, ganha uma versão atualizada no trabalho “Duchampbikes”, um triciclo que carrega na parte traseira um painel de lona com a reprodução fotográfica do trabalho “Roda de bicicleta”, *readymade* de Marcel Duchamp de 1913. Aqui ele se apropria de um veículo utilizado como suporte de mensagens publicitárias, como os *outdoors* que circulam pelas ruas das cidades entre os automóveis carregando anúncios de produtos ou propagandas eleitorais, com o intuito de levar a este ambiente uma imagem retirada do universo artístico. Os transeuntes são, nesta situação, surpreendidos pela descontextualização promovida

pelo acontecimento, como uma maneira de contornar os limites colocados pelas repetições do cotidiano.

Nelson Leirner se apropria de um símbolo institucionalizado para levá-lo, em movimento, até as ruas, onde o observador se depara com algo vindo de dentro de espaços institucionalizados pela arte. Em um momento quando se discutia se existia ainda a possibilidade de um choque estético, o artista vai em busca transeuntes e motoristas que circulam pelas cidades, a serem despertados pela inesperada presença de um objeto artístico em um veículo no trânsito da cidade de São Paulo. A partir desta estratégia usada pelo artista, tornam-se evidentes tentativas de ampliar as relações com a cidade, ao experimentar linguagens artísticas consideradas novas neste momento.

2.2.4. principais questões presentes nos trabalhos de Nelson Leirner

Com esta análise dos trabalhos de Leirner, revelam-se ações que se baseiam em modos de obter e organizar objetos, e a partir destas montagens, evidencia-se como um principal conceito o “apropriacionismo”. Nota-se que ele vai além de montagens assim como entendidas pelas vanguardas históricas do século XX, incitando uma discussão do significado do que ele está propondo com trabalhos baseados na justaposição de signos de origens distintas. Neste entendimento, ele estaria mais próximo ao que autores americanos como Hal Foster (2001), por exemplo, chamam de apropriacionismo. A discussão estabelecida não seria apenas sobre a montagem na historiografia da arte, mas as possibilidades de se apropriar de fluxos, informações, discursos presentes na sociedade deste contexto histórico contemporâneo, usando processos artísticos para reconstruir esses significados. Nestas formas de trabalhar a partir do apropriacionismo começam a ser evidenciadas intenções de aproximar o objeto artístico ao espaço da cidade, inclusive, como em alguns trabalhos, apropriando-

se de formas de ativar a participação das pessoas. No grupo de trabalhos extramuros, percebe-se que para Leirner torna-se importante as reações do observador: ele as toma como forma de entender suas propostas, e para encaminhar decisões em trabalhos posteriores. Todas essas características evidenciam a relevância de seus trabalhos pioneiros, mas existem também oscilações: nestas experimentações artísticas, não busca aprofundar, mas sim testar possibilidades, sempre marcadas por um distanciamento irônico diante do contexto em que vive.

2.2.5. extrapolando os trabalhos de Nelson Leirner: em direção a outras propostas contemporâneas

O projeto de pesquisa inicial propunha a organização inicial de grupos de obras que se associavam às principais características observadas no trabalho de Nelson Leirner.

No decorrer da pesquisa, observamos que na obra do artista poderiam ser verificadas oscilações entre a produção de objetos contemplativos, a ativação do público para ações participativas, e também reflexões que abordavam impactos políticos, a partir da década de 1970. Neste momento, a análise da heterogeneidade presente na obra de Leirner indicava aberturas para diversas frentes de discussão.

Porém, muitas das discussões que ele abordou, simultaneamente, viriam a ser amplamente aprofundadas nas décadas seguintes, em nos outros artistas. Para que a diversidade das discussões abertas na obra de Leirner fosse melhor compreendida, aprofundamos nossos estudos e, organizando grupos de trabalhos que possuem afinidades com as experimentações iniciadas pelo artista.

Estes grupos acabam, portanto, constituindo um objeto empírico ampliado, buscando mais variações e exemplos que permitissem o entendimento do campo que

pretendia-se analisar com maior profundidade. Ações como doações de obras, apropriações de objetos, de espaços, de discursos e de ideias, questionamentos diante de aspectos de uma cultura de consumo, apresentados através de performances com a participação do público, de intervenções em espaços (ou representações) da cidade, ou de objetos contemplativos, indicam oscilações e ambiguidades que vieram a ser algumas das principais características de trabalhos artísticos mais recentes, e foram adicionados ao objeto empírico inicial.

O caráter experimental dos trabalhos de Nelson Leirner torna esta ambiguidade mais evidente: oscilando entre a aproximação direta da arte à vida cotidiana e um peculiar distanciamento irônico, sua produção já abarcava um conjunto de práticas e posturas que se expandiram em propostas artísticas mais recentes. Nossa busca por mais exemplos de trabalhos com preocupações similares revelava, neste instante, uma necessidade de ir além de uma comprovação por reiteração, analisando assim as potencialidades destas diferentes vertentes de pesquisa dentro da produção artística contemporânea.

2.3. seleção de novos trabalhos e respectivas referências teóricas

Alguns grupos de trabalhos de artistas contemporâneos foram investigados como tentativas de verificar quais se alinhavam mais adequadamente ao novo objeto empírico expandido.

Estes conjuntos de trabalhos foram sendo melhor definidos ao mesmo tempo em que buscávamos entender suas principais características, sua notoriedade no contexto artístico atual e, principalmente, as discussões teóricas que disparavam. A bibliografia estudada neste momento incluía autores como Hal Foster, Alex Coles, Miwon Kwon, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Florian Malzacher, Naomi Klein, Frederic Jameson, David Harvey e Jacques Rancière. A partir dos textos *“Design and Crime (and*

other diatribes)” de 2002, do crítico Hal Foster, e *“Design Art: on art’s romance with design”* (2005) do crítico Alex Coles, colocamos as principais questões sobre o design, segundo sua evolução durante o século XX e nos dias atuais. Em *“One place after another: Site-specific art and locational identity”* (2002), Miwon Kwon nos oferece um panorama bastante detalhado sobre a trajetória da arte a partir dos anos 1960, momento em que começam a surgir formas alternativas de ocupação do espaço urbano por artistas. Com Nicolas Bourriaud, responsável pela definição de Estética Relacional no livro homônimo de 2009, entendemos as atualizações (a partir da década de 1990) das artes participativas dos anos 1960. Claire Bishop faz a principal crítica ao conceito de Estética Relacional de Bourriaud no texto *“Antagonism and Relational Aesthetics”* (2004), que integra a coletânea *“Participation”* (2006), organizado pela mesma autora, da qual também utilizamos o texto *“Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship”*, de 2012. Dos textos destes dois últimos autores, também obtivemos diferentes conjuntos de propostas artísticas que foram importantes no momento inicial da pesquisa, quando buscávamos entender a diversidade presente nestes conjuntos. Para analisarmos propostas contemporâneas que também envolvem relações com o ativismo, que se desenvolvem mais recentemente a partir das possibilidades ‘participatórias’ experimentadas na arte nas últimas décadas, partimos da coletânea *“Truth is Concrete: A handbook for artistic strategies in real politics”* (2015), do curador Florian Malzacher, do qual obtivemos outro conjunto de propostas artísticas a ser somado aos anteriores. Com os textos de David Harvey e Frederic Jameson, principalmente *“A produção capitalista do espaço”* (Harvey, 2005) e *“A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo”* (Jameson, 2006), observamos a relação entre o capitalismo em sua fase mais recente e a cultura contemporânea. O livro *“Sem Logo: A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido”* (2002), de Naomi Klein, também nos apresenta abordagens importantes desta relação entre capitalismo avançado e cultura,

50 apresentando o conceito de *Culture Jamming*. Estes textos, que procuramos contextualizar numa trajetória evolutiva da arte a partir da década de 1960, encaixam-se, de modo geral, em uma relação entre estética e política que procuramos alinhar a partir do texto “A partilha do sensível” (2005), do filósofo contemporâneo Jacques Rancière.

Neste momento foi de suma importância a disciplina cursada do programa de pós-graduação ministrada por meu orientador, Prof. Dr. Fabio Lopes S. Santos, que analisava de forma sistemática diversas vertentes da arte contemporânea, desde o Minimalismo, passando pelo *site-specific*, pelas novas formas de participação na arte, até chegar nas práticas críticas urbanas, onde a “experimentação artística” entronca decisivamente com a produção da cidade por meio da ação de coletivos e com o amparo e financiamento público-privados.

Dessa forma, iniciamos uma dupla investigação em que, por um lado, tentamos entender as linhas básicas e as questões levantadas por esses autores sobre esta produção. Por outro lado, procuramos realizar uma série de leituras focadas em propostas concretas, analisando sua dinâmica estética e os objetivos que propunha. Procuramos então lidar com duas dimensões presentes nestas propostas, a dimensão estética e a dimensão político-cultural. Nossa hipótese seria desenvolver a leitura dessas propostas de maneira que elas se desdobrassem nas questões político-culturais apontadas pelos textos que utilizamos.

A seguir, são apresentadas de maneira sintética algumas das primeiras análises sobre os novos trabalhos selecionados, que usamos como testes para discutirmos a relevância dos trabalhos e como eles se poderiam se encaixar nas abordagens que faremos no capítulo V. Através dos trechos resumidos abaixo, apresentamos as leituras iniciais deste novo conjunto de trabalhos, que foi se constituindo a partir das discussões

que realizamos no decorrer da nossa pesquisa, e que derivaram do projeto inicial de pesquisa sobre a obra de Nelson Leirner.

2.3.1. “No ghost, just a shell”. Pierre Huyghe e Philippe Parreno, início em 1999.

Inseridos em um contexto mais amplo, denominado por Nicolas Bourriaud (2009) de Estética Relacional, ou ainda, estética da pós-produção, os artistas Pierre Huyghe e Philippe Parreno desenvolvem desde 1999 o projeto “No ghost, just a shell”, um trabalho colaborativo onde o ponto de partida parece ser o design aplicado na construção de instâncias virtuais e tecnológicas que atravessam a barreira da ficção e acabam provocando impactos em relações institucionais e pessoais do mundo físico. Neste trabalho, os artistas compram os direitos autorais de uma personagem – AnnLee – do filme de animação japonês “*Ghost in a Shell*” (diretor: Mamoru Oshii, 1995), quando a empresa japonesa que criou os personagens do filme decide vender alguns dos personagens menores do filme.¹⁶ O próprio filme já discute uma temática que parece ser um desdobramento distópico da evolução dos meios de comunicação à distância: a dissolução da interface comunicacional e uma consequente vivência que se dá exclusivamente em ambientes virtuais.

Em outra compreensão, neste projeto vemos uma ação que passa por negociações com entidades comerciais – a compra de uma personagem fictícia – para um posterior compartilhamento em um grupo de artistas, que são convidados por Huyghe e Parreno a customizá-la, da maneira que acharem mais apropriado. A personagem, antes protegida por direitos autorais e presa ao enredo imutável

¹⁶ O projeto “No Ghost Just a Shell” atualmente faz parte da coleção do museu Van Abbemuseum, em Eindhoven, Holanda. Disponível em <<http://www.mmparis.com/noghost.html>>. Acessado em 26-05-2017.

(protegido também por direitos autorais) do filme *"Ghost in the shell"*, é libertada de seu contexto e transformada livremente, segundo as propostas de cada artista do grupo de compartilhamento, encaixando-se em diversos contextos diferentes de seu original.

No texto *"Chat Rooms"* (2004), que integra a coletânea *"Participation"* (2006), organizada por Claire Bishop, Hal Foster comenta que os artistas participantes deste trabalho são convidados a colaborar na criação de uma obra múltipla, considerado por ele como um modo de trabalho baseado numa "promiscuidade de colaborações". Sem um autor definido, e, a partir da proposta inicial de Huyghe e Parreno - uma apropriação que começa com a compra de um objeto imaterial, pertencente a uma cultura específica, seguindo estritamente as leis dos direitos autorais para depois liberá-lo a novas e livres apropriações das mais variadas origens – o embaralhamento de abordagens e indefinição ao redor do objeto artístico parece ser um exemplo a ser considerado dentro das artes participativas mais recentes.

A respeito da discussão sobre sua inserção no espaço urbano e a relação que estabelece com ele, este trabalho não apenas extrapola o espaço institucionalizado pela arte, extrapola o próprio espaço físico, se levarmos em conta que se trata de um objeto que é concebido e existe prioritariamente no espaço virtual, uma representação alegórica que se utiliza dos meios digitais. Aqui também podemos verificar que, além do conceito de apropriação, revela-se uma camada que incita a participação de um grupo de pessoas, e este parece ser a matéria prima de muitos artistas contemporâneos.

O que poderia ser um exemplo de como as leituras iniciais desta pesquisa, baseadas em formas de conjugar elementos de narrativas presentes na cidade a partir de montagens, indicaram a necessidade de ampliação do campo teórico, pela proximidade em que estes conceitos apresentavam.

Mudando drasticamente de escala, de alcance da proposta, de contexto e de público, podemos pensar no projeto do “*Parc la Villette*”, de 1987, em Paris. Parte dos “*grands projets*” idealizados por François Mitterrand como medidas que visavam recuperar características turísticas e culturais de Paris, este parque, projetado por Bernard Tschumi, é composto por três camadas distintas: ponto, linha e superfície. Cada uma das camadas tem seu significado e sua origem conceitual, que, ao se sobreporem, conformam o projeto do parque. Na camada dos pontos, que são espalhados por todo o parque de maneira regular, sendo marcos visuais que orientam o visitante sobre sua posição dentro do parque, Tschumi convida outros designers e arquitetos para projetarem pequenos pavilhões (*foulies*) que poderiam ou não abrigar funções, a serem implantados em cada um dos pontos da malha desta camada. Ao compararmos os dois projetos, percebemos que talvez Tschumi já estava experimentando, na arquitetura, as possibilidades das artes participativas, já em curso de experimentação na arte desde a década de 1960.

2.3.2. “*Suite Venitienne*”. Sophie Calle, 1979.

Os trabalhos da artista francesa Sophie Calle alinham-se em processos investigatórios de individualidades urbanas anônimas, utilizando-se do excedente material da indústria, ou da intimidade de pessoas desconhecidas, para assim criar identidades forjadas, pessoas fictícias e biografias inventadas. A sua busca por desvendar informações que ajudariam a construir a identidade de uma pessoa acaba por formalizar um grupo de imagens de objetos pessoais, como uma prova documental da existência de um indivíduo, oscilando entre a realidade e a ficção.

No texto “*Relational Aesthetics. The work of art as social interstice*”, de 1998, Nicolas Bourriaud cita o trabalho de Sophie Calle como um exemplo da argumentação que procura estabelecer a partir de sua visão dos desdobramentos das artes

participativas dos anos 1960, expressa na frase: “*Art is a state of encounter...*”¹⁷. Ao abordar o trabalho de Sophie Calle, Bourriaud lembra que tentativas de formalizar relações de convívio vêm sendo realizadas desde a década de 1960, mas, a partir da década de 1980, o problema não estava mais na expansão da arte para as áreas relacionais. O problema, durante a década de 1980, estaria em testar a capacidade de resistência da arte através do âmbito social como um todo.¹⁸ Interessante notar que Bourriaud analisa as propostas de Sophie Calle ao mesmo tempo em que aborda trabalhos que incluem a proposta do restaurante *Food*, aberto por Gordon Matta-Clark em 1971, em Nova Iorque, e o trabalho “*Turkish Jokes*” (1994), de Jens Haaning, todos sob o ponto de vista da Estética Relacional.

Como uma peculiaridade do trabalho de Calle, podemos observar a possibilidade de sutis construções de personagens fictícias, geradas por fatos reais que são propositalmente ocultados. No trabalho “*Suite Venitienne*” (1979), a artista segue, durante um período de tempo, um desconhecido de Paris até Veneza, usando disfarces como se fosse um agente policial investigador para vigiar silenciosamente uma pessoa anônima. Diferentemente de um *stalker* convencional, que procura conhecer os pormenores da vítima a ser vigiada, para Calle pouco importa quem ela segue, ou, pelo menos, importa mais aquilo que ela pode deduzir sobre as informações coletadas do que a vida da pessoa em si. Ela o segue pela cidade, onde o fotografa, como quem precisa produzir provas da existência de alguém que aparentemente não existe. E essa suposta ausência de existência, neste contexto, talvez possa ser lida pelo fato de não

¹⁷ “Arte é um estado de encontro...” (tradução nossa). BOURRIAUD, Nicolas. The work of art as social interstice. Excerpts from *Relational Aesthetics*. In: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 1998, p. 162. Tradução para o inglês de David Macey, 2006.

¹⁸ BOURRIAUD, Nicolas. The work of art as social interstice. Excerpts from *Relational Aesthetics*. In: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 1998, p. 163. Tradução para o inglês de David Macey, 2006.

ser uma figura pública, ou por não estar exposto frequentemente em mídias comunicacionais. Mas a artista não estaria atuando da mesma forma que uma atriz trabalha a interpretação de uma personagem: ela atua como uma investigadora, participando e se envolvendo com sua obra que, segundo a própria artista, é finalizada com o emoldurar das provas fotográficas de suas investigações. Para a crítica Christine Macel (2004), os trabalhos de Sophie Calle se contrapõem à noção de “morte do autor” de Roland Barthes (1977), já que a artista se coloca em primeira pessoa, incorporando sua vida aos seus trabalhos, redefinindo os campos de atuação do artista enquanto autor.¹⁹ Mesmo assim, a percepção do sujeito inventado pela artista depende do observador para ser completada, sendo que ele é o responsável por ler as evidências apresentadas no trabalho, e tirar suas próprias conclusões.

Em outro trabalho que podemos citar como exemplo de apropriação, *“The Hotel”* (1981), Calle consegue um emprego de camareira em um hotel de Veneza, onde passa a ter acesso aos objetos íntimos dos hóspedes, acessados em sigilo, durante a limpeza dos quartos. A partir do registro fotográfico destes objetos íntimos, ela constrói uma narrativa em que procura remontar as personalidades particulares dos hóspedes do hotel, a partir de vestígios (interpretados livremente) das relações entre os objetos encontrados nos quartos e os seus donos.

Em ambos os trabalhos, a artista dialoga com relações entre esferas públicas e privadas, através da apropriação de objetos ou de espaços, que revelam características culturais principalmente através do seu design. As formas de apropriação utilizadas pela artista acabam tangenciando, em camadas diferentes, as relações entre as pessoas, segundo suas individualidades ou as formas que se inserem em espaços públicos. Ao estabelecer esta relação entre si, enquanto artista, e o “outro”, cria formas de enxergar-

¹⁹ MACEL, Christine. *Sophie Calle: Did You See Me?* Munich: Prestel Publishing, 2004.

se na pele deste outro, fazendo uma inversão que parece também estabelecer novas formas de relacionar o simbólico e o político dentro da arte.

2.3.3 “*Aiola Island Bridge*”. Acconci Studio. Graz, Áustria, 2003.

Se os avanços tecnológicos do final do século XX proporcionaram ao habitante do território urbano uma independência crescente dos espaços físicos, para Vito Acconci, artista/*designer* americano, a tendência contemporânea de mesclagem entre os contornos do que se entendia por instâncias públicas e privadas possibilitaria diferentes abordagens dos espaços públicos, que ele diferencia dos espaços ‘tornados públicos’. Este último, ocupado à revelia de contratos e institucionalizações oficiais, assumiria um caráter mais provisório e efêmero, localizando-se temporariamente em possíveis lacunas identificadas neste sistema. No momento em que a presença física deixa de ser o fator determinante para a constituição dos espaços públicos, este “(...) espaço se torna uma rede de espaços paralelos — espaço físico, espaço projetado, espaço topológico — uma mescla rumo a um espaço entrelaçado, transmitido pelo telefone, televisão, computador.” (ACCONCI, 1993, p.397-398). Desta forma, o espaço público atingiria diretamente o sistema nervoso do público, criando uma situação híbrida entre o corpo humano e o espaço. Quando esta situação se institucionaliza, a inserção da arte torna-se difícil, segundo Acconci. Dependeria, para isso, da identificação de brechas em um espaço público totalmente desenhado e com determinações precisas, seguindo projetos de engenharia, arquitetura e *design*.

Em um reduzido espaço de encontros presenciais, Acconci realiza, em conjunto com seu *Studio* de arquitetos e designers, projetos onde utiliza processos do design para discutir o espaço público. Para ele, o arquiteto e o designer devem se voltar para a construção do espaço, e não do objeto em si, constatação que se assemelha a algumas

intenções de Leirner, ao propor trabalhos que convidavam o público a interagir com determinadas situações, espaços ou objetos.

No projeto “*Aiola Island Bridge*” (2003), em Graz, Áustria, Acconci já em sua fase designer, tem como conceito norteador do trabalho a junção de duas situações espaciais conflitantes: aspectos de isolamento de uma ilha e de ligação (e passagem) de uma ponte. A combinação destas duas situações leva em consideração a própria constituição geográfica do rio Mur, que corta a cidade de Graz, isolando o espaço urbano do espaço da natureza, mas também costura fisicamente a cidade percorrendo maior parte de sua extensão territorial. Esta situação, entendida por Acconci como excepcional, acaba por gerar um espaço de passagem, de ligação, mas também de isolamento, contendo funções de lazer e entretenimento. Construída a partir de superfícies contínuas que se dobram em várias direções, o espaço da ilha abrange um café, um anfiteatro e um *playground*, além de espaços para a contemplação do entorno. Localizada no meio de uma ponte que liga as duas margens do rio Mur, a ilha é implantada em meio à correnteza das águas do rio, e neste local fisicamente turbulento são propostos espaços cujas funções se voltam à contemplação, ao lazer e, portanto, ao bem-estar dos transeuntes. Descrita como uma pequena célula isolada de cultura urbana, num espaço que nunca fez parte da cidade, a ilha/ponte de Acconci situa-se sobre as águas como um pequeno centro de encontros presenciais que se instala no cotidiano dos habitantes. Segundo Acconci, a intenção principal neste trabalho era projetar um espaço dividido em duas zonas específicas, a exemplo da ambiguidade do local, sendo que estas zonas deveriam se misturar gradualmente. A quase total ausência de ângulos retos neste espaço gera uma situação de dinamismo visual, o que parece se contrapor à ideia de relaxamento e contemplação passiva da paisagem onde é implantada a ponte-ilha. Mas não é apenas a recombinação de interior e exterior que torna a ilha tão inusitada. Além dos ângulos agudos da ponte, que abrem pontos de

vista inesperados da cidade e do rio, objetos que eram familiares aos olhares dos habitantes de Graz, agora ganham novas perspectivas e pontos de vista. E estes recortes visuais são oferecidos, ao mesmo tempo que pessoas podem redescobrir a experiência dos encontros presenciais em um espaço que é incorporado à vida da cidade através de uma intervenção arquitetônica que renova os limites físicos e conceituais de uma comunidade, privilegiando mais as relações entre as pessoas do que o objeto propriamente dito.

2.3.4. “Super Ciudadano”. Antanas Mockus, Bogotá, Colômbia, início em 1995.

A aproximação da arte com a vida e com a realidade que foi tão defendida por artistas e arquitetos do modernismo, torna possível abordagens que se deslocam dos limites convencionais do suporte artístico e migram para outras instâncias: a arte contemporânea, no momento atual, tende a uma situação onde pode ser evidenciada cada vez mais fora dos seus limites tradicionais, e mais próxima da vivência pública, aproximando-se da política e das transformações nas práticas sociais das cidades. Esta convergência pode ser verificada no caso da eleição do prefeito de Bogotá, Antanas Mockus, em 1995. No texto *“Putting the Urinal back in the Restroom”*²⁰, de 2015, Florian Malzacher analisa a trajetória do prefeito como uma forma de introduzir a discussão que novamente tenta aproximar a arte da política e da cultura no momento atual. Ao descrever as estratégias do candidato a prefeito para operar com o sistema eleitoral, Malzacher observa que ele, sem reservas financeiras para a campanha,

²⁰ MALZACHER, F. *Putting the Urinal back in the Restroom: The Symbolic and the Direct Power of Art and Activism*. In: MALZACHER, Florian. *Truth is Concrete. A handbook for artistic strategies in real politics*. Berlin: Sternberg Press, 2015. P. 12.

consegue estabelecer laços de empatia com uma “comunidade” que se deteriorava pelas drogas, corrupção e uma sorte de crimes e abusos contra minorias. Matemático, filósofo, ex-reitor de uma das universidades mais importantes da Colômbia e sem experiência em cargos políticos, Mockus se elegeu de forma pouco ortodoxa, apoiado principalmente em debates com a população que mais tarde o colocaria na ocupação do cargo político de prefeito. Florian Malzacher (2015) ainda comenta que Mockus recorria a conceitos artísticos quando envolvido em situações controversas, sempre com o intuito de tornar o seu cargo de prefeito em algo libertador, disseminando a ideia de que as pessoas podem e devem assumir suas responsabilidades sociais e a partir delas, mudar o seu contexto. Utilizando-se do entendimento da mídia e de seu design estratégico intrínseco, propôs ações como troca de armas por brinquedos (apoiado na comunicabilidade estabelecida com as crianças), fundou bibliotecas em periferias, organizou performances para discutir violência e homicídio, entre outras ações. Mas, antes de tudo, durante a sua campanha em 1994, literalmente encarnou o mito de Prometeu: usou um figurino de “super cidadão”, uma fantasia de super-herói, possível atualização da figura mitológica do semideus grego, para alarmar sobre o poder que presumivelmente é investido na figura política do prefeito. Desta forma, chama a atenção da população para o fato de que, em um sistema democrático, todos têm o poder de governar, e o melhor a se fazer com o poder é compartilhar entre todos.

Se recentemente o *design* está em tudo (conforme as constatações de Foster no texto “*Design and Crime, and Other Diatribes*”, de 2002)²¹, por que não redesenhar funções convencionais de um cargo político através das mídias de massa para obter redefinições mais apropriadas para uma comunidade? Esta ação irônica e alegórica, com importantes impactos subliminares e psicológicos para a população de Bogotá, faz

²¹ FOSTER, Hal. *Design and Crime (and other diatribes)*, Londres: Verso, 2002.

com que decisões comuns no campo artístico sejam tomadas em âmbitos que, até as neovanguardas das décadas de 1970-80, eram delimitadas pela arte. Por caminhos alternativos, às vezes quase inimagináveis, a arte que vem sendo produzida nas últimas décadas se desloca de instâncias isoladas para quase se imiscuir totalmente à vida das pessoas nas cidades.

2.3.5. “João Bobo”. Coletivo BijaRi. Praça do Patriarca, São Paulo, 2005.

Relações urbanas conflituosas e espaços de convivência da cidade tem sido também o foco de atenção do coletivo BijaRi. A partir da forma de fazer e propor seus trabalhos, pretendem que o observador (e aí pode ser qualquer pessoa da comunidade) participe em seu trabalho, importando quem, como e para quem se está fazendo o trabalho. O coletivo abrange artistas, arquitetos e designers, reunidos em torno de propostas de intervenções no espaço público que consideram a cidade como protagonista e não apenas como cenário. Suas ações não são abstrações ou alegorias da sociedade e de seu espaço, mas pretendem se inserir nele através de interações entre pessoas, construindo um sentido coletivo, simultaneamente à sua realização. Desta maneira, entendem seu trabalho não como uma ampliação da arte na realidade, mas de aspectos da realidade na arte.²² E, se possível, pretendem ampliar a própria realidade na realidade, de maneira a propor formas de implementar o espaço urbano, o que não significa necessariamente eliminar de forma totalitária os conflitos nele existentes.

Na ação que intitulam de “João Bobo”, de 2005, distribuem bonecos do tipo João Bobo em uma praça pública com a intenção de protestar contra ações da prefeitura

²² Como observa PALLAMIN, Vera. Uma política do desentendimento. 2008. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/823229/823258>>. Acessado em 30/07/2019.

sobre a revitalização daquele espaço. As pessoas que passavam pela praça eram surpreendidas pela presença destes objetos, que, fora de um contexto lógico, pareciam querer dizer alguma coisa. Informadas ou não sobre os então atuais processos de gentrificação daquela área, estas pessoas acabavam por encontrar identificação nos bonecos, pela representatividade que a situação incitava. Outras pessoas preferiram desferir golpes violentos nos bonecos, que, seguindo sua lógica simples (infantil) de funcionamento, revidavam com a mesma intensidade que sofriam o ataque, sem sofrerem danos maiores.

Com o intuito de revelar situações conflituosas presentes nas cidades, mas que parecem possuir uma camada de silêncio, abafadas, esta intervenção tenta dialogar ao mesmo tempo com os observadores e com as formas de organizar o espaço já saturadas por predefinições e regras vindas de instituições e da administração pública. Mesmo que essas regras estejam aparentemente sendo impostas, artistas como os do coletivo BijaRi se empenham em identificar e testar formas de responder a elas, ou, muitas vezes, de burlar este sistema.

2.3.6. “*Double Happiness*”. Didier Fiuza-Faustino, Shenzhen-Hong Kong *Bi-City Biennial of Urbanism and Architecture*, 2009.

Trabalhos como “*Double Happiness*” e “*Stairway to Heaven*”, propostos pelo artista/arquiteto Didier Fiuza Faustino, se apoiam em usos habituais de equipamentos ou situações comuns na cidade. O design dos objetos prevê um uso baseado em comportamentos que não precisam mais ser educados, diferente do contexto das décadas de 1950 e 1960, onde havia a necessidade de que o objeto comunicasse sobre como ele deveria ser utilizado, forjando assim novos comportamentos. Em outras palavras, hoje em dia não é necessário ensinar como se abre uma lata de refrigerante,

porque isso já se tornou habitual, devido principalmente à simplicidade do seu uso. Em décadas passadas, com processos de modernização em andamento, era preciso garantir a facilidade de uso dos objetos produzidos pela indústria. Era necessário que o produto, através de seu design, ensinasse o usuário como melhor utilizá-los neste momento, nos meados do século XX.

Considerando estas questões sobre o design, que serão aprofundadas no capítulo I, percebemos que a aproximação do design com a arte, longe de ser nova, apresenta características que podem nos informar mais sobre trabalhos como os de Faustino. Em *“Double happiness”*, por exemplo, utiliza um repertório de formas funcionais bastante simples - escada, balanços, *outdoor* publicitário – para oferecer ao visitante uma experiência estética inusitada no ambiente urbano. Neste trabalho, temos que entender quais as intenções do artista e as relações com a proposta do evento para verificarmos sua extensão e relação com os outros trabalhos selecionados. Suas aparentes ambiguidades e contradições (como oferecer uma experiência de brincar, ao mesmo tempo em que coloca as pessoas numa situação onde elas são voluntariamente expostas num momento de instabilidade e perigo; apropriar-se do espaço da cidade para apresentar um comentário sobre a vida atual, ou agenciar funcionalidades dialogando com a arte, o design e a arquitetura) poderão ser melhor explanadas com o entendimento que procuramos apresentar nos três primeiros capítulos. No capítulo V apresentamos sua análise mais aprofundada.

2.3.7. “Kuvás S.C.: recuperar la calle”. Santiago Cirugeda. Sevilha, 1997.

Operando em formas de ocupação do espaço urbano nada convencionais, o “arquiteto social” Santiago Cirugeda parece estar mais interessado em propor formas de atuação colaborativas do que tentar superar as imposições legislativas e empresariais do seu município Sevilha, na Espanha. Como exemplos de seus trabalhos,

podemos citar as criações de mobiliário urbano, como pequenos *playgrounds* que funcionam em estruturas de permanência temporária e instaladas regularmente nas ruas da cidade, além de habitações construídas pelos próprios moradores, praças temporárias, etc.

No projeto “*Kuvas S.C.*” a proposta é utilizar uma caçamba (mobiliário funcional usado para coletar entulho da construção civil, que pode ser instalado temporariamente nas ruas, dentro das normas urbanas), para abrigar equipamentos que sugiram ou definam atividades funcionais ou culturais: equipamentos lúdicos para crianças, ponto de informações, sala de leitura, espaço de exposições, mobiliário urbano como bancos e pequenas árvores, e o que mais puder ser criado pelos cidadãos.

O conjunto de ações de Cirugeda, que ainda incluem trabalhos com habitações móveis (Casa Inseto), assentamentos complexos, estratégias subversivas de ocupação urbana, caminhões *containers* coletivos, estão compilados em forma de receitas, e disponibilizados na *internet* através do site Receitas Urbanas.²³ Estimula-se a reprodução destas receitas por uma coletividade que julgue necessários estes tipos de ação no desenvolvimento de um espaço urbano mais próximo de sua realidade. O uso das receitas é totalmente liberado, ainda que venha com a precisa advertência:

“todas as receitas urbanas mostradas a seguir são de uso público, podendo ser utilizadas em todo seu desenvolvimento estratégico e jurídico pelos cidadãos que se propuserem a fazê-lo. Recomenda-se o estudo exaustivo das distintas localizações e situações urbanas em que o cidadão queira intervir. Qualquer dano físico ou intelectual produzido com o uso das mesmas ficará por conta do cidadão.”²⁴

²³ Disponível em <<http://www.recetasurbanas.net>> Acessado em 25-05-2017.

²⁴ *Idem Ibidem.*

Se considerarmos as ações de Cirugeda como protestos, também podemos observar o fato de que ele não se insere no atual sistema de trocas de valores, expondo uma espécie de crítica à vigência destes padrões neoliberais. Em seu site nada é vendido. Pelo contrário, a partir dele, Cirugeda e seus colaboradores procuram estimular o uso destas receitas gratuitas, mostrando uma série de caminhos que podem contornar a abrangência deste sistema.

2.3.8. redefinição da tese

Tendo terminado este conjunto de análises das propostas individuais, constatamos o que já havíamos percebido, ou seja, outro seria o resultado se tomássemos esses trabalhos em conjunto. Embora não seja difícil encontrar esses trabalhos sendo citados lado a lado em textos, ou ainda, em propostas de intervenção ou em retrospectivas, obteríamos outras leituras se os colocássemos segundo suas características em comum: o conjunto abrange questões diversas com objetivos implícitos bastante distintos, se não contrastantes, e lançam mão de diversos procedimentos, agindo em dimensões culturais distintas. Se fizermos uma análise comparativa, perceberemos contrastes como, por exemplo, a atitude pragmática de resolver problemas de Santiago Cirugeda, em relação à proposta de levantar questões sobre a vivência cotidiana do coletivo BijaRi. Ou ainda, contrastes de público a quem se reportam as propostas, como o público ligado à cultura contemporânea que Didier Fiuza Faustino dialoga em suas propostas, em relação às pessoas em situações urbanas conflituosas que Cirugeda busca mobilizar. As propostas de Vito Acconci, variando entre o diálogo ruidoso com instituições ou diretamente com a audiência das pessoas nas ruas das cidades, também são diversas das colocadas por BijaRi e Cirugeda, quando buscam atender necessidades observadas em cada situação. Mesmo observando apenas dentro

da própria trajetória do coletivo BijaRi podemos observar uma diversidade de estratégias e objetivos, que variam segundo o contexto que dialogam.

Porém, como já comentamos, podemos encontrá-los sendo postos em mesmos conjuntos, seja em publicações, exposições ou propostas específicas. Essa heterogeneidade e dispersão, se não a despreocupação com a falta de coerência entre as propostas, começou a despontar como uma questão relevante a ser pensada, tendo em vista que, no contexto político-cultural atual, propostas divergentes entre si costumam ser agrupadas como uma tendência. Como explicar esse agrupamento de não-identidades?

Sem ir mais longe, o artista Thomas Hirschhorn, por exemplo, aparece de forma positiva em textos apologéticos tanto da Estética Relacional, quanto daqueles que defendem o arte/ativismo.

Parece que critérios provindos de campos distintos se superpunham nesses agrupamentos, mas sem resolvê-los. De um lado, tínhamos a valoração dessas propostas seguindo os critérios de análises construídos dentro do campo da arte. E, de outro, critérios que partem da vontade de obter uma intervenção político-cultural decisiva no contexto atual.

Se no Modernismo essa vontade de trabalhar simultaneamente com cultura e política deu origem a propostas que procuravam fundi-las em um programa coerente de ação (pensamos nos movimentos artísticos deste momento, na Bauhaus, nos C.I.A.M.s), parece que a dinâmica político-cultural atual se move por outros parâmetros. Mais do que buscar uma convergência, parece que assistimos a uma convivência de multiplicidades.

Por outro lado, entre os autores citados, tão pouco reinava a coerência entre seus posicionamentos. Encontramos autores que provém claramente da história da arte, enquanto outros originam-se da militância político-cultural. Enquanto uns

defendem uma atitude afirmativa na condição de políticas ‘político-culturais’, com propostas contundentes na prática, outros alertam para o perigo da instrumentação da arte como um serviço social, procurando investir na capacidade da arte de levantar problemas e disparar polêmicas quando presente no espaço público. Alguns autores depositavam sua esperança em novas formas de participação do público, enquanto outros tomavam, nesse aspecto, uma atitude de distanciamento, preferindo refletir sobre as questões e os sujeitos que as levantavam. De certa forma, esses debates já tinham sido feitos durante o Modernismo: se tomarmos as figuras de Theodore Adorno e Walter Benjamin, percebemos que essa oscilação entre a preservação da autonomia da arte e de seu potencial político, ou de sua dissolução na vida, já estavam presentes.

A partir deste momento da pesquisa torna-se mais evidente a necessidade de entender as formas (assim como as dúvidas subjacentes a elas) que esse movimento pendular entre autonomia e dissolução assume no momento atual, utilizando um conjunto de propostas artísticas de ocupação do espaço público como objeto empírico. Nos interessa, então, desmontar a partir deste momento, o que parece se configurar como uma mesclagem de camadas, que se sobrepõem nas propostas do nosso conjunto de análise sem aparentes maiores consequências. Isso nos permitiria verificar a existência e a aceitação da pluralidade existente nestas propostas (assim como em si mesmas), entendendo ser possível buscar outras leituras, alternativas às já realizadas pelos principais autores da nossa bibliografia.

2.3.9. da constituição do problema das propostas analisadas à trajetória da pesquisa

Um caminho para tratar este conjunto de questões vislumbrado foi lembrar que parte da própria arte contemporânea a discussão de sua dissolução na vida. Das polêmicas dos anos 1960 (expandidos), com as críticas focadas no cubo branco (como entendido por Brian O'Doherty, 2002), evidenciam-se os esforços em superar a autonomia da arte em favor de uma nova inserção social desta. Se o momento presente é caracterizado pela legitimação destas práticas, tanto no âmbito do circuito da arte quanto em esferas de gestão da política cultural, pensamos primeiramente em recuar no tempo e fazer uma discussão ainda dentro da história arte, de como algumas de suas vertentes mais recentes, que se revelam fundamentais para a construção das atuais propostas, lidaram com a questão de uma nova inserção social para a arte e para a cultura.

Começamos a analisar estas vertentes da arte contemporânea a partir das atuais relações entre artes visuais e o design, aproximações bastante distintas daquelas que ocorreram durante o Modernismo. Considerando que as propostas a serem analisadas desenvolvem-se também segundo sua aproximação com a discussão do design, teríamos que entender os desdobramentos desta discussão que ganha força durante a década de 1960 para compreendermos, separadamente, esta camada de significados presentes nestas propostas. Entender o estatuto destas relações significa também entender os recentes usos dos espaços urbanos, cujas características, desde o mais evidente até o mais sutil, se encontram numa fase onde absolutamente tudo é passível de ser projetado através processos que passam pelo design. Percebemos, desta maneira, as oscilações da arte, entre a apologia ao design e a sua crítica, se refletindo em todas as esferas do cotidiano.

Depois de recapitularmos as principais características do design contemporâneo, procuramos comentar sobre as aproximações entre a arte e os espaços públicos. Ao sair do interior dos espaços institucionalizados, os artistas encontrariam situações adversas àquelas inseridas dentro de um contexto autônomo da arte. Estas situações, constituídas a partir da diversidade de fluxos presentes neste espaço, passam a configurar como o principal campo de atuação de artistas que visam atingir um público sem a intermediação de instituições, que até os anos 1960 tinha um papel fundamental em determinar o que seria arte ou não. Em paralelo a esta saída dos espaços institucionalizados, começa a se desenvolver o que seria denominado de “Crítica Institucional”, que parece vir a fomentar e auxiliar na compreensão de como se desenvolveram as primeiras propostas de ocupação e intervenção nos espaços públicos.

A partir das considerações sobre o design e sobre as formas de apropriação da cidade, verificamos uma vertente da arte contemporânea na qual são formuladas diversas propostas de participação do público. Se na década de 1960, algumas primeiras tentativas de ativar e dar voz ao observador começam a ser experimentadas, de forma ainda radical e como o principal foco dos artistas, em trabalhos específicos, no momento mais recente estas propostas acabam encontrando em manifestações de grupos ativistas uma nova forma de inserção social. Estes desdobramentos das artes participativas também são uma importante característica das propostas analisadas, considerando a discussão gerada mais recentemente sobre as formas participação política.

A grande vantagem desta reflexão retrospectiva a partir destas três vertentes da arte contemporânea é que, na bibliografia, já se encontram de forma explícita, ou

mesmo latente, as formas como este desejo contemporâneo de dissolução da arte na vida se organizou, assim como as polêmicas e a produção que isso gerou.

A partir da última virada de milênio vão se tornando cada vez mais relevantes outras maneiras de organizar a vida cultural, não mais a partir de um debate organizado e de polêmicas entre possíveis vertentes. O que observamos neste momento é a incorporação destas práticas artísticas críticas por uma série de instituições, sob a forma de patrocínios, parcerias e editoriais. Nesse sentido, pareceu-nos importante mencionar alguns agentes e organizações como exemplos de novas formas de apropriação urbana ocorridos recentemente em São Paulo: o projeto “A Batata precisa de você” e o conjunto de projetos vinculados ao redesenho do uso (que inclui a possibilidade de demolição) do Minhocão, como os da “Associação Parque Minhocão”, dos “Amigos do Parque Minhocão” e do “Movimento Desmonte Minhocão”.

Tentativas de legitimação de práticas como as que envolvem atualmente a discussão sobre o Minhocão, ou sobre os usos do Largo da Batata, já vinham ocorrendo na arte contemporânea há algumas décadas. A partir da década de 1960, várias propostas de participação do público na arte começam a ser elaboradas como forma de criticar a rigidez das instituições e de seus agentes, e esta participação também incluía formas de representar a população. O gênero “arte pública” que surge a partir daí passa gradualmente a se reportar não apenas aos aspectos simbólicos, mas também aos aspectos funcionais da cidade e de seus habitantes.

Nestes casos, assim como em várias outras questões concretas da política cultural contemporânea, a legitimação ou a institucionalização dessa prática evidenciam novas formas de vínculos entre cultura e produção material. Desenvolvidos sob a égide do Neoliberalismo e também organizados por uma agenda de interesses referentes às novas formas de produção e de trabalhos colaborativos, estes exemplos

são analisados no capítulo IV, onde descrevemos estas dinâmicas no contexto atual da cidade de São Paulo.

2.3.10. nova seleção a partir das propostas analisadas

Ao percorrer este caminho, construímos um campo de questões e problemas a partir do qual a análise e a leitura das propostas poderiam ser desdobradas, segundo o entendimento estético e político-cultural que elas propiciam, até chegar em questões mais amplas, que oscilavam entre aquelas provindas da própria arte, ou seja, o deslizamento do entendimento do termo “política”, e a nova inserção da cultura na produção material.

O critério para a seleção das propostas aqui analisadas foi, além de obviamente comentar seus logros e limites, apontar para estas discussões mais amplas que envolvem o conjunto destes trabalhos, principalmente aquelas voltadas à relação entre cultura e os meios de produção. Embora seja possível dizer que este conjunto de questões (principalmente a nova inserção da cultura na produção material) atravessa transversalmente todas as propostas, algumas apresentam uma oportunidade mais clara de discutir este conjunto de questões.

Sendo assim, a partir deste critério, refizemos o conjunto de propostas a serem analisadas. Neste segundo momento de revisão dos trabalhos, utilizamos a proposta de Cirugeda (“*Kuvas S.C.: recuperar la calle*”) para discutir os novos vínculos entre cultura e política, prestando especial atenção ao descrédito das estruturas políticas tradicionais vigentes e a emergência de novos movimentos sociais. A proposta de Acconci, “*Park in a building*” nos permitiu discutir a nova inserção da cultura na produção material e a reconfiguração das formas de produção. Já os trabalhos do coletivo BijaRi apresentaram a oportunidade de discutir a relação existente hoje em dia entre alta cultura e indústria

cultural, pensando a questão da marca e do marketing. O exemplo de Faustino, *“Double happiness”* mostra que o momento atual auxilia a discussão sobre a apropriação dessas práticas urbanas críticas por eventos culturais.

Terminado este conjunto de análises dos objetos empíricos e seus desdobramentos conceituais, restaria utilizar esse material para tentar entender as ambiguidades presentes nessa produção, que muitas vezes se revela como um nó onde se cruzam os vetores de forças dessas distintas dimensões acima discriminadas. Nas Considerações Finais, tentamos então esboçar uma discussão sobre que tipo de reflexão essas obras devem despertar, não apenas no sentido de tornar explícito suas carências ou incongruências, mas de tentar encontrar o potencial latente dentro dessa situação. De certa forma, propomos uma reflexão sobre as propostas que selecionamos como um índice das profundas mudanças no estatuto atual da inserção social da cultura.

2.4. estrutura da tese

A partir desta reorganização e consequente expansão do projeto inicial da nossa pesquisa, comentadas anteriormente, chegamos a uma estrutura que busca abranger as discussões que se originaram do projeto de pesquisa inicial, e que buscamos aprofundar no decorrer do trabalho. Descrevemos a seguir, de maneira resumida, a forma como organizamos a estrutura principal desta tese, a partir da qual procuramos estabelecer discussões pertinentes à arte contemporânea e apresentar nossos argumentos sobre suas influências e desdobramentos atuais.

Desta forma, como proposta de estrutura da Tese apresentada, na introdução comentamos o início da pesquisa, partindo do conjunto de obras de Nelson Leirner que chamamos de extramuros, para depois ampliarmos este conjunto para novas propostas

(algumas mais radicais), de onde selecionamos, ao final, o conjunto de propostas de Cirugeda, Acconci, Faustino e pelo coletivo Bijari.

Comentado este início, e apresentando uma estrutura para a tese, partimos de questionamentos sobre como poderíamos agrupar estas propostas, momento em que decidimos retroceder na historiografia da arte para o momento imediatamente anterior, onde poderíamos investigar as aproximações e resistências destas propostas dentro da teoria da arte e do contexto atual.

No primeiro capítulo, analisamos uma primeira destas vertentes da arte contemporânea, ou seja, arte como crítica ao design. Partindo dos principais argumentos dos autores Foster e Coles, vemos como o design, principalmente por sua atual característica de pervasividade, acaba sendo dissolvido (pulverizado) e assim sendo apropriado por ações como as de *marketing*, *branding*, etc, até chegar nas práticas sociais.

Outra vertente foi a ocupação do espaço das cidades, que analisamos no capítulo 2. Nas propostas desta vertente, já são consideradas as reflexões sobre a crítica institucional, acontecida anteriormente na arte, para intervir em espaços públicos. No capítulo 3, temos a estética Relacional e arte/ativismo como vertente teórica para verificarmos práticas recentes que visam ativar a participação do público. Também já considerando as experiências das artes participativas, observamos como práticas sociais e formas de ativismo são geridas dentro da arte.

Depois destes três capítulos, buscamos identificar, no contexto da cidade de São Paulo, principalmente a partir do Minhocão, da praça Roosevelt e do Largo da Batata, alguns dos reflexos destas práticas contemporâneas quando colocadas diretamente no espaço público urbano. Neste momento, já no capítulo 4, também foi importante evidenciar algumas das principais características da economia criativa, às quais respondem tanto as propostas selecionadas como o contexto atual. Ressaltamos a atual

aproximação do capitalismo à cultura, assim como as resultantes alterações (mais flexibilidade) nas formas de produção e de trabalho, dentro da economia criativa.

Com este escopo, colocado dentro dos quatro capítulos iniciais, partimos para o capítulo 5, onde analisamos as trajetórias de cada artista / coletivo, assim como alguns de seus trabalhos. Nas trajetórias de Cirugeda, Acconci, Faustino e no coletivo Bijari, vemos que, ainda que todos (possam ser articulados com) as questões colocadas nos quatro capítulos anteriores, existem diferenciações em seus processos, assim como no resultado destas propostas. A mais evidente destas diferenciações talvez seja o fato de termos, neste conjunto, exemplos de propostas que ora estão atuando como forma de estetizar a política, ora como forma de politizar a estética.

Finalmente, pudemos verificar que os potenciais críticos das propostas analisadas se apresentam em um momento de impasse, existindo entre formas de produzir a cidade e experimentações estéticas. A partir desta situação, podemos questionar também, a partir da nossa pesquisa, se estas práticas atuais que analisamos já foram, de certa forma, institucionalizadas, já seria possível falarmos de uma nova crítica institucional dentro deste novo contexto?

As discussões apresentadas até aqui encaminham-se para as considerações finais do trabalho, que comentamos a partir das análises obtidas das comparações que tentamos estabelecer no decorrer da pesquisa. Ao observarmos os anseios das pessoas em relação aos usos da cidade, assim como aspectos principais da lógica da mercadoria na arte, procuramos evidenciar como o sistema de troca de valores simbólicos, que influencia diretamente a vida de todos hoje, acaba permitindo o surgimento das inquietações manifestadas na arte.

Terminando o trabalho e utilizando uma metáfora, percebemos que, de certa forma, em nossa análise, entendemos essas propostas emergentes como uma espécie de papel tornassol (papel que serve para indicar pela cor que toma o gradiente ácido-

74 base da água). Utilizamos as propostas como um índice para entender não apenas “o clima cultural” de hoje – as propostas são receptáculos dos desejos e esperanças assim como divisões de mundo - mas também a complexa relação destas com as mudanças estruturais na sociedade, cultura e produção.

capítulo I: arte como crítica ao design

Nos trabalhos selecionados neste trabalho observa-se inicialmente a presença de indícios de ocupações da cidade a partir do uso de ações e estruturas efêmeras, que parecem seguir os ritmos das transformações mais recentes nas cidades, principalmente aqueles ligados aos setores financeiros. Considerando a possibilidade, já banalizada hoje, de registrar ações artísticas com fotos e vídeos digitais, estas intervenções – estanques no tempo e espaço tradicionais - não acabam com seu desaparecimento, passando a existir em forma de memórias digitais, por exemplo. Ainda que materialmente sejam temporários, estes trabalhos podem ter sua continuidade na memória individual das pessoas envolvidas, ou coletivamente em *sites* da *internet*, por exemplo.

Estas formas de ocupar a cidade com estruturas efêmeras, presentes em vários momentos dentro dos conjuntos de trabalhos analisados, podem ser lidas como alternativas de intervenção na cidade, e principalmente por estas características despertaram nosso interesse. Surgindo em um ponto avançado de uma trajetória de ações que discutem a institucionalização da arte segundo sua inserção em espaços específicos, como veremos no capítulo seguinte, estes trabalhos também revelam comentários sobre a dissolução da arte na realidade. Ao serem instalados em espaços públicos, não pretendem ser um monumento, priorizando aspectos simbólicos, mas sim esforçam-se para alterar a situação deste espaço, segundo as necessidades que são específicas a ele. Se as condições de uma obra *site-specific* priorizam levantamentos para um amplo entendimento das características intrínsecas de um espaço, validando

sua presença apenas em contextos específicos, estes trabalhos parecem ir além: visam também impactos funcionais que extrapolem a camada simbólica do objeto artístico.

Outra importante discussão a ser realizada seria o estatuto das relações entre artes visuais e o design nos dias de hoje, bastante distinta daquela que ocorria sobre o Modernismo. Enquanto o movimento moderno de arquitetura designava identidades distintas para a produção de arte e a produção do desenho industrial, e uma clara articulação de pesquisas de ambos os campos, desde os anos de 1960 observa-se uma aproximação, se não áreas de indistinção entre artes visuais e design.

Uma vez que boa parte das propostas que analisaremos podem ser caracterizadas como partindo de produtos industriais, se não de design, seria importante recapitular os distintos posicionamentos.

Nos anos 1960 encontramos o que seria, simultaneamente, uma crítica aos limites dados pelo funcionalismo no design industrial junto com uma apologia de novas possibilidades abertas, uma vez que o design fosse liberado dessas amarras e a arte superasse a sua autonomia estética. Enquanto que, no design surgiam propostas que defendem a carga semântica dos objetos de design para além do funcionalismo, artistas como Hélio Oiticica ou Lygia Clark realizam propostas que se materializam em objetos práticos, de uso cotidiano. Pensamos nos ninhos (camas), nos parangolés (vestimentas) ou nas luvas, óculos e trajes de Lygia Clark.

Porém, a partir da virada do milênio, com a transição do desenho industrial para o design, que aceita plenamente o aspecto comunicativo dos objetos úteis, temos a emergência nos Estados Unidos de artistas como Barbara Bloom, Andrea Zittel, ou Vito Acconci, por exemplo, que lançam um olhar mais reflexivo sobre a presença do design no cotidiano, inquerido como uma pauta para o comportamento das pessoas.

Se considerarmos a ambiguidade presente nestas propostas, a que mais prontamente se destaca é o fato da arte estar oscilando invariavelmente entre a apologia e a crítica ao design, aproximações e afastamentos contemporâneos que abordaremos neste primeiro capítulo.

. a definição de *design art*

Indagações sobre o objeto de estudo principal desta pesquisa apontavam, logo no início, para uma preocupação dos artistas em relação ao design, ainda que essa aproximação já não mais se configurar, atualmente, como o foco principal dos seus trabalhos. Percebemos a possibilidade de ampliar a discussão dos trabalhos selecionados a partir do viés que prioriza a relação entre arte e design, onde são evidenciados momentos de aproximação e distanciamento entre estes dois campos. Assim, o desenvolvimento mais recente desta relação, ocorrido durante o século XX e que no momento atual já recebe teorizações mais consolidadas a respeito, seria uma das chaves centrais para iniciarmos nossas observações sobre a situação atual da arte a partir de nosso objeto empírico.

Ao procurarmos estabelecer parâmetros para apresentar as principais teorias sobre o debate da arte contemporânea, percebemos que seria necessário entender as definições principais do que tem sido denominado atualmente de *design art*. Estas definições possuem uma bibliografia ainda em construção, ainda que recentemente novas pesquisas comecem a ser publicadas, contribuindo com diferentes abordagens para uma definição mais ampla. O interesse não apenas dos artistas e dos designers pelo tema, que nos dias atuais faz convergir diferentes aproximações, de diversas origens, já seria uma justificativa quando nos questionamos sobre quais seriam as principais vertentes da arte contemporânea. Entre estas pesquisas mais recentes, não poderíamos deixar de considerar a pesquisa de doutorado da profa. Dra. Marília Solfa,

concluída em 2016, seja pela proximidade ao trabalharmos no mesmo grupo de pesquisa, o NEC – Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas - USP, ou pelo fato de ter já percorrido uma trajetória que também nos interessava.²⁵ Destacamos o capítulo um da tese de Solfa (2016) que nos auxiliou a entender as relações entre arte e design, principalmente no momento atual. Três momentos deste capítulo da tese de Solfa (2016) foram essenciais para estabelecermos os primeiros parâmetros de análise dos trabalhos de nossa pesquisa, quando procuramos entendê-los a partir das posturas que apresentam ao transitar entre a arte e o design:

- . o levantamento das exposições relacionadas ao tema, que sinaliza a *design art* como uma tendência em consolidação;

- . a polarização do debate entre Coles e Foster, que nos permite verificar possíveis graduações entre estes extremos, e eventualmente possíveis fulcros deste debate;

- . por último, a pervasividade do design contemporâneo, conceito que virá a impactar relações entre propositor, público e espaço ao reconfigurar as hierarquias existentes entre eles.

Partimos destes momentos para, no capítulo final, destacarmos como os trabalhos selecionados em nossa pesquisa relacionam-se a estas questões da *design art*.

Nas observações dos críticos de arte Alex Coles e Hal Foster, identificamos uma das primeiras ambiguidades que comentamos há pouco: a polaridade no debate sobre a relação entre arte e design na história da arte mais recente. Variando entre posturas de adaptação e resistência, principalmente no decorrer do século XX, as relações entre

²⁵ Solfa (2016) busca entender, em sua pesquisa de doutorado, a relação entre arte e design, tendo como objeto empírico os trabalhos dos artistas Vito Acconci, Barbara Bloom, Andrea Zittel e Ana Maria Tavares. SOLFA, Marília. Design: modos de [des]uso. Aproximações contemporâneas entre arte e design [doi:10.11606/T.102.2017.tde-04092017-121048]. São Carlos: Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017.

os campos da arte e do design recebem abordagens distintas destes dois críticos. Enquanto Coles evidencia características benéficas na aproximação entre arte e design, Foster parece estar mais interessado nos momentos de tensionamento entre estes campos, ressaltando a potencialidade da autonomia que podem alcançar enquanto disciplinas independentes.

A partir da década de 1990, a crise estabelecida anteriormente na arte principalmente pelas provocações vindas do 'design radical', entre décadas de 1960 e 1970, passa a ser uma referência para artistas e autores contemporâneos. Beat Schneider, que, além de também defender a dissociação da historiografia da arte e do design, é um dos autores contemporâneos que analisam as características de resistência do design radical, expressas nas reflexões do texto "Design, uma introdução: contexto social, cultural e econômico" (2010).

A exposição realizada no MoMA Nova Iorque em 1972, "*Italy, the new domestic landscape*" poderia ser tomada como um dos principais marcos do design radical em proximidade com a arte. Como exemplos de produções inerentes ao tema, podemos ainda citar as realizadas na Alemanha pela Escola de Ulm (1950-1960) e na escola italiana *Global Tools*, inaugurada em 1973, que contou com a participação de Ettore Sottsass, posteriormente integrando o grupo Alchimia em 1976 e o grupo Memphis em 1981.

Os textos "Design Emocional, porque adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia", de Donald Norman (2003), e "Brandjam, o Design Emocional na Humanização das Marcas", do designer Marc Gobé (2010), nos trouxeram questões a partir das quais pudemos investigar as diversificadas formas encontradas pelo capitalismo avançado de expandir seus limites para áreas da emoção e do inconsciente humano, utilizando-se principalmente de estratégias do design.

Já o texto “Marketing Experimental: sua empresa e suas marcas conquistando o sentir e o pensar, o agir e o identificar-se dos clientes”, de Bernard Schmitt (1999), nos informou mais amplamente sobre as possíveis formas de entrelaçamento entre a pervasividade do design contemporâneo e as estratégias de marketing voltadas à venda da produção material, num primeiro momento, para depois se voltar para a venda de serviços, produções culturais e experiências.

Por outro lado, também consideramos o conceito de tática, definido no texto “Invenção do cotidiano: artes do fazer” de Michel Certeau (1994)²⁶ como último recurso de resistência ao sistema que assola aqueles que são submetidos a ele. Para lidar com as questões do sistema capitalista atual, artistas passam a investigar possibilidades de ações que podem criticar este sistema, ao invés de simplesmente se aliarem a eles. Nestas táticas, segundo Certeau, os artistas acabam incluindo novas formas de apropriação de objetos presentes no cotidiano, entendidos como expressão dos desejos individuais, de status, ou mesmo segundo sua funcionalidade.

Uma das constatações do crítico Alex Coles no texto “*On art’s romance with design*” (2005) seria um começo de expansão e popularização do conceito de “*design art*” a partir da década de 2000. Ele inicia o texto, que é a introdução de uma compilação de outros textos organizados por ele, reportando-se à exposição “*Project*”, uma instalação do artista Jorge Pardo no Dia:Chelsea em Nova Iorque, 2000. Parece chamar

²⁶ “Chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe oferece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter, em si mesma, à distância numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é o movimento “dentro do campo de visão do inimigo” [...] e no espaço por ele controlado. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende [...]. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.” (CERTEAU, 1994. P. 100).

a atenção do autor os resultados positivos da exposição realizada no pavimento térreo do Dia:Chelsea (atualmente em reforma, com reinauguração prevista para 2020), ao recorrer a estratégias variadas do design, com o intuito de democratizar e aumentar a audiência da instituição. Além desta, Coles destaca outras três exposições que a partir deste momento começam a compor um panorama que abrange uma significativa parcela das produções artísticas contemporâneas: *“What If? Art on the Verge of Architecture and Design”*, no Moderna Museet de Estocolmo, 2000; *“Against Design”*, no Institute for Contemporary Art da Universidade da Pennsylvania, Filadélfia, 2000; *“Beau-Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism, Site Santa-Fe”*, 2001–2; e *“Trespassing: Houses x Artists”* no MAK Center for Art and Architecture, em Los Angeles, 2003.

A expansão e popularização das relações ambivalentes entre arte e design pode ser constatada a partir de exposições que começaram a incluir em seus projetos curatoriais, a partir dos anos 1960 e 1970, exemplos de aproximação de artistas à prática do design. Por outro lado, designers começam a ter seus trabalhos apresentados em exposições de arte. Entre estes eventos que se dedicaram às relações entre arte e design, podemos citar a exposição *“Damaged Goods: desire and the Economy of the Object”*, realizada no New Museum of Contemporary Art de Nova Iorque, em 1986, onde destaca-se o interesse de artistas sobre os objetos do cotidiano, a partir das ideias desenvolvidas por Jean Baudrillard, tendo sua crítica escrita por Hal Foster; a *Documenta* de Kassel de 1987, organizada por Manfred Schneckenburger; e a exposição *“Design ≠ Art: functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread”*, em Londres e Nova Iorque, no ano de 2004.

Entre os diferentes eventos que tratavam desta proximidade entre arte e design, também podemos citar os simpósios: o *“AC/DC contemporary art, contemporary design”*, que acompanhava a exposição *“Wouldn’t It Be Nice... Wishful Thinking in Art*

and Design", inaugurando a *Geneva University of Arts and Design* em 2008; além do simpósio "*It's not a Garden table: art and design in the expanded field*", realizado em Zurique, 2009. Enquanto a primeira exposição, "*Damaged Goods: desire and the Economy of the Object*", em 1986, contava com a participação apenas de artistas que se apropriavam do design para a realização de seus trabalhos, como Andrea Fraser, Barbara Bloom e Jeff Koons, no simpósio "*It's not a Garden table: art and design in the expanded field*", realizado duas décadas depois, a participação de designers (como Jurgen Bey/Studio Makkink & Bey, Martino Gamper e Frédéric Dedelley) no debate que relaciona a arte e o design contemporâneos já se configura como uma vertente da arte contemporânea. Também podemos citar a exposição "*Project*", de Jorge Pardo no Dia:Chelsea em Nova Iorque, apresentando-a a partir do texto "*Jorge Pardo Designs on Design*", de Miwon Kwon (in COLES, 2007, p. 74). Este aumento quantitativo no número de designers que começam a participar de exposições e simpósios indica, por si só, alterações no posicionamento da arte em relação ao design na contemporaneidade.

A este conjunto de exposições e simpósios, promovidos dentro do campo da arte, adicionamos também um exemplo que estabelece a relação no sentido inverso: da arquitetura e urbanismo (onde podemos incluir o design, entendendo a atividade projetual como campo em comum) para a arte. Ocorrendo em duas cidades simultaneamente, Hong Kong e Shenzhen, a "*Hong Kong & Shenzhen Bi-City Biennale of Urbanism and Architecture*" de 2009 tinha como curadores principais Marisa Yiu e Eric Schuldenfrei. Sob o tema "*City Mobilization: BYOB (Bring Your Own Biennale)*", a curadoria buscava promover e divulgar a cidade de Shenzhen através de propostas de ocupação urbana, palestras e mesas redondas. Inspirar a participação individual e a colaboração em rede para além dos limites geográficos regionais era uma das principais preocupações do corpo curatorial, cuja estratégia de recorrer ao universo da arte e da cultura já não figurava mais como ineditismo. Pelo contrário, se a questão da

experiência é colocada em destaque, a arte e o design parecem oferecer um interminável repertório de possibilidades sensoriais e reflexões intelectuais, que foram rapidamente percebidas como cooptáveis pelas peculiaridades das formas como se deu a expansão do capitalismo neste país. Estamos falando de um evento que se encaixa em um programa mais extenso de celebração aos sessenta anos de instauração da República Popular Chinesa, e Shenzhen, fundada a pouco mais de trinta anos, ao norte de Hong Kong, é a primeira cidade chinesa a implementar uma zona econômica especial, abrindo-se ao mercado ocidental. Nesta bienal percebemos tentativas de equalizar posturas críticas e experiências sociais mais benéficas e direcionadas aos problemas locais, onde identificamos uma possibilidade de entender a aproximação da arte ao design, mas agora não conflituosa. Quase como se já houvesse uma solução para o embate entre arte e design.

A *“Hong Kong & Shenzhen Bi-City Biennale of Urbanism and Architecture”* de 2009 teve como convidados artistas e arquitetos que mesclam suas atuações entre o universo da arte, do design e da arquitetura e urbanismo, como o artista Didier Fiuza Faustino, o escritório MAD Architects, o escritório Triptyque e o coletivo artístico Futurefarmers. Entre as palestras, destacamos a mesa redonda *“City as Playground”*, ocorrida em 28 de outubro de 2009. Mediada pela curadora Beatrice Galilee, teve participação do curador chefe Ou Ning, do artista Didier Fiuza Faustino, do escritório Mésarchitectures, e do arquiteto Bjarke Ingels, do escritório B.I.G. (Bjarke Ingels Group).

. a postura de Alex Coles

No livro *“DesignArt - On art’s romance with design”*, publicado em 2005, Coles identifica a aproximação entre arte e design como uma característica que começava a se tornar recorrente em exposições e bienais organizadas por instituições artísticas consolidadas, a partir do final da década de 1990. Um dos indícios mais evidentes destes

deslocamentos entre arte e design seria a identificação da consolidação do termo “*design art*”, que começa a ser utilizado principalmente por artistas que consideravam estas questões no desenvolvimento de suas produções. Na tentativa de problematizar e entender esta vertente artística, Coles cita o texto do artista Joe Scanlan intitulado “*Please, eat the daisies*” (2001)²⁷, onde observa-se uma primeira tentativa de estabelecer parâmetros para a *design art*. Neste texto introdutório de Scanlan podemos identificar os primeiros indícios desta vertente que aproxima a arte ao design, que ocorre de maneira funcional, dissolvendo a aura simbólica da arte a partir de sua aproximação com o cotidiano. Para o artista, as tentativas de democratização à arte partem de uma crítica institucional que já vinha tensionando as relações entre arte e espaço desde os primeiros trabalhos site-specific, ampliando este discurso através de estratégias que visavam incorporar valor de troca e uso aos seus trabalhos. No momento em que estes valores são incorporados ao objeto artístico, os limites entre arte e design começam a se tornar cada vez mais diáfanos, encaminhando-se para uma dissolução quase total entre arte e vida.

Um dos poucos pontos em comum entre os autores organizados por Coles poderia ser a busca de um posicionamento diante do contexto de crise em que a arte e o design se encontram na contemporaneidade. Neste campo em disputa entre áreas distintas (ainda que correlatas) apresentado por Coles, entendemos que torna-se ainda mais evidente a recorrência dos autores a debates culturais mais amplos sobre as

²⁷ “*Design art could be defined loosely as any artwork that attempts to play with the place, function and style of art by commingling it with architecture, furniture and graphic design. [...] What seems crucial to design art in all of its forms is that some sort of slippage occur between where art is, how it looks, and what it does. In contrast to the institutional critiques of Michael Asher or Louise Lawler, design art does not call attention to the place and function of art in order to question its cultural authority. Rather, it attempts to expand the accessibility of art by contriving other, more pragmatic ways of engaging its reception and use. Where the institutional critiques hopes to disrupt the illusion of cultural authority by revealing the mechanisms that buttress it, design art hopes to democratize that authority by providing mood lighting and comfortable chairs.*” (SCANLAN in COLES, 2007, p.61).

ambiguidades ou consonâncias inerentes aos temas abordados pelos artistas contemporâneos que se alinham nesta vertente.

Entendemos também que a busca de Coles por mapear as aproximações da arte ao design, assim como o conjunto de exposições e simpósios sobre o tema que começam a ocorrer após a década de 1990, indicam características que a partir da década de 2010, passam a ser incorporadas mais frequentemente ao repertório das práticas artísticas. Ainda que existam peculiaridades nas formas de aproximação entre arte e design dentro deste panorama apresentado por Coles, a cooptação de um pelo outro, em ambas as direções, parece ecoar uma recorrência cultural mais ampla, parte dela já comentada no capítulo introdutório.

Para comentarmos a polarização do debate entre Coles e Foster, apresentamos antes os momentos mais importantes na evolução da relação entre arte e design segundo Coles no texto *“On art’s romance with design”* (2005). Tanto para ele como para Foster (como veremos mais adiante) a discussão sobre as especificidades dos campos da arte e do design não é um ineditismo da contemporaneidade. Coles aponta características importantes para o desenvolvimento desta relação, principalmente na história recente da arte, a partir do final do século XIX e durante o período da modernidade. No movimento *Arts and Crafts*, por exemplo, influenciado pelas ideias de John Ruskin e liderado por William Morris, a relação entre arte e design seria uma possibilidade de conexão entre a estética e a ciência, dois lados proeminentes e apartados da cultura do final do século XIX. Pontos centrais neste movimento, os ornamentos provenientes de práticas com maior rigor artístico estavam ligados a aspectos sociais, já que visavam, além de uma resistência à perda de qualidade artística dos objetos, contornar um sistema de produção em massa baseado em formas de trabalho alienantes.

Durante a modernidade, a decoração e o ornamento, quando em relação com o design e com arquitetura, vão receber críticas mais duras de críticos como Adolf Loos, que defendia sua rejeição caracterizando esta aproximação à arte como supérflua e onerosa, considerando sua inserção em um sistema que buscava viabilizar ações de funcionamento lógico, positivista e, conseqüentemente, passíveis de serem otimizadas com precisão. Neste momento, Coles destaca a estratégia de aproximação do design e da arte promovida principalmente pela vanguarda moderna, influenciando os ideais de Walter Gropius na criação Bauhaus, por exemplo. Mas o autor lembra que esta aproximação ocorre depois da eliminação de efeitos decorativos, ainda que noções de decoração e ornamentação tenham resistido à esta configuração moderna, na obra de artistas como Sonia Delaunay. Influenciada por Matisse, que considerava a o elemento decorativo como característica essencial da arte, a artista estabelecia em sua produção uma transversalidade entre a arte (pintura) e o design (da estampa de tecidos a carrocerias de automóveis).

A partir da década de 1950, críticos formalistas como Roger Fry, Clement Greenberg e Michael Fried identificam uma comum necessidade de evitar aproximações entre os campos da arte e do design, principalmente por parte dos artistas. Tanto o crítico Clement Greenberg quanto o artista Donald Judd, por exemplo, preferem deixar clara a distinção entre arte e design, ainda que estejam lidando paralelamente com as duas esferas. Mesmo assim, Coles reconhece os impactos do design no surgimento do formalismo, do Minimalismo e da arte conceitual, a partir da década seguinte, considerando o interesse de artistas conceituais em relação a práticas relacionadas ao desenho industrial e à tipografia. Ao mesmo tempo que o design criava um novo nicho de mercado no 2º. pós-guerra e passava a se aproximar da vida e do cotidiano das pessoas, através da produção industrial e do consumo em massa, também começava a ocupar os espaços de instituições ligadas à arte.

Posteriormente, uma nova aproximação entre arte e design começa a ser desenhada, impulsionada por um grupo heterogêneo de artistas que não mais temiam os impactos do que Greenberg denomina pejorativamente de “*good design*” sobre o que era considerado como “arte elevada”. Pelo contrário, a partir da década de 1990, estes artistas começavam a reconhecer nesta nova tentativa de reaproximação com o design possibilidades de maior repercussão de seus trabalhos, além da vantagem da inserção destes trabalhos no circuito econômico e do controle de como poderiam ser estabelecidas as interfaces com o público, seja elaborando seus próprios catálogos, projetando ou interferindo em espaços expositivos. Para este extenso grupo de artistas, segundo Coles, a partir dos anos 1990 o preconceito moderno contra a aproximação da arte ao design funcional dá lugar a um interesse por novas maneiras de associar estas duas áreas. No recorte de autores e artistas proposto por Coles, características que tendem a apaziguar a relação entre arte e design parecem ser mais caras ao autor. Esta constatação, que comentaremos mais depois de apresentar as ideias de Foster, é o ponto chave para entendermos a oposição entre Coles e Foster sobre o tema.

. o antagonismo entre Foster e Coles

A retomada da Belle Époque que presenciamos nesta última virada de século tem sido um ponto de convergência entre críticos de arte e arquitetura. Assim como Coles, Hal Foster revisa este período em “*Design and Crime (and other diatribes)*” de 2002. Inicialmente, além de contrapor o conceito de *Gesamtkunstwerk* (ou “obra de arte total”, presente no movimento *Arts and Crafts* e na *Art Nouveau*), ao conceito de design total (como tem sido chamado atualmente), o autor revisa o funcionalismo modernista, três momentos onde percebe reações de aproximação e distanciamento entre a arte e o design. Enquanto o designer *Art Nouveau* resiste, ainda que

88 simbolicamente, aos impactos da produção serial da indústria fordista, o novo e multifacetado designer contemporâneo se deleita com o universo de possibilidades advindas da tecnologia pós-industrial.

O título do texto de Foster é uma paródia do texto *“Ornament and Crime”* de Adolf Loos (1908), figura de linguagem que tende a remeter-se à mesma ironia ácida (característica pós-moderna, onde Foster contextualiza o sujeito construído?) presente em vários momentos do texto. O repúdio à decoração e ao ornamento *Art Nouveau*, polemizado por Loos e expandido por entre os modernistas, reificou o sujeito, separou-o da sua mistura com o objeto como uma maneira de superar sua *“finitude”*²⁸, termo cuja interpretação pode variar entre limite e finalidade, ou, na insinuação de Foster, entre morte e vida. Se o design total proposto pela escola Bauhaus, na década de 1920, expressava tentativas de associação entre economia política e o racionalismo sobre a produção material, no design contemporâneo, este sistema de trocas de valores se estende para o campo dos signos, das formas e dos objetos. Ao atribuir o mesmo (ou maior) valor à embalagem, este sistema de troca de valores se infiltra na vida cotidiana, explorando novas maneiras de personalização do sujeito, sob a enganosa ilusão de liberdade em expressar criativamente sua individualidade.

A semiautonomia da arquitetura e da arte em relação este sistema de trocas de valores que se difundiu pelo design contemporâneo, para Foster, seria uma pequena brecha por onde poderiam ser acessadas as formas de resistência e crítica a este sistema. Ainda assim, parece ser comum entre designers, arquitetos e artistas contemporâneos encontrarem formas de se adaptar a este sistema quase incontornável, aliando-se a ele para sobreviver.

²⁸ FOSTER, Hal. The ABC of Contemporary Design. In: October, Vol. 100, Obsolescence (Spring, 2002). P. 192.

No texto *“Endgame: reference and simulation in recent painting and sculpture”*, (1986), Foster já sinalizava preocupações a respeito da preconizada colisão entre arte contemporânea e cotidiano da uma sociedade marcada pelo fetiche da mercadoria e pelo consumo. Neste texto, escrito para a exposição de mesmo título, em 1986, Foster comenta a indistinção entre o trabalho artístico e a cultura material que se manifestava através da mercadoria. Vista primeiro nos trabalhos de Andy Warhol e Donald Judd, e posteriormente nas de Jeff Koons e Haim Steinbach, esta indistinção era reflexo de tentativas de aproximação entre a “alta cultura” (arte) e a “cultura de massas” (indústria), que encontram no design um amplo território em comum, ainda em fase de colonização neste momento.

Neste texto Foster também apresenta uma lista de artistas que, neste momento, tem seus esforços direcionados a entender mais radicalmente as variações existentes na relação entre arte e mercadoria. Este primeiro esboço teórico sobre o que ele abordará mais tarde como design total, já permite identificar possibilidades de arranjo entre os diversos artistas participantes da exposição, dividindo-os em três grupos, segundo suas abordagens também diversas sobre o tema. O primeiro grupo dedica-se a explorar as pontes entre arte e cotidiano através da verificação de semelhanças entre a aura artística e o fetiche da mercadoria. Barbara Bloom e Andrea Zittel são exemplos deste grupo de artistas que propõem desconstruir aspectos da cultura de consumo como forma de reflexão. No segundo grupo, onde coloca os artistas Jorge Pardo e Karim Rashid, verifica tentativas de dissolução entre escultura e arquitetura, assim como a dissolução de oposições modernistas entre arte, design, arquitetura e decoração, ou ainda, entre o simbólico e o funcional. Desta forma, este grupo inclui artistas que buscam dismantelar a atividade artística no interior da lógica do design. No último grupo, Foster coloca artistas que, na tentativa de estabelecerem pontes com o design, voltam-se ao último momento histórico em que o design assumia posturas de crítica e

tensionamento. Estabelecendo diálogo com a produção artística dos anos 1960, artistas como Judith Barry e Glen Seator retomam estratégias de resistência dos trabalhos *site-specific* como forma de questionar a totalidade do design contemporâneo.

Operando no mesmo recorte temático e cronológico que Coles (2004), Foster inclina-se a reconhecer maiores benefícios para a arte e para o design quando é possível preservar a autonomia de cada um. Ainda que pareça ser o mesmo caso do modernismo, onde buscava-se eliminar o ornamento - tradicionalmente ligado à arte, antes do século XX -, a questão que se coloca no momento atual é se seria possível escapar desta relação controlada pelas regras do design total contemporâneo, passando a ser totalmente essencial para as relações sociais. Quando a resposta é eventualmente positiva, quando na arte é permitida esta autonomia, a sua aproximação ao design pode ocorrer de forma mais crítica, revelando, tensionando ou abalando suas estruturas e limitações, mais que tentando reformar esta estrutura já desgastada. E é neste atrito que Foster parece reconhecer a potencialidade da relação entre arte e design. Apaziguar este romance conturbado, como adoraria Coles, seria uma forma de neutralizar as formas de resistência da arte, uma ferramenta bastante desejada para as intenções do capitalismo em seu estágio mais recente, principalmente quando eles, a arte e o capitalismo, se deparam dentro do campo da cultura.

Entre as posturas de Foster e Coles, quando colocadas em polos diametralmente opostos, percebemos que existe ainda uma série de variantes, em propostas que tendem a se aproximar a um ou ao outro lado, e esta oscilação é o que se destaca de maneira mais proeminente dentro destas propostas. Também consideramos que estas tensões entre arte e design acabaram quase que esgarçando os limites entre estas duas áreas, que chegam até o momento mais recente, em que as propostas como as que selecionamos começam a ser experimentadas mais amplamente.

Talvez este esgarçamento dos campos da arte e do design, assim como os múltiplos deslocamentos semânticos entre eles, fizessem com que chegassem hoje com esta característica de operar a partir de articulações temporárias e ocupações efêmeras, como resposta às dificuldades de permanecerem (tanto a arte como o design) dentro de uma autonomia cuja obsolescência já vinha se mostrando desde a década de 1960.

Se a indefinição entre as áreas do design e da arte começa a flexibilizar suas posturas e formas de atuação, podemos entender que esta flexibilidade depende de uma série de descartes conceituais, visto que se estivessem ancoradas em tradições ou metodologias engessadas, estas alianças não se realizariam com facilidade. Claro que, inicialmente, houveram momentos de embate, forçando os artistas, arquitetos e designers a tomarem posturas mais contundentes, como no caso da discussão do design radical. Como exemplos destes propositores que tiveram que forçar a aproximação entre arte e design através ações mais radicais, podemos pensar na produção dos grupos Archigram, Superstudio e Archizoom, além dos artistas já citados anteriormente, como Joe Scanlan e Jorge Pardo.

A partir dos anos 1990, esta flexibilidade torna-se cada vez mais intensa e, ao mesmo tempo, diluída nas propostas de artistas e designers, principalmente se considerarmos as formas de pervasividade do design, em que sua presença passa a ocupar, além da produção material e sob as formas mais sutis e subliminares possíveis, áreas ainda não colonizadas da cultura e do inconsciente humano. Podemos pensar na deslocamento de investimentos para estimular o consumo de produtos, como aconteceu durante o Modernismo, para o consumo de serviços e experiências. Ou seja, parece existir uma trajetória que parte de questões materiais até atingir questões imateriais. Ou ainda, passam a ser constituídas novas formas de transferência da materialidade, baseada na inércia (literal ou metafórica), para a instabilidade que

presenciamos no momento atual, quando a cultura (imaterial) também passa a ser um elemento de distinção a ser considerado e cooptado pelo do design.

Sendo assim, a relação do design com a arte acaba também aproximando estas áreas a novas propostas de configuração social, seja projetando encontros e relações entre as pessoas, ou programando dispositivos capazes de ultrapassar o status material ao qual o design vinha se submetia exclusivamente até meados do século XX.

. design e práticas sociais

“Cuidado com o que você deseja, diz uma máxima do modernismo conforme visto pelo presente, porque pode se tornar realidade - de forma perversa.”²⁹ No capítulo dois do livro *“Design and Crime (and other diatribes)”* (2002), Foster chama a atenção para o fato de que, ao considerarmos a realização do projeto de conjugar arte e vida, transcorrido no desenvolvimento do século XX e sustentado de maneiras diferentes pela *Art Nouveau* e pela Bauhaus, por exemplo, percebemos que este desenvolvimento se deu muito mais pela indústria cultural do que pelas ambições libertadoras das vanguardas artísticas, apesar dos esforços empenhados nestas ações. E, para Foster, uma forma primordial dessa reconciliação proposta pela “arte total” nos dias atuais é o design.

É neste entendimento de design, em um contexto influenciado por forças como as do atual sistema de troca de valores, que se direcionam os argumentos que permitem entender esta vertente da arte contemporânea. Neste momento, é necessário também investigar reflexões sobre seu *status* nos dias atuais, a partir de leituras específicas de trabalhos e projetos que se encaixam numa contextualização maior do que autores

²⁹ FOSTER, Hal. *Design and Crime (and other diatribes)*. Londres: Verso, 2002. P. 13.

como Foster definem como as principais transformações do design a partir da década de 1980.

Neste mesmo texto, Foster (2002) também destaca a capacidade do design de criar desejos e influenciar a sociedade. Para ele, essa capacidade se justifica por três aspectos principais: pelo desenvolvimento dos processos produtivos que permitem a personalização do produto; pelos aspectos comunicacionais da embalagem para disseminar a imagem do produto; pela indústria midiática que atua como um agente para a criação de desejos.

Assim como Foster, Adrian Forty, no livro “Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750” (2007), volta-se à discussão do estatuto do design sob o ponto de vista social, muito mais que por características ligadas ao indivíduo isolado, a novas concepções de mundo, ou ao intelecto particular dos designers criadores. Para ele, o design modificou a sociedade com a criação de objetos que influenciam as relações nela presentes, caracterizando-se assim como uma atividade social por definição. Ao considerá-lo além de sua funcionalidade, indo em direção a uma visão de que tudo passa a ser design a partir da década de 1980, a exemplo de Foster (2002), Forty nos lembra que ao projetarmos objetos, encarnamos ideais que são compartilhadas dentro de um círculo social ao qual o objeto se destina. A partir destes aspectos, o pensamento projetual que prevê a existência de um produto industrial não pode ser visto separadamente do funcionamento da sociedade a que pertence, assim como também não se desassocia do sistema de produção de mercadorias e nem da lógica de valorização crescente do sistema de troca de valores em que se situa.³⁰ Pedro Arantes (2007) comenta, além dos méritos da primeira parte do livro sobre os inícios do design e alterações nas suas principais características durante a Revolução Industrial, sobre

³⁰ FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

algumas lacunas deixadas quando o autor passa a tratar do momento pós segunda Guerra.³¹ Mas estas lacunas podem segundo Pedro Arantes, ser um estopim para novas leituras e análises sobre algumas características do design na contemporaneidade não aprofundadas por Forty.

Se o capitalismo em sua fase mais recente não é compreendido apenas como um sistema econômico isolado, mas dependente de convergências entre aspectos da economia e da cultura de uma sociedade, como na compreensão de Frederic Jameson (1996)³², podemos observar como resultado destas transformações o surgimento de novas sensibilidades e novas formas de sociabilidade. Os sistemas de controle e gestão de núcleos empresariais ou territoriais se mesclam, como aponta A. Forty (2007), e também podem ser estáveis e bem estruturados ainda que dispersos em amplas áreas geográficas, se houverem esforços no sentido de união de identidade e coesão de marca, fomentada principalmente pelo seu design. Não apenas transformações na concepção atual de espaço, a ideia de design abrange mais recentemente preocupações que transbordam da conceituação do espaço para áreas como o inconsciente e, conseqüentemente, o comportamento.

A ampliação do campo anteriormente restrito ao desenho/projeto industrial, e, conseqüentemente funcional, em um contexto marcado por pressões sociais advindas da classe dos trabalhadores, ocorridas principalmente na Europa, no final da década de 1960, torna evidente a aproximação do design ao espaço físico, seja local, regional ou global, e também aos discursos que vão dar significado aos espaços.

³¹ ARANTES, Pedro F. Adrian Forty revê a história do design. Artigo publicado no jornal A Folha de São Paulo, em 09/06/2007. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0906200724.htm>>. Acesso em 10/09/2019.

³² Ver JAMESON, Frederic. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

Para o entendimento da abrangência do que Foster (2002) denomina “*total design*”, podemos também recorrer à uma rememoração introdutória das modificações das formas de trabalho analisadas por Luc Boltanski e Ève Chiapello em “O novo espírito do Capitalismo” (2009). Para os autores, o capitalismo assume novos contornos a partir de meados da década de 1970, em resposta às crises sociais e políticas deste período, que trouxeram em seu rastro uma recessão econômica, óbvia consequência em sociedades então globalizadas. Ao considerarem a crítica estética deste momento advinda de um conjunto questões como as reivindicações dos trabalhadores em relação a adaptações das condições de trabalho, apontam para uma trajetória que direciona-se à individualização do trabalhador, de sua liberdade e autonomia perante o sistema, onde sua criatividade e desenvolvimento pessoal seriam não apenas considerados, mas também utilizados como uma forma de expressão particular que auxiliaria no desenvolvimento e otimização do sistema como um todo.

A individualização e a personificação cultural do trabalhador passam a ser vistas como itens capitalizáveis, e seus esforços para reivindicar qualidade na esfera do trabalho acabaram sintetizando-se em uma situação, posterior à década de 1990, que funde lazer e trabalho de forma quase irreversível. Este seria um possível desdobramento do revés apontado por Foster, onde a busca por mudanças nas atividades de trabalho que considerasse os desejos mais pessoais possíveis, acaba gerando um novo aprisionamento em um sistema de valores onde todos devem, ainda que não seja amplamente evidente, seguir novas regras se quiserem ainda pertencer à sociedade que vive sob este sistema. No momento em que se mesclam o lazer e o trabalho, como um dos exemplos de reivindicações de qualidade no trabalho ocorridas nas décadas passadas, temos, por um lado, a possibilidade de diluir as desgastantes horas contínuas de trabalho em um espaço delimitado, e por outro a paranoica sensação de estar trabalhando a todo momento, sem alternativas de desligamento

dessa atividade, já que ela se encontra atrelada ao lazer e a outras instâncias do viver. Para este sistema de amplas proporções que considera o desenvolvimento individual como um investimento, a existência do design enquanto ferramenta principal no processo comunicacional, por mais subliminar que seja, torna-se essencial, partindo da logomarca da empresa e chegando até às possibilidades de personificação dos modos de vida do trabalhador. Enquanto Jameson (1997) considera o campo expandido do design, Foster analisa o que ele prefere chamar de *total design*, que expande o campo não só do espaço, mas também dos modos de vida, chegando próximo a algo que, se fosse um espaço, seria aquele destinado à construção dos desejos mais particulares, os quais viriam a desenhar sua personalidade e a readequá-la à sua função social. Projetando bens de consumo materiais como se fossem serviços ou experiências, e concebendo sistemas a partir dos mais diversos métodos, as possibilidades atuais do design parecem redesenhar a experiência do indivíduo em espaços públicos, coletivos e privados, ainda que os limites atuais destas esferas assumam formas cada vez mais diáfanas e imprecisas.

A análise de projetos artísticos que vêm discutindo o estatuto do design nas últimas décadas revela, de início, diversas estratégias de desvio da cultura material, no intuito de apropriar-se do espaço da cidade e de seus sistemas simbólicos e materiais a partir da identificação de lacunas neste meio intrincado, como uma forma de analisar, propor ou denunciar situações evidenciadas por uma coletividade. Estes desvios têm, portanto, como ponto de partida, uma crítica de como vem se desenvolvendo o projeto destes objetos que se articulam como pontos de sociabilidade no espaço urbano. Além de características morfológicas (forma e função) e de comunicabilidade sobre o uso do produto, questões principais até o contexto do pós-modernismo, estes projetos artísticos visam formas de interação entre as pessoas e o objeto, assim como a relação entre as próprias pessoas, e entre elas e as instituições que sustentam o sistema urbano.

Progressivamente, através do design foi sendo possível moldar não apenas objetos e espaços, mas também comportamentos, considerando sua relação próxima com o usuário para quem é feito. Se considerarmos que nesta fila de coisas a serem moldadas e projetadas (já que tudo hoje é passível de ser projetado nos mínimos detalhes) ainda está a informação, o design (principalmente quando aliado ao capitalismo atual) passa a conquistar áreas imateriais, já que a informação não é matéria, ainda que tenha potencial de vir a sê-la, ou manipulá-la. Enquanto lida com estas porções imateriais, subjetivas, relativas à intimidade de cada um, o design parece influenciar, ao mesmo tempo, diretamente nos atuais processos de ampliação e mutação no âmbito cultural. Em escalas distintas, o design, quando opera com a informação, o faz como ligação entre o global e o regional, deixando os limites geográficos cada vez mais imprecisos. E, novamente, isso interessa bastante aos mais recentes avanços do capitalismo.

Segundo Manuel Castells (2000), um dos paradigmas da tecnologia que se transformou drasticamente é a matéria-prima, que passa da matéria para a informação, do físico ao imaterial. Para lidar com esta alteração de paradigma em relação à matéria-prima, que passa do átomo ao *bit*, o design tem que ser flexível, capaz de adaptar suas formas aos mais diversos contextos. Este paradigma, o da flexibilidade, também é abordado por Castells como um dos que são alterados mais recentemente.³³ Sem considerar possibilidades de flexibilidade, tornam-se cada vez mais difíceis as formas de se adaptar à tecnologia atual e aos mais atuais ritmos do capitalismo.

Se o design começa a sofrer as alterações que vêm do seu amplo campo de atuação, e também influencia mudanças em objetos, comportamentos e aspectos

³³ CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 2000. Pp.77-81.

culturais, ele pode ser considerado como fundamental na apropriação da natureza e do inconsciente, como afirma Frederic Jameson (2006).

Neste momento, também temos o mercado propondo formas de deslocar o foco do projeto do objeto para o processo de *branding*. Cabe ao designer, nestes processos, a função de valorizar a marca, de consolidar a identidade de uma empresa. Neste sentido, o projeto da embalagem importa mais do que o próprio produto.

Donald Norman, em “Design emocional, porque adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia” (2008), adentrando a área das neurociências, procura analisar as formas que o design se encaminha, por vias muito parecidas com as comentadas acima, em direção aos territórios íntimos e pessoais, influenciando, lá de dentro, os desejos que trarão a garantia de consumo de determinados produtos, serviços ou experiências.

Entender as propostas artísticas que selecionamos nesta pesquisa também significa entender estes prolongamentos gerados quando o design passa a abranger esferas que vão muito além da materialidade do objeto. Neste sentido, como já comentamos, o foco de atenção do design, talvez por estas provocações vindas da arte, é transferido das suas necessidades e funcionalidades para os desejos, constituídos essencialmente de maneira cultural.

Para concluirmos os argumentos deste capítulo, citamos o livro “O Sistema dos Objetos”, de 1973, no qual Jean Baudrillard comenta a noção de consumo mais recente, momento em que nos habituamos a consumir não o objeto em si, mas um conjunto complexo de símbolos, veiculados através do *marketing* e da publicidade. E é a partir desta alteração de valores que os esforços dos designers começam a ser redirecionados para campanhas publicitárias e para estratégias que visam despertar o desejo em consumir serviços e experiências. Se a embalagem passou a ser mais importante que

seu conteúdo, foi para este lado que o design se desenvolveu e direcionou suas atenções até o estágio em que se encontra hoje.

capítulo II. arte e apropriação da cidade

Ao buscarmos entender como cada nova concepção de espaço deu origem a propostas qualitativamente distintas, que rebatem em distintos projetos de inserção social da arte, pensamos que seria proveitoso recapitular como a arte se aproxima da cidade, buscando novas formas de apropriação dos espaços públicos.

. o lugar da arte pública

O primeiro ponto que destacamos é a discussão americana que acontece a partir do final dos anos 1970 sobre o lugar da arte pública, ou, mais exatamente, qual o papel e quais os agentes envolvidos na produção de uma arte pública que respondesse às demandas de seu momento contemporâneo. Miwon Kwon, no texto *“One place after another”*, de 1997,³⁴ apresenta um relato sucinto que transcreveremos a seguir. A autora começa ainda no momento do urbanismo modernista no qual esculturas de grandes mestres da arte moderna eram colocadas em pontos estratégicos da cidade, a partir de uma lógica estética e puro visual para tentar mitigar os efeitos alienantes da arquitetura moderna sobre o público em geral.

Na verdade, a legitimação destas práticas já se encontrava em andamento nas últimas décadas. Na década anterior, no contexto dos anos 1960, temos a origem à crítica sobre a legitimidade dos agentes que decidiam a origem e a destinação destas obras, via de regra, oriundos do circuito da arte e alheios tanto aos problemas urbanos quanto às questões vividas pelos habitantes do entorno onde eram colocadas essas

³⁴ KWON, Miwon. *One place after another*. Nova Iorque: October 80, primavera de 1997. Pp. 85-110.

obras. Em um primeiro momento, esta crítica ao autoritarismo dos *experts* dá origem à ampliação dos comitês que decidem sobre essa produção, tendo como resultado a necessidade de incluir representantes da população, ou da comunidade, nestes comitês. Começa assim uma longa trajetória em que artistas procuram uma outra inserção da arte pública no espaço da cidade, e que inclui uma série de discussões sobre qual seria o caráter desta última. Tal debate mostra que a arte pública, ao invés de simplesmente servir ao embelezamento urbano, ou à rememoração de um passado compartilhado, deveria refletir a conflitividade presente no espaço urbano, tomando posição frente essa dimensão. A arte, portanto, deveria responder aos anseios e necessidades dos habitantes da cidade. Temos assim uma sucessão de diferentes táticas que foram sendo utilizadas em resposta à esta demanda, especialmente aquelas que foram testadas em grandes eventos dedicados à escultura pública nos Estados Unidos. Há um primeiro momento de tentativa de aproximação ao público, com os artistas mostrando a este público seus processos de trabalho. Em outro momento, a tentativa de criação de propostas a partir de equipes mistas de artistas, arquitetos e urbanistas. Por último, emerge o que é chamado de “novo gênero de arte pública”, que não apenas consulta e incorpora o público na produção da obra, mas a concebe como parte de um processo social que visa o empoderamento de comunidades e/ou minorias carentes, ou desprivilegiadas.

Miwon Kwon, em *“One place after another: Site-specific art and locational identity”* (2002), por exemplo, ao abordar propostas presentes na exposição *“Culture in action”* (em Chicago, de maio a setembro de 1993, com curadoria de Mary Jane Jacob), busca tornar mais claras as extensões e os limites desta ação político-cultural. A partir dos anos 1990, estas práticas que eram consideradas mais radicais nos anos 1960, depois de vários momentos de reestruturação das instituições que tiveram que ampliar

seu campo de abrangência para englobá-las, passaram a fazer parte de uma série de eventos, regionais ou internacionais.

Podemos perceber três momentos bem claros de legitimação destas práticas urbanas críticas. O primeiro seria a legitimação desse tipo de trabalho pelo circuito da arte. O segundo seria constituído pelos megaeventos que começam a acontecer na década de 1990, tais como o próprio *“Culture in Action”* (1993), em Chicago, e *“Arte/Cidade”* (1994), em São Paulo. Um terceiro momento é quando as práticas urbanas críticas são legitimadas e amparadas por agentes públicos, tanto do legislativo como do executivo, parecendo seguir os dogmas do pensamento único. Ou ainda, a condução da política econômica nos moldes da doutrina neoliberal parece ser o exemplo seguido pelos agentes que vêm a legitimar estas propostas.

. crítica institucional

Tomamos as discussões sobre a crítica institucional como momento inaugural do fim da hegemonia da doutrina greenberguiana da autonomia da arte que dominara o período do alto modernismo. A assim chamada crítica institucional constituiu-se em uma vertente artística de trabalhos práticos e/ou teóricos, muitas vezes articulados entre si, que tinham como objetivo entender o que aqui no Brasil ficou conhecido como circuito da arte. Este momento da crítica institucional é fruto do desenvolvimento de várias frentes de trabalho na arte contemporânea que tensionavam os limites aceitos pelo circuito, tais como *land/earth art*, *process art*, performances, *happenings*, instalações, e um largo etc. O outro elemento que fundamenta a crítica institucional é a agitação política e cultural da década estendida de 1960. Estas agitações faziam parte do amplo arco de contestações conhecidas como críticas imateriais, isto é, sociais, culturais e institucionais. Como exemplos dos artistas que Kwon faz menção, e que se propuseram a entender e dialogar com as posturas críticas às instituições artísticas

deste momento, podemos citar Andrea Fraser, Daniel Buren, Mierle Laderman Ukeles, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke e Robert Smithson. (KWON, 1997, p. 168.)

Neste sentido, tratava-se não apenas da crítica às diversas dimensões que constituem o assim chamado circuito da arte, tais como os discursos, as práticas e os comportamentos esperados dos artistas e do público, quando inseridos em espaços institucionalizados. Mas, essencialmente, tratava-se de uma insatisfação perante a inserção social da arte que se dava naquele momento, o que conduzia os artistas a procurarem alternativas de outra finalidade para sua produção, escapando de todos os mitos românticos que o aprisionavam.³⁵ Não é por coincidência do acaso que Robert Smithson (1968) cunha a expressão *site-specific* neste período, definindo toda uma vertente de trabalho em que, dando as costas à autonomia da arte, procura criar uma produção diretamente contextualizada em espaços sociais além do circuito tradicional. Tratava-se, portanto, de uma busca por outras formas de inserção social da arte. De certa maneira, o conjunto de trabalhos analisados nesta tese é fruto indireto deste momento, assim como da insatisfação e dos projetos que dela derivaram. Longe de ser uma conexão direta e imediata entre a produção dos anos 1960 e a atual, percebemos que, na verdade, existe uma quantidade imensa de vertentes, posturas e inflexões entre aquele momento histórico e os dias atuais, ambos partilhando, ainda que distanciados pelo tempo, semelhantes características de crise em vários setores.

Na arte, as rupturas propostas pelas vanguardas modernistas do século XX passam por uma revisão de paradigmas, principalmente durante a década de 1960, através de propostas de artistas envolvidos com o Minimalismo, fomentando uma crise

³⁵ Ver SMITHSON, Robert. *A sedimentation of the mind: earth projects*. Nova Iorque: Artforum, setembro de 1968. Pp. 82-91.

em relação aos parâmetros utilizados pelas instituições de arte.³⁶ A artista americana Andrea Fraser, uma das principais representantes da Crítica Institucional, realiza ações onde ataca as regras de espaços museológicos e galerias, como tentativas de evidenciar a crise destes espaços da arte neste momento, buscando apreender e revelar as conjunturas ocultas que sustentam o mercado de arte e seus espaços. Em uma destas ações, *"Museum Highlights: A Gallery Talk"*, de 1989, registrado no formato de vídeo, Fraser conduz um *tour* pelo *Philadelphia Museum of Art* sob a persona de uma docente voluntária chamada Jane Castleton. Neste *tour/palestra*, ela inventa estórias apologéticas sobre os objetos (em exposição ou não) que encontra pelo seu trajeto, construindo uma narrativa fictícia que mais confunde do que elucida a leitura dos observadores. Para criticar a instituição, ela usa os espaços da mesma, interferindo diretamente em seu funcionamento e em sua lógica expositiva.

Ao definir os principais aspectos da Crítica Institucional, Fraser ressalta aspectos de ruptura e separação (que também poderiam ser entendidos como aspectos de superação) com as primeiras abordagens do conceito de *site-specific*. Segundo sua análise, esta abordagem se diferencia dos trabalhos

“(...) que lidam basicamente com o aspecto físico, formal ou arquitetônico de lugares e espaços. A Crítica Institucional ocupa-se de sites acima de tudo como sites sociais, conjuntos estruturados de relações que são fundamentalmente relações sociais. Dizer que são relações sociais não

³⁶ Kwon observa o Minimalismo segundo a sua postura provocativa aos sistemas presentes na arte, e, no momento posterior, ou pós-Minimalismo, essa crítica se desloca para o espaço concebido como resultado de diferentes discursos. “Se o minimalismo devolveu ao espectador um corpo físico, as práticas de teor crítico-institucional insistiram no padrão social de classe, raça, gênero e sexualidade do espectador. Além disso, enquanto o Minimalismo desafiava o hermetismo idealista do objeto de arte autônomo ao atribuir seu significado ao espaço de sua apresentação, a posterior abordagem crítico-institucional complicou ainda mais esse deslocamento ao enfatizar o hermetismo idealista do espaço de apresentação em si.” KWON, Miwon. *A place after another: notes on site-specificity*. Nova Iorque: October 80, 1997. P. 168.

significa opô-las às relações intersubjetivas ou mesmo intrasubjetivas, mas dizer que um site é um campo social dessas relações.” (FRASER, 2014)³⁷

Nestas explicações sobre a Crítica Institucional, cita trabalhos dos artistas Hans Haacke, Michael Asher e Daniel Buren, segundo sua crítica à autonomia da arte deste momento. Para ela, os objetivos da Crítica Institucional são validados apenas quando seguidas as metodologias de especificidades do *site* criticamente reflexivas. Estas especificidades estão diretamente ligadas a um conjunto de relações fundamentalmente sociais, e é a partir delas que se pode ter uma reflexão do site para problematiza-lo e também muda-lo.

Se conjuntos de relações sociais são fundamentais para compreender as especificidades de um *site*, como analisa Fraser,

“(...) a Crítica Institucional visa transformar não apenas as manifestações substantivas, visíveis dessas relações, mas sua estrutura, e em particular o que é hierárquico nessa estrutura e as formas de poder e dominação, de violência simbólica e material, produzidas por essas hierarquias. Isso é o que distingue a Crítica Institucional de práticas contra-hegemônicas que visam representar ou criar novos espaços para posições excluídas ou subalternas. É também o que distingue a Crítica Institucional de práticas *site-specific* que propõem criar novas relações sem engajar-se numa crítica específica e explicita das relações existentes nesses *sites*.” (FRASER, 2014)

Estas intenções de transformação fazem com que a Crítica institucional tenha como alvo as formas de dominação dentro destes contextos sociais específicos, que são

³⁷ FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional? Rio de Janeiro: UERJ. *In*: Concinnitas | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/18731/13645>>. Acessado em 25/02/2019.

abordadas diretamente no campo onde operam. Enquanto prática política, a Crítica Institucional vai se distinguir da arte política, segundo Fraser, assim como das formas de ativismo cultural, já que estas podem operar à distância (física ou psicológica) do campo a que se referem. A intenção da Crítica Institucional, portanto, seria atuar diretamente no campo a que se reporta, o que significa muitas vezes um engajamento mais profundo e, ao mesmo tempo, ambíguo. Esta ambiguidade seria relacionada ao fato de que não existe um “lá fora”, como afirma Fraser. Neste sentido, as propostas envolvidas com a Crítica Institucional não estabelecem limites entre dentro e fora. E talvez por isso que Fraser conclua que as estruturas da Crítica Institucional são as mesmas que a da melancolia, considerando esta ambiguidade de combater a hegemonia de um objeto que está dentro de nós mesmos, e, portanto, podemos considerar que “(...) nós somos a instituição da arte.”³⁸

. Rosalind Krauss (1979)

De maneira autônoma - que não significa desengajada - a arte contemporânea aproximou-se a um contexto social que também apresentava indícios de crise. A concepção moderna de escultura, ao esgotar seu potencial formal autônomo, ampliou-se de maneira a incluir quase todo tipo de manifestação artística. Rosalind Krauss (1979) analisa esta expansão do conceito de escultura, destacando que a origem deste esgarçamento encontra-se no interior da própria arte. Sob influência da crítica, as posturas artísticas acabam abandonando a noção de escultura, já que, sob este ponto de vista, era entendida como manifestações superadas pelo tempo. Se a autonomia da

³⁸ FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional? Rio de Janeiro: UERJ. */n: Concinnitas* | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/18731/13645>>. Acessado em 25/02/2019.

escultura moderna a permitiu excluir porções do espaço físico, como observa Krauss, a partir do momento em que ela tenta expandir-se de seu lugar de suspensão (ou uma espécie de ausência ontológica, como Krauss prefere chamar), entre a arquitetura e a não-arquitetura (o mesmo que paisagem, considerando a relação moderna dialética de dominação da natureza pelo homem), depara-se com aquilo que tentava excluir. Como resume Krauss, “a partir do final dos anos 1960 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão.” (KRAUSS, 1979, p.133.)³⁹

O debate incisivo contra a imanência do objeto artístico à moldura das instituições assemelha-se a um gesto libertador: o conteúdo da obra, assim como a materialidade do seu suporte, depois de várias etapas de transformação (sintetizadas a seguir), tendem a se tornar cada vez mais discursivos, e, conseqüentemente, mais imprecisos e efêmeros nos dias atuais. Ao desprender-se do espaço físico, o trabalho artístico parece aproximar-se mais da atual complexidade do que se entende por site.⁴⁰

Sair das galerias e dos museus no momento posterior às críticas dos limites da arte a partir da ampliação do campo da escultura, significava assumir mais uma crise instaurada pelo descrédito em um centro unificador limitado ao interior das instituições, além de transferir o conteúdo do trabalho artístico do espaço para o discurso. A partir da detecção e entendimento de diferentes discursos presentes na constituição da noção de lugar da cidade e de suas atuais transformações, artistas apropriam-se então do espaço urbano, entendido como encadeamento de narrativas e condicionantes que extrapolam a materialidade do lugar.

³⁹ Neste texto, Krauss está se reportando principalmente aos artistas do Minimalismo que se embrenharam em experimentações com o ambiente, que acabaram conduzindo-os à *Land Art*. KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *In*: revista Gávea número 1, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1984. (Original 1979). P.p. 87-93.

⁴⁰ Conforme a concepção de site apresentada por KWON (1997).

Na trajetória de Robert Smithson podemos verificar preocupações de outra ordem, que extrapolam os esquemas de Krauss. Entre as invenções da mente humana e a sedimentação geológica natural, conceito comentado no texto *“A sedimentation of the mind: earth projects”*, de 1968, Smithson exercita a liberdade de expandir os campos da arte para além da compreensão lógica e racional, como forma de extrapolar barreiras impostas pelas instituições deste momento. Na área da Física, a ideia de Entropia, trabalhada por Smithson em seu texto, pressupõe mensurações da desordem em determinados sistemas, assim como a espontaneidade em processos materiais. Se, na concepção de Entropia, numa linha cronológica linear, tudo tende ao caos, Smithson questiona a incoerência de padrões positivistas pautarem valores intrínsecos à sociedade principalmente durante o Modernismo. Em suas palavras,

“os caixotes ou recipientes dos meus ‘não locais’ se reúnem nos fragmentos experimentados no abismo físico da matéria-prima. As ferramentas da tecnologia se tornam parte da geologia da Terra à medida que voltam ao estado original. Máquinas como dinossauros devem retornar ao pó ou à ferrugem. Pode-se dizer que uma 'des-arquitetura' ocorre antes que o artista estabeleça seus limites fora do estúdio ou da sala.”

Desta forma, enquanto artistas, durante a década de 1960, experimentavam o espaço heterogêneo das ruas e dos equipamentos urbanos, Robert Smithson colocava essa questão em uma ordem quase universal, saindo da escala de tempo das civilizações recentes (e todos os ideais de progresso tecnológico e científico relativos a elas), para uma observação da dimensão temporal universal, ou geológica, cujo intervalo cronológico não pode ser percebido pela breve existência humana neste planeta. Este estado de relativização a partir de escalas extremamente opostas é experimentado e apresentado por Smithson ao questionar as condicionantes que acabavam por dar o

110 caráter final à proposta artística, principalmente aquelas ligadas à falsa neutralidade do interior do espaço expositivo.

. Miwon Kwon (2007)

Se tomarmos Miwon Kwon como guia, no livro *“One place after another: Site-specific art and locational identity”*, de 2002, perceberemos que houve, dentro da reflexão e das práticas da arte contemporânea, uma discussão que possibilitou novos entendimentos sobre o significado da palavra espaço. Partindo da simples transposição do espaço expositivo para o espaço urbano, os artistas logo se deram conta da heterogeneidade do espaço público urbano. A partir deste momento, passam a incorporar em suas propostas concepções que vão desde o *site-specific* à Crítica Institucional, considerando que a produção material e a sociabilidade dos habitantes de um espaço, assim como o fluxo de pessoas, mercadorias e informações, foram aspectos fundamentais na sua constituição. Neste entendimento, cada uma das propostas artísticas relacionadas a estes temas, à sua maneira, dava origem a uma nova concepção de espaço.

Miwon Kwon também comenta algumas das principais mudanças ocorridas na arte pública no contexto norte-americano, durante as três últimas décadas. Apresenta diferenciações entre a arte pública enquanto escultura modernista, greenberguiana e abstrata, que é instalada em praças públicas e em espaços abertos da cidade, e uma arte menos orientada para o objeto, e mais centrada nos modos de relação entre o trabalho artístico e o contexto que intenciona dialogar.⁴¹ A partir da década de 1960, as ideias de um campo expandido da escultura (VIDLER, 2010) orientam uma dissolução dos limites das linguagens tradicionais da arte (aquelas baseadas na representação a

⁴¹ KWON, Miwon. *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

partir da forma material), possibilitando maneiras de fruição do objeto artístico mais participativas.

Alinhando-se aos paradigmas atuais citados anteriormente, podemos identificar, inicialmente, como se estabeleceram na arte, a partir de seu próprio contexto, os paradigmas da apropriação do espaço público.

No texto *“One Place After Another: Notes on Site Specificity”*, publicado originalmente na revista *October* 80 (primavera de 1997), para depois compor o livro *“One place after another: Site-specific art and locational identity”*, de 2002, Miwon Kwon busca elucidar as principais características do *site-specific*, a partir da análise dos três principais momentos da trajetória evolutiva deste conceito.

Em um primeiro de três estágios do *site-specific*, que ela denomina como fenomenológico, entende como indivisíveis as relações existentes entre o objeto artístico e o contexto do espaço em que ele é premeditadamente instalado, e nesta relação entre objeto e espaço, sua completude se dá pela presença física do espectador. Ao afirmarem que remover seus trabalhos do lugar para onde foram projetados significava destruí-los, Robert Barry e Richard Serra tensionam os campos da escultura e da arquitetura, conectando seus significados de maneira irreversível.

No segundo estágio de evolução do *site-specific* (social/institucional), a partir de questionamentos sobre o papel das instituições no direcionamento dos rumos da arte, artistas propõem intervenções que, aprofundando a abordagem do estágio anterior, concebem o lugar [*site*] como uma “estrutura cultural definida pelas instituições de arte”.⁴² Incluem-se, nesta etapa, especificidades que vão além da discussão com a fisicalidade espacial, buscando atingir sistemas e convenções que estruturam as instituições. Nesta abordagem, o *site* não seria apartado destas condições, e sim

⁴² KWON, Miwon. *One Place After Another: Notes on Site Specificity*. Nova Iorque: *October* 80, 1997. P. 168.

112 suscetível a pressões sociais, econômicas e políticas. Artistas como Mierle Laderman Ukeles, Daniel Buren, Andrea Fraser e Michael Asher, por exemplo, evidenciam estes discursos internos presentes na estruturação do espaço enquanto instituição da arte, ao esforçarem-se em decodificar e expor convenções utilizadas para atribuir valor ao objeto artístico, práticas diretamente ligadas a condicionantes socioeconômicos e políticos.

Desenvolvido a partir deste segundo estágio do *site-specific* (ainda que estas etapas não assumam posições definidas numa ordem cronológica), um terceiro momento (discursivo) encadeia-se no processo de direcionamento do objeto artístico para o exterior do cubo branco (O'Doherty, 2002). O conceito de site, para Kwon, passa a ser entendido segundo “seu engajamento expandido com a cultura”⁴³, e os artistas realizam seus trabalhos orientados para espaços públicos, extramuros institucionalizados, onde experimentam formas de apropriação, em termos físicos e intelectuais, que extrapolam o interior cubo branco. Trabalhos *site-oriented* passam, com a ocupação de espaços públicos, a propor formas de intervir em diferentes níveis nos fluxos presentes na cidade, buscando relacioná-los a um discurso existente, entendendo a constituição do espaço da cidade atual como uma narrativa não linear, resultante de diferentes formações discursivas. Kwon cita como exemplo o projeto “*On Tropical Nature*” (1991), do artista Mark Dion. Conectando espaços distintos, em uma trajetória articulada por pessoas, informações e objetos, o artista opera deslizamentos semânticos entre conteúdo e site, considerando a multiplicidade de definições que podem coexistir no conceito de lugar.

Nesta sucessão de deslizamentos semânticos ocorridos na arte – do objeto para o espaço, do espaço para sistemas de relações – o conceito de apropriação artística do

⁴³ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Nova Iorque: October 80, 1997. P. 171.

espaço público das cidades passa por mutações adaptativas, e, por caminhos paralelos, atinge os mesmos patamares alcançados pelo desenvolvimento das cidades dos dias de hoje, segundo suas definições socioeconômicas e políticas.

. arte - para a “comunidade”

Miwon Kwon, no mesmo livro, analisando algumas propostas presentes na exposição *“Culture in action”* (1993), comenta as extensões e os limites desta ação político-cultural. Em sua argumentação, fica bastante evidente uma postura crítica ao entendimento de produção artística direcionada à comunidade. Ataca o conceito de comunidade como categoria social, mostrando suas limitações e vínculos ideológicos, para favorecer o prosseguimento do trabalho coletivo, com claros objetivos de uma inserção social ativa. Citando o filósofo francês Jean-Luc Nancy (1991), avança na hipótese de que o próprio processo de trabalho cria os produtores dessas formas de ação político-cultural.

Ao comentar sobre a dinâmica das propostas presentes nesta exposição de 1993, em Chicago, Kwon torna mais clara a lógica destes processos, assim como os resultados deste tipo de produção, considerando estas intervenções resultantes de uma aproximação entre arte e espaço urbano que abrange aspectos mais amplos, além de suas características físicas ou que possam remeter a uma indissociabilidade com o seu contexto.

Como exemplos destas propostas, ela cita ações muito diferentes entre si, mas todas com o objetivo de ativar e mobilizar as pessoas que ocupam específicas áreas da cidade. Entre estes exemplos, destacamos a parada multiétnica organizada por Daniel J. Martinez, VinZula Kara e os *West Side Three-Point Marchers* (*Los Desfiladores Tres Puntos del West Side*); o envolvimento do artista Mark Dion com o Chicago Urban

Ecology Action Group e com doze estudantes locais, para criar uma estação ecológica urbana; uma horta hidropônica destinada a atender pacientes portadores de HIV/AIDS, organizada pelo grupo colaborativo Haha - Richard House, Wendy Jabob, Laurie Palmer e John Ploof – com a Flood, uma rede de trabalho de voluntários envolvidos com a saúde; uma vídeo instalação na rua, com uma *'block party'* organizada com a ajuda dos adolescentes da área de *West Town*, proposta que surge da colaboração entre o artista visual Iñigo Manglano-Ovalle, a *Westtown Vecinos Video Channel* e a *Street-Level Video*; e, para finalizar, uma barra de chocolate com amêndoas, chamada "*The Candy of Their Dreams*", desenhada e produzida por Simon Grennan e Christopher Sperandio, em colaboração com a *Bakery, Confectionery and Tobacco Workers' International Union of America Local No. 552*.⁴⁴

Com estes exemplos de propostas da exposição "*Culture in action*", Kwon também evidencia o contraste da arte pública com a escultura modernista, cuja autonomia a difere em muito das propostas de imersão dos artistas na vida cotidiana das pessoas. Ao invés do espectador se deparar com objetos isolados e emoldurados por tradições ou regras institucionais, ele se vê fazendo parte de um processo que, ao mesmo tempo em que o absorve, incita práticas que podem provocar ou inspirar mudanças no lugar em que vive.

A constatação deste estágio de desenvolvimento do *site-specific* seria uma primeira maneira de abordarmos os trabalhos a serem analisados. Considerando esta vertente teórica da arte contemporânea - a apropriação do espaço da cidade como resultado da relação entre arte e cultura -, buscamos, no próximo capítulo, evidenciar o contexto a que estes trabalhos são inicialmente associados, para depois discorrermos sobre as diferentes respostas dadas em cada proposta.

⁴⁴ KWON, 2002, p. 102.

. a emergência dos coletivos

Trabalhar em grupos colaborativos tem sido, ultimamente, uma das formas que mais se destacam quando o objetivo é a inserção em processos produtivos. Na arte, estas práticas já se tornaram comuns, tanto que começam a inspirar formas de trabalho em outros setores, fora da arte. Quando estes coletivos começam a ocupar o espaço público das cidades, torna-se mais evidente a potencialidade política desta forma de arranjo que parece ter suas raízes em processos estéticos e, portanto, dentro da arte.

Este outro momento da produção artística mais recente também aparece nas páginas do livro de Naomi Klein “Sem logo: a Tirania das Marcas em um Planeta Vendido” (2002), quando, no capítulo 13 “Resgate as ruas”, narra a emergência do *Reclaim the Streets* (RTS), um coletivo com base em Londres, composto por ativistas de diversos setores sociais que mobilizaram seus esforços sobre o problema concreto e pontual do anúncio da construção de uma via expressa, a *Camden High Street*, em sua cidade. Estas mobilizações tinham como objetivo retomar o uso das ruas pelas pessoas, diferentemente de como estavam sendo progressivamente utilizadas segundo a lógica (linear) da máquina, no caso, os automóveis. Mesmo que aparentemente estes eventos espontâneos tivessem características muito semelhantes às de festas, hedonistas, e às vezes até a de atos de violência, os objetivos do RST eram voltados à reconstituição de uma ordem que partia dos interesses das pessoas, e não de setores administrativos, muitas vezes alheios aos problemas mais urgentes e específicos dos moradores. Klein descreve todos os astutos detalhes da manifestação ocorrida em 1995, que acabou sendo um fator que fez germinar outras formas de protesto semelhantes por toda a Grã-Bretanha, e, posteriormente, em vários países europeus. A partir desta primeira

116 ocupação, em quatorze de maio de 1995, Klein observa as táticas recorrentes do RTS, como citadas a seguir:

“Em um momento, multidões de festeiros aparentemente improvisados transformam uma artéria de tráfego em um cercadinho de criança surrealista. Eis como funciona. Como a localização das *raves* originais, o local das festas RTS é mantido em segredo até o dia em que acontece. Milhares se reúnem no lugar de encontro escolhido, do qual partem em massa para um destino conhecido somente por uns poucos organizadores. Antes de a multidão chegar, uma van equipada com um potente sistema de som é sorrateiramente estacionada na rua a ser resgatada. Em seguida, são planejadas algumas formas teatrais de bloquear o trânsito - por exemplo, dois carros velhos deliberadamente batem e uma falsa luta é encenada entre os dois motoristas. Outra técnica é plantar tripés de andaimes de seis metros no meio de uma rodovia com um corajoso militante pendurado no alto - a base do andaime evita que os carros passem, mas as pessoas podem circular entre elas livremente; e uma vez que esbarrar no tripé mandaria a pessoa que está no topo direto para o chão, a polícia não tem alternativa a não ser ficar a postos e observar o desenrolar dos acontecimentos. Com o trânsito bloqueado de forma segura, a rodovia é declarada uma ‘rua aberta’. São erguidas placas que dizem ‘Respire’, ‘Sem carros’ e ‘Resgate o espaço’. A bandeira do RTS - um relâmpago com fundo em diversas cores - é hasteada e o sistema de som começa a berrar de tudo, do último *hit* eletrônico a "*What a Wonderful World*", de Louis Armstrong.

Então surge - aparentemente do nada, o carnaval itinerante dos membros do RTS: cliclistas, homens em pernas de pau, *ravers*, tambores (...), bem como caixas de areia, balanços, piscinas rasas, sofás, (...) e redes de vôlei.

Centenas de *frisbees* voavam pelo ar, houve distribuição gratuita de comida e começou a dança - sobre os carros, nos pontos de ônibus, nos telhados e perto dos sinais de trânsito.” (KLEIN, 2002, p. 245).

Klein também comenta que os organizadores das primeiras manifestações do RTS estariam envolvidos com o compromisso de reclamar coletivamente os espaços não comercializados na cidade, dando assim voz a quem tentava se expressar fora dos padrões vigentes daquele momento. Explicando as práticas iniciais do RTS, que também envolviam formas de impactar esteticamente as pessoas, Klein observa que

“(...) a encarnação atual do *Reclaim the Streets* foi formada em maio de 1995, com o propósito expresso de tornar o que aconteceu em Claremont Road um vírus transportado pelo ar que podia se disseminar a qualquer momento, em qualquer lugar na cidade - uma ‘zona autônoma temporária’ ambulante, para usar a expressão cunhada pelo guru anarquista americano Hakim Bey.” (KLEIN, 2002, p. 146.)

Temos neste momento não só uma outra organização dos coletivos de arte, não mais voltados para a prática de “arte para a comunidade”, mas também a formação de coletivos que se juntam a partir de problemas concretos, não circunscritos a uma “comunidade” específica. Não é por acaso que o estopim para a ampla divulgação das produções voltadas à arte pública foram as novas formas de apropriação e de produção da cidade. Como um comentário sobre o potencial destas ações do RTS, podemos observar o surgimento posterior de grupos como *The Yes Men* e o movimento *Occupy Wall Street*. No primeiro caso, os ativistas do *Yes Men* conhecidos pelos pseudônimos Andy Bichlbaum e Mike Bonanno, ambos ligados às práticas do *culture jamming* (como comentado por KLEIN, 2002), expõem o Neoliberalismo como um sistema que oprime e manipula as pessoas através de discursos mentirosos e ilusórios. Já o segundo caso,

118 *Occupy Wall Street*, caracteriza-se por seu caráter contestatório e de protesto contra o setor financeiro estadunidense, a partir dos reflexos mais recentes sentidos pela população, como a desigualdade econômica e a corrupção presente nos setores administrativos. A partir da primeira mobilização ocorrida em dezessete de setembro de 2011, no Zuccotti Park em Nova Iorque, começaram a surgir vários outros movimentos *Occupy* em diferentes partes do mundo, inclusive no Brasil.

. arte e apropriação do espaço urbano

Intervenções urbanas realizadas por artistas como Richard Serra, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Mark Dion ou Christo Javacheff, por exemplo, destacam-se como exemplos da vertente no campo das artes que tem explorado possibilidades de expansão do lugar do objeto artístico para fora das galerias e museus. Reconhecidas nas últimas décadas pela relevância no avanço da discussão da arte pública, as propostas destes artistas mostravam também novas possibilidades de aproximação do debate das artes com a audiência a que se direcionam, através da ocupação do espaço público das cidades. Assim, procedimentos relacionados às diversas formas de intervir neste espaço passam a permitir relações mais próximas ao cotidiano e à intimidade das pessoas, parecendo traduzir formalmente os desejos modernistas de aproximar (se não dissolver os limites entre) arte e vida. Se inicialmente retirava-se o objeto do contexto urbano para ser apresentado em galerias e museus (podemos lembrar dos *readymades* de Duchamp), hoje não é raro a apropriação artística do espaço público ser realizada apenas *in situ*, diretamente no lugar onde as relações entre as pessoas acontecem sem intermediações. Ideia que se alinha com a leitura de Rosalyn Deutsche quando observa que, se nas décadas de 1960 e 1970 o

espectador era convidado a ler e decifrar uma imagem, agora ele faz parte dessa imagem.⁴⁵

Ao mesmo tempo em que a rigidez institucional do espaço interno às galerias e aos museus começam a receber críticas, o espaço público das cidades começa a se tornar um possível lugar de existência da obra de arte. Ações participativas pensadas para o espaço público visavam então extrapolar os limites segregadores dos espaços destinados à audiência especializada em arte. A partir das etapas cronológicas e conceituais do *site-specific* descritas por Miwon Kwon em “Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*” (1997), e também das questões sobre espaços da arte institucionalizados, como comentadas por Brian O’Doherty em “No Interior do Cubo Branco – a Ideologia do espaço da Arte”, de 2002, é possível verificar esta passagem gradual de um momento caracterizado por uma obra que legitima-se prioritariamente em espaços especializados e estanques, para uma discussão de uma sequência de espaços que se articulam física e temporalmente segundo ações ativadas pela proposta artística. A intervenção de pessoas que se organizam em grupos e coletivos para discutir o espaço público tem transformado o espaço das cidades em um substrato que recebe não apenas o fluxo concreto e de informações, mas também a experiência de interagir concretamente com outras pessoas.

O documentário “O que é nosso: *reclaiming the jungle*”, dirigido por Allyson Alapont e Jerry Clode (São Paulo, 2014), cujo título remete-se ao movimento *Reclaim the Streets*, reúne depoimentos de coletivos atuantes na cidade de São Paulo, que se organizam principalmente através de redes sociais, para realizarem festas e pequenos eventos temporários em espaços públicos da cidade, com diferentes temas e tipos de

⁴⁵ DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.

120 audiência. Ainda que se caracterizem como estratégias quase inconsequentes de ocupação da cidade, estas ações espontâneas, que buscam por lacunas na organização da cidade, acabam preenchendo temporariamente estes hiatos urbanos, seja como forma de protesto ou com intenções funcionais. Oscilando entre a agressão e a legitimação, essas ações promovem novas experiências no espaço público das cidades. Ainda que efêmeros, estes momentos de ocupação urbana a partir de agitações parecidas com 'festas surpresa', podem revelar a potencialidade de espaços urbanos subutilizados, transformados momentaneamente em uma mistura de comemoração, experiência estética e protesto. E talvez por estas características relacionadas a mobilizações populares, parecem se aproximar do interesse de setores privados e institucionais, principalmente aqueles ligados à comercialização da experiência.

capítulo III: arte: ativismo e estética relacional

Também nos pareceu importante armar uma discussão sobre a trajetória das diferentes propostas de participação, de ativação e empoderamento do público até chegar nos dias atuais. Neste sentido, mostrou-se especialmente relevante contrastar duas propostas bastante importantes na vida do milênio, que apontavam com clareza para projetos de inserção político-cultural de naturezas bastante distintas. De um lado temos a Estética Relacional teorizada pelo crítico francês Nicolas Bourriaud, que procura uma nova inserção social para a arte a partir do fim das utopias, e, do outro, temos as propostas de arte e ativismo que fazem eco a novas formas de mobilização política desta época, tais como o fórum de Porto Alegre, as manifestações de Gênova, Seattle, etc. Ambas passando pela crítica de Claire Bishop, que acrescenta, como comentário que faz ampliar o debate, a questão sobre o que ela denomina de Antagonismo Relacional.

. a definição de Estética Relacional de Bourriaud

A ressemantização de objetos, a partir de seu design e posterior uso, passam por processos de sociabilização alternativos, que, antes de proporem novas formas de reagrupar pessoas no espaço urbano, já se caracterizam por serem produtos de uma ação coletiva. Artistas e propositores como os coletivos Guerilla Girls e Materia Group, por exemplo, vêm, há algumas décadas, organizando-se em grupos multidisciplinares com o propósito de discutir e verificar possíveis estratégias de ações manifestatórias que nascem de leituras particulares sobre a vivência no meio urbano e sua relação com a arte. A mobilização da participação do observador em trabalhos artísticos recentes

122 pode ser lida também na forma de propor ações, que partem de um conjunto heterogêneo de pessoas, ao invés da ação individual de apenas um artista.

Nos dias atuais, tornou-se recorrente reconhecer lacunas na organização da cidade, que tem sido o centro das atenções de artistas que propõem respostas para estes lapsos no território físico. Lacunas que podem originar-se da legislação de cada cidade, da situação econômica de cada contexto, das formas de organização social, entre outras. Uma destas lacunas é o principal ponto de partida de Nicolas Bourriaud ao propor a ideia de estética relacional (ou da pós-produção), mais precisamente uma lacuna que surge das atuais formas de sociabilidade, marcadas, segundo Bourriaud, pela diminuição do espaço físico de sociabilização, que ele denomina interstício social, em detrimento do uso de equipamentos de troca de informação à distância.⁴⁶

Intervenções artísticas que se realizam em espaços públicos atualmente ganham novas abordagens e leituras no que se refere às suas definições. Como já comentado no capítulo anterior, Miwon Kwon (1997), procura entender as etapas de evolução de trabalhos *site-specific*,⁴⁷ indo da relação do objeto com o lugar até a relação do objeto com o discurso. Em outras palavras, começa a existir um deslocamento do que se entendia por 'lugar caracterizado por aspectos materiais' para 'lugar definido segundo os discursos nele presentes'. A partir da década de 1960, as ideias de um campo expandido da escultura levam as propostas artísticas à dissolução dos limites das linguagens tradicionais da arte, baseadas na representação a partir da forma, possibilitando uma constituição mais diversa do objeto artístico. Neste sentido, a arte contemporânea no contexto extramuros, principalmente a partir da década de 1990, tende a se direcionar para propostas de intervenções artísticas baseadas em questões que buscam abranger também discursos identitários, que podem ou não apresentar

⁴⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel, 1998.

⁴⁷ KWON, Miwon. *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

interesses em comum. Esta discussão sobre a atual arte pública ganha novos aportes com as observações de Nicolas Bourriaud, no que ele define como estética relacional, que seria, em suas palavras, “um domínio das interações humanas e seu contexto social, mais do que a alegação de um independente e privado espaço simbólico” (BOURRIAUD, 1998).⁴⁸

Diretor do *Palais de Tokyo* após sua mais recente reestruturação espacial, Nicolas Bourriaud busca abordar conceitos como pós-produção ou laboratório, como parte integrante do vocabulário que se encaixa em sua ideia relacional de arte. Projetos experimentais que seguem o exemplo do espaço do *Palais de Tokyo*, com aspecto interno inacabado, à espera de um projeto que lhe atribua algum sentido, revisam as noções instalativas-museológicas e recontextualizam o interior do espaço expositivo. Para Bourriaud, a exposição é o lugar privilegiado onde podem ser instauradas coletividades instantâneas, condicionadas por diversos princípios, como o grau de interação que o artista propõe ao espectador, a natureza das obras, ou novos modelos de sociabilidade, o que torna a exposição em um território de trocas. Bourriaud inicia sua argumentação a partir da ideia de uma falência do espaço concreto, anteriormente usado de maneira primordial nas relações humanas, em detrimento do crescente uso de um espaço de trocas de informação à distância, virtual e maquínico. Interessado em formas de interação que vão além da instância física, Bourriaud caracteriza o que ele chama de interstício social, onde seria possível a reprodução de um conjunto de encontros gerados principalmente pela configuração das cidades. As ações artísticas, neste sentido, não operam mais uma tradução da realidade, mas se aproximam dela ao acontecer no mesmo espaço-tempo em que são compreendidas. Ideia que se aproxima da concepção Althusseriana de que a cultura não reflete, mas sim produz a sociedade.

⁴⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel, 1998.

Diante destas propostas artísticas que colocam a possibilidade de criação de pequenos universos, ou micro utopias, possíveis a partir da reorganização de elementos de um sistema político e econômico preestabelecido, Bourriaud questiona critérios de coexistência a partir de perguntas como: o trabalho me permite entrar em diálogo? Podemos existir no espaço que ele define? De que maneira?

Em torno destes questionamentos sobre o que define como uma esfera relacional, Bourriaud agrupa artistas cujas práticas tendem a se desmaterializar enquanto objeto concreto, reforçando e reorganizando as relações sociais cotidianas que caracterizam as cidades, a partir de espaços que propõem a abertura de diálogos entre partes distintas. Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick são dois nomes que se destacam neste grupo, já que seus respectivos trabalhos baseiam-se em experiências dentro de um determinado interstício social, onde seriam concebíveis novas possibilidades de coexistência. Centrado no interior do espaço expositivo contemporâneo das galerias e museus, ou dentro do cubo branco como definido por Brian O'Doherty (2002), Tiravanija propõe a realização de encontros que replicam atividades cotidianas, criando *lounges* de bares, ou promovendo jantares para frequentadores de galerias e exposições para quem queira se refugiar desta microesfera relacional (ainda que dentro dela mesma), criada pelo circuito contemporâneo das artes. Como exemplo destes trabalhos podemos citar a série *"Pad thai"*, apresentada pela primeira vez em 1990 na Paula Allen Gallery em Nova Iorque. Em outro trabalho, reproduz o interior de seu apartamento dentro de uma galeria, e disponibiliza totalmente seu uso para os visitantes da exposição, inclusive no período noturno. Além da discussão sobre as mesclas dos contornos entre espaços públicos e privados que vem ocorrendo no espaço urbano, seus trabalhos apresentam possibilidades reais de coexistência, ainda que dentro de condições controladas pelos espaços que se abrem a estas experiências artísticas. Tentativas de entendimento destes trabalhos sob um olhar greenberguiano e

estruturalista são inúteis, considerando que o que tradicionalmente se reconhece por qualidade do espaço se desarticula diante do espaço preparado pelo artista: bancos, fogareiros, mesas, restos de vegetais, pratos - organizados de maneira tão espontânea como parecem ser os diálogos dos visitantes da exposição durante os jantares - não oferecem substância para uma crítica consistente sobre as intenções projetadas pelo artista, além da própria situação relacional. Nas palavras de Bourriaud, sobre Tiravanija, percebe-se que “sua obra de arte se torna um lugar de negociação entre realidade e ficção, narrativa e comentário”. (BOURRIAUD, 2004, p. 51).

Por este rumo segue a observação de Bourriaud, considerando as novas formas de sociabilidade geradas nas propostas artísticas de Tiravanija e Gillick. O olhar de um estudante de arquitetura, por exemplo, pode achar tão estranhos quanto desinteressantes os espaços propostos por Liam Gillick. Murais, bancos e mesas que remetem à memória de vivências em espaços burocráticos e assépticos como bancos e empresas de seguro, parecem não contribuir em nada de novo para o discurso sobre vertentes da arte contemporânea, principalmente ao compararmos com todo o peso do significado do design e da arquitetura moderna, em seus respectivos contextos históricos. Mas seu discurso se volta para as relações que podem ser estabelecidas dentro deste espaço, indo além dos significados que sua materialidade física possa sugerir. Tanto que o próprio artista, quando indagado sobre a qualidade do espaço proposto, comenta: no caso de não gostarem do design, basta que os visitantes voltem as costas para esses objetos e conversem entre si.

Ainda que estes sejam os mais representativos exemplos utilizados por Bourriaud, seu discurso abrange também um grupo de artistas cujos trabalhos parecem abordar problemas que não visam uma simples expansão dos limites da arte por si só, como fizeram as gerações passadas, nas décadas de 1970 e 1980, mas tentam

experimental a capacidade de resistência da arte dentro de um contexto social como um todo. O trabalho de Sophie Calle, por exemplo, baseia-se em encontros com estranhos escolhidos de maneira aleatória nas ruas, dos quais ela recolhe, anonimamente, informações íntimas que são reorganizadas em suas instalações. Angus Fairhurst realiza uma ação onde coloca em contato telefônico duas galerias, utilizando um equipamento similar aos utilizados por rádios piratas. Cada um dos interlocutores acreditava que o outro havia ligado, e as discussões acabaram por se transformar em um caos na relação já tênue entre as duas galerias.

A realização destas experiências propostas pelos artistas comentados por Bourriaud apresentam relações vitais com espaços tradicionalmente reconhecidos como ‘lugares da arte’: galerias, bienais e instituições. Ainda que os trabalhos de Sophie Calle e Andrea Fraser, por exemplo, se iniciem como interferências nas maneiras de relação entre os transeuntes das cidades, ou ainda, em seu interstício social, suas justificativas e conclusões finais (instalações e performances) parecem tornar-se possíveis apenas quando realizadas dentro de circuitos artísticos internos ao espaço da instituição, inseridos em determinado contexto social.

A este grupo poderia se somar ainda as ações de Mierles Laderman Ukeles, seja sua performance onde faz faxina no interior de uma galeria, ou seu projeto *“Touch Sanitation”*, realizado durante o ano de 1980, em Nova Iorque. Ao propor a realização de apertar as mãos de todos os funcionários responsáveis pela limpeza pública, em *“Touch Sanitation”* Ukeles reconcilia a vivência na cidade com a infraestrutura que a mantém funcionando, ressaltando a necessidade de um olhar humanizado à esta base da sociedade, do que propor alternativas concretas que aprimorasse essa estrutura, preocupações colocadas pelos artistas do grupo abordado a seguir.

. Bishop e o antagonismo relacional

A partir destas considerações, a postura de Claire Bishop sobre as questões da estética relacional de Bourriaud talvez venha a confirmar alguns aspectos de resistência da arte quando esta se encaminha para contextos sociais diversos ao interior do cubo branco. Seus principais argumentos são baseados na oposição a algumas das definições de Bourriaud sobre a estética relacional, ao mesmo tempo em que oferecem suporte teórico aos indícios de possibilidades da coexistência da arte, que se expande em contextos sociais reais, fora do consenso estabelecido pelo circuito artístico e dos ambientes em que ela acontece.

No texto “Antagonismo e Estética Relacional”, de 2004, Claire Bishop apresenta abordagens que fazem avançar a discussão sobre o tema. Neste texto, contesta o entendimento do conceito de democracia, usado como justificativa de vários artistas ligados à estética relacional como substrato primordial para a existência destas propostas onde a matéria-prima é o comportamento das pessoas. Para ela, existe uma lacuna em sua compreensão de cultura, considerando que os artistas apresentados por Bourriaud não expandem sua atuação em direção a uma realidade urbana mais complexa, fora dos espaços artísticos institucionalizados. Ao comentar o texto de Rosalyn Deutsche (1996), Bishop aprofunda-se em um entendimento de democracia que mostra ser mais condizente com o contexto histórico contemporâneo. Se a esfera pública é sustentada por seu caráter democrático, deve considerar natural não apenas situações mais harmônicas e controladas, mas também sustentar o conflito. Nesta visão mais radical do conceito de democracia, uma sociedade democrática não é aquela isenta de antagonismos, mas sim a que sustenta e administra a possibilidade de conflito: sem antagonismo existe apenas consenso unidirecional. Esta leitura de Bishop se estende para os trabalhos dos principais artistas de Bourriaud, Rirkrit Tiravanija e Liam

Gillick. As conclusões harmoniosas (leia-se, neste caso, ausência de vandalismos causados pelos visitantes) das ações de Tiravanija dentro do espaço controlado da galeria seriam as mesmas se estas recebessem refugiados de guerra, por exemplo? Bishop também questiona a leitura de Bourriaud sobre o trabalho de Gillick, concluindo que ele não se preocupa com o teor das imagens e textos dos murais (assim como sua assimilação e possíveis impactos sociais), por exemplo, usados pelo artista em suas instalações que mimetizam espaços corporativos. Se os trabalhos destes artistas reafirmam, por um lado, sua ligação com o contexto social de forma laboratorial, experimental; por outro, não são questionados de maneira precisa sobre sua inserção dentro de contextos sociais não controlados pelas instituições ligadas à arte.

Para ressaltar o contraste entre os objetivos dos artistas analisados por Bourriaud e o que ela caracteriza por uma sociedade que se baseia nos conceitos mais radicais de democracia, Bishop analisa um grupo de artistas cujos trabalhos propõem relações fora do espaço controlado do cubo branco, colocando o espectador diretamente em contato com a realidade que pretende dialogar. A princípio, estes artistas relacionam-se de maneira menos amigável com o espaço do intramuros e com seus frequentadores, propondo imersões, às vezes forçadas, em contextos sociais diferentes daquele do circuito artístico das bienais internacionais, por exemplo. Se os artistas do primeiro grupo encontravam liberdade para ações controladas dentro do espaço institucionalizado, fora das intempéries e surpresas que o espaço público guarda em seus meandros, os artistas do segundo grupo experimentam os limites da arte em um contexto urbano sem interfaces institucionais. E isso se dá também a partir de relações entre pessoas, mas, nestes casos, sustentando a dúvida da completa ausência do conflito. Ao considerar que a estética relacional produz relações humanas, Bishop propõe um aprofundamento da discussão ao questionar quais tipos de relações são

produzidas, para quem e porque, principalmente nos trabalhos dos artistas Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn.

Leituras iniciais das ações do artista Santiago Sierra já revelam seu caráter crítico sobre as relações de troca entre as pessoas que fazem parte de um sistema como o capitalismo em sua fase de evolução mais recente. Ainda que trabalhe dentro das relações interpessoais, como os artistas do primeiro grupo, seus trabalhos não exibem um caráter de celebração, como os jantares de Tiravanija, por exemplo, preferindo discutir temas menos reconciliadores, mas totalmente tangíveis no espaço urbano. Em um sentido que parece se opor a abertura participativa proposta por artistas ligados à discussão da estética relacional, Sierra delimita com maior precisão as exclusões, acentuando as divisões comuns de outras instituições, além daquelas ligadas à arte. Ele não apresenta essas divisões sociais como algo reconciliador, nem como instâncias separadas de suas ações, sustentando o antagonismo entre elas ao sublinhar seu caráter instável. Aspectos de pós-produção, como descritos por Bourriaud, são postos em segundo plano em seus trabalhos. O artista registra suas ações com fotos em preto e branco, além de alguns vídeos, que não passam por um processo de edição final, direcionando o foco do seu trabalho para suas ações, para o acontecimento em si. Ao propor uma troca financeira para uma coletividade, como pagar pessoas para serem tatuadas, ou para se masturbarem, aprenderem uma frase em outro idioma, ou até descolorirem o cabelo, o artista não oferece, em seu trabalho, uma experiência de aproximação e empatia humana que ameniza a situação de estranhamento diante dos limites sociais impostos por um sistema. Ao propor, em outro trabalho, que imigrantes ilegais sejam pagos para ficarem dentro de caixas de papelão, instaladas no interior de um espaço expositivo (talvez o cubo branco, como definido por O'Doherty, 2002, seja a única instituição onde essa situação possa ocorrer) este estranhamento diante da não-

130 identificação com o outro se evidencia como um conflito a ser sustentando, antagonismo que parece apropriado dentro da ideia de uma democracia radical.

O trabalho de Thomas Hirschhorn parece se opor também de forma mais contundente aos aspectos colocados pela estética relacional de Bourriaud, mais evidentemente no trabalho *“Bataille Monument”*, de 2002. Conforme analisa Claire Bishop, atualmente a arte parece tão subordinada à vida cotidiana, na forma como aborda aspectos de lazer, entretenimento e negócios, que artistas como Hirschhorn não usam a ideia de obra aberta, ou de aberturas à participação do observador como principal conceito que justifique seus trabalhos. Não é mais suficiente dizer que ativar o observador, tornando-o parte do trabalho, seja um ato democrático, já que até o trabalho mais aberto determina previamente, de variadas formas, os níveis de participação deste observador. Em vez disso, ele defende que suas ações não são políticas, mas sim feitas de forma política. Defende uma postura que justifica o aspecto precário e provisório de suas ações e produtos artísticos, ao afirmar que esta maneira de fazer arte politicamente (e não fazer arte política) significa não se submeter a uma ideologia, buscando estabelecer uma comunicação que começa, por exemplo, na escolha de materiais que não intimidem, e de formatos que não seduzam ou dominem, trabalhando assim contra a noção de qualidade do objeto final. Em seu trabalho para a Documenta XI, em 2002, ele propõe aos visitantes da exposição um tour pelo subúrbio de Kassel, a quilômetros de distância dos principais pontos frequentados pelos turistas estrangeiros do circuito artístico. Colocados em um espaço periférico, com cabanas improvisadas e de aspecto precário, onde eles próprios são os estranhos, os visitantes são convidados a experimentar empiricamente a possibilidade da existência da arte em contextos desconfortáveis, que extrapolam os fronteiras do espaço expositivo controlado.

Sob estas abordagens de Bishop, os trabalhos de Sierra e Hirschhorn parecem testar os limites da arte, reconhecendo e reafirmando o que é possível dentro desse horizonte. O suporte para estes trabalhos funda-se no modelo de subjetividade não de um indivíduo fictício, nem de uma comunidade harmoniosa, mas de uma subjetividade dividida, de identificações parciais, abertas ao debate constante. Se a estética relacional pressupõe um sujeito unificado como unidade básica para a construção de uma comunidade como unidade, as relações antagônicas propostas nos trabalhos de Sierra e Hirschhorn podem ser lidas como formas de experimentos artísticos mais adequados ao sujeito incompleto e dividido dos dias atuais.

Como observa Bishop (2004), para Hirschhorn o vandalismo como resultado das ações que ele propõe não é uma surpresa, tendo acontecido com frequência em sua trajetória artística. Respostas agressivas parecem ser também uma forma de diálogo com o observador da obra participativa, e o vandalismo pode ser resultado do caráter instigador que o artista imprime na ação, sustentando um conflito. Talvez o uso do material e o contexto histórico em que são apresentados estes trabalhos condicionem, de certa forma, as respostas agressivas do observador. Resultados que, por outro lado, jamais seriam esperados (e aí existe um controle maior, aproximando a arte de uma abstração fictícia da realidade) em relação aos materiais e formatos utilizados por Gillick em seus espaços relacionais, por exemplo.

Da estética relacional de Bourriaud e do que Claire Bishop prefere chamar de antagonismo relacional, temos dois conjuntos principais de artistas cujos trabalhos produzem, de maneiras distintas, relações entre pessoas, diferenciando-se segundo o contexto em que ocorrem: intra ou extramuros. O primeiro grupo reúne artistas em torno das questões levantadas por Bourriaud (1998) sobre a estética relacional, exponenciados pelos artistas Tiravanija e Gillick. O segundo grupo deriva do primeiro, e tem como exemplo os artistas Sierra e Hirschhorn cujos trabalhos convergem para a

abordagem crítica feita por Bishop (2004) dos conceitos de Bourriaud. Ao debater a questão da democracia radical, Bishop expande a discussão sobre estética relacional, e adiciona elementos questionadores que fazem avançar a sua compreensão inicial. Em uma leitura geral, o debate entre os dois autores se inclina para indagações acerca dos limites e dos impactos da arte quando o contexto é o espaço público e as relações entre as pessoas. Bourriaud e Bishop investigam, desta forma, possibilidades de aproximação entre a realidade urbana e a arte contemporânea. A discussão que alinha todos os grupos continua sendo a cidade e a forma que as relações entre as pessoas, condicionadas ou não por um projeto cultural ou artístico, acabam por definir espacialidades, zoneamentos e territorialidades, ainda que ocorra a partir de processos imateriais.

Seguindo as características deste grupo de artistas contemporâneos, baseando-se em uma discussão que compreende o protótipo de equipamentos urbanos como formas artísticas de intervenção urbana, é possível elencar ainda os trabalhos de coletivos brasileiros como “A Batata Precisa de Você”, “Muda”, “Baixo Centro”, “Mapa Xilográfico” e “Contra-Filé”, empenhados em propor ações participativas que considerem necessidades comunitárias e respectivas respostas concretas, como o plantio de árvores em uma praça pública, revitalizações pontuais em áreas degradadas, ou a instalação de uma piscina comunitária temporária em uma rua elevada. As modalidades comunicativas, colaborativas e expressivas como os coletivos artísticos tornam-se, em si mesmas, práticas de resistência, capazes estabelecer novos arranjos subjetivos e concretos, novos modos de ser e estar no mundo, se não os mesmos, pelo menos muito próximos daqueles comentados por Claire Bishop. Todas as ações também envolvem o espectador de maneira a propor formas de relacionarem-se ao mesmo tempo em que produzem um bem comum. Se a realidade em que o indivíduo está inserido é a mesma que a do espaço das cidades, é neste ponto que as intervenções

artísticas destes coletivos justificam sua existência, indo em direção a um embaralhamento dos limites dos setores institucionais que constituem, administram e regulamentam este território.

Ao colocar em cheque a teoria sobre arte relacional de Bourriaud, Claire Bishop não apenas expande as possibilidades de entendimento das propostas de artistas contemporâneos, mas também cria parâmetros para o entendimento de como estas intervenções podem transformar o panorama urbano, sobretudo quando o olhar se direciona a vivência em comunidade, dentro de limites espaciais precisos. A partir das indagações destes dois autores, principalmente sobre os limites e continuidades na relação entre arte e realidade, questiona-se a participação nos processos daqueles que propõem intervenções baseadas em formas de relacionamento neste espaço. Sem a pretensão de apontar conclusões definitivas para as discussões em torno destas modalidades de intervenção, a caracterização de um terceiro grupo de artistas que se origina da relação dos dois primeiros, e daquilo que neles é identificado como lacunas, sugere reflexões sobre o papel de arquitetos e designers que também considerem a arte (ou artistas que considerem questões do design e da arquitetura) na construção de um espaço comum e público. Principalmente quando os objetivos se alinham numa busca de propostas para a ressemantização de espaços públicos em novas realidades latentes.

Claire Bishop propõe o termo antagonismo relacional, considerando uma visão ampliada ao conceito de estética relacional proposto por Bourriaud, expandindo a compreensão da potencialidade das artes participativas no contexto contemporâneo.⁴⁹ Tendo estes dois autores como principal eixo da discussão sobre as artes participativas, também consideramos os conteúdos dos textos “A Obra Aberta” (1968) de Umberto

⁴⁹ BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October 110, October Magazine Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2004. Pp. 51-79.

Eco, “A Morte do Autor” (1977) de Roland Barthes como momentos fundamentais, em que são estabelecidas as principais bases conceituais sobre a dissolução da autoria do trabalho artístico centrado na figura isolada do seu propositor. Na compreensão de Barthes e Eco, nesse momento inicial do que temos nos acostumado a reconhecer como principais aspectos da arte contemporânea, o observador tem a possibilidade de sair de seu estado passivo de observação, sendo convidado a também fazer parte do trabalho artístico.

A partir do panorama colocado por Bishop percebemos que, mais recentemente, a mecanização das experiências de sociabilidade são uma parte da questão abordada por Bourriaud, e que a própria substituição do interstício social por relações telepresenciais merece uma atenção maior em relação às suas consequências. A reverberação do uso de novas tecnologias pode ser analisada, portanto, sob outros ângulos, onde, ao invés de uma mecanização da experiência social, de uma substituição do corpo físico por uma forma de presença imaterial, pode ser analisada a potencialidade de impactos no espaço físico com o uso de um espaço mediatizado e virtual. Podemos pensar nas formas como o acesso a equipamentos informatizados e a redes sociais, por exemplo, têm auxiliado a organização de eventos urbanos das mais distintas naturezas, como protestos, festas abertas, encontros de recreação e lazer típicos de uma cultura juvenil, de pessoas com mesmos objetivos que visam retomar e readequar o uso espaço público que lhes pertence. As pessoas continuam ainda se encontrando, com aspectos diferentes, e o interstício social talvez não tenha sido reduzido. E talvez não se trate de uma questão de substituição de uma instância por outra, mas de uma potencialização do alcance das formas de comunicação entre pessoas que desejam trocar informações. Os movimentos sociais que começaram emergir, quase que simultaneamente em diversas partes do mundo, caracterizaram-se pela possibilidade de protesto contra situações locais, que, num primeiro momento, se

estruturaram em redes sociais informatizadas para seu acontecimento e, posteriormente, alcançam uma escala global através de ‘infovias’ que possibilitaram sua imediata comunicação com os utilizadores destas redes sociais informatizadas, solidarizando suas contestações com uma abrangente audiência globalizada.

. arte, ativismo, ativismo

No momento posterior ao fim da Segunda Guerra, e principalmente em momentos mais recentes, tem se tornado comum a junção de manifestações políticas a ações artísticas, formas híbridas de intervenção física e ações participativas no espaço urbano, agrupadas em torno do que veio a ser entendido atualmente como ativismo (junção de arte mais ativismo), como definido por Florian Malzacher no texto *“Putting the urinal back in the restroom. The symbolic and the direct power of art and activism”* (2015, pp. 12-26). Este texto, em conjunto com os autores Stephen Duncombe, Steve Lambert e Chantal Mouffe, formalizam a introdução da coletânea *“Truth is Concrete. A handbook for artistic strategies in real politics”* (2015). Depois dos textos introdutórios, o livro é organizado em nove capítulos, que são denominados segundo as principais formas de proximidade entre a arte e o ativismo.⁵⁰ Em cada capítulo, outros subcapítulos organizam propostas e ações individuais ou que partem de coletivos. Cada um dos subcapítulos refere-se a um determinado exemplo de ação, artista ou coletivo, com textos de autores como Slavoj ŽIŽEK (pp. 122-128), Hans Haacke (pp. 203-204), Santiago Cirugeda / Recetas Urbanas (pp. 258-259), Krzysztof Wodiczko (pp. 297-298), Tania Bruguera (pp. 299-300), Mierle Laderman Ukeles (pp. 301-304) e Andrea Fraser (p. 310).

⁵⁰ Os títulos dos subcapítulos, todos no gerúndio, são: *Self-Empowering, Being Many, Reality Bending, Reclaiming Spaces, Documenting and Leaking, (Counter) Agitating, Playing the Law, Taking Care* e *Interrupting the Economy*.

Caracterizada pela diversidade de propostas apresentadas, esta coletânea tornou-se bastante útil ao verificarmos a amplidão de variações que a arte, quando em proximidade com manifestações de protesto (e depois de todas as vertentes, críticas e modos de produzir que assistimos nas últimas décadas) pode alcançar recentemente. Como observa Malzacher (2015), após as revoluções de 1989, como a queda do *Eastern bloc* (bloco soviético), o fim da Guerra Fria, a aceleração do capitalismo e os subsequentes movimentos anti ou alter-globalização, a arte política e socialmente engajada inicia uma nova fase. Para o autor, presenciamos recentemente uma nova mudança de paradigmas na relação entre arte e política. Tanto que ele argumenta sobre preferir usar o termo ‘práticas sociais’ ao invés de ‘artes participatórias’, já que o primeiro termo parece não se remeter à arte e ao repertório histórico que esta expressão carrega. Estas mudanças parecem transparecer uma característica recente de se reportar à arte de forma a deslocar a sua ambiguidade para a vida. Nas palavras da artista Tania Bruguera, as quais Malzacher cita no título do capítulo introdutório da coletânea, “nós precisamos colocar o mictório de Duchamp de volta no banheiro, onde ele poderá ser usado novamente”. (MALZACHER, 2015, p. 25)

As extensões deste momento, pós 1989, foram observadas em várias partes do mundo, momento em que também assistimos tentativas de recombinação e redefinição do que entendíamos como estética e política, em ações que também transitam entre arte e protesto. Como analisa André Mesquita (2008), em vários países como Estados Unidos, Canadá, França, Espanha, Argentina e Brasil, as formas renovadas das ações políticas que utilizam-se das mídias comunicacionais como táticas para suas ações, articulados em torno da formação de coletivos e de modos de participação democrática direta, assumem posturas muito próximas aos processos de experimentação estética da arte, onde o autor individualizado se desfaz em detrimento à produção coletiva, e os conceitos oriundos do universo político, como guerrilha, ou estratégia, tendem a

orientar novos métodos criativos.⁵¹ Essa aglutinação de práticas que misturam os conceitos de arte e ativismo, gerando o termo híbrido “ativismo” (como já comentado), foi evidenciada principalmente em movimentos onde protestos contra os acordos de livre comércio e o poder sem fronteiras do capital internacional demonstravam-se inclinados a uma unificação do controle da informação.

No texto “Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo”, de 2015, Julia Di Giovanni, ao buscar definições para esta modalidade recente da arte, aborda o tema também segundo suas possibilidades de agrupar pessoas em torno de discursos ou interesses, ou, em outras palavras, de maneira política. As atuais transformações da experiência social vão encontrar, segundo ela, paralelismo no processo de criação, o que talvez possa ser um primeiro entendimento da junção dos termos “arte” e “ativismo”. Assim como André Mesquita, Di Giovanni comenta a relação entre arte e atuais protestos políticos. Em suas palavras,

“(...) alianças até então impensáveis entre sindicalistas e ecologistas, entre agricultores indígenas e punks anarquistas, carnavais anticapitalistas, vandalismos poéticos, marionetes clandestinas, bailarinos usando máscaras de gás, batalhões armados de pistolas de água, bichos de pelúcia bélicos, fanfarras, rituais xamânicos: afastando-se de uma lógica de reivindicações e resultados, o protesto político se revelava inequivocamente como momento de desorganização e reorganização da experiência social, aproximando-se em seu caráter experimental dos processos de criação artística”. (DI GIOVANNI, 2015).⁵²

⁵¹ MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas - Arte Ativista e Ação Coletiva (1990- 2000)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, Departamento de História Social. - São Paulo, 2008.

⁵² DI GIOVANNI, Julia R. *Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo*. São Paulo: *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, no. 2, 2015. Pp. 13-27.

O ponto em comum entre as artes participativas, a estética relacional e, mais recentemente, o ativismo, é a matéria-prima em comum entre todos: o comportamento das pessoas. As táticas utilizadas por artistas contemporâneos, muitas delas fazendo referência aos aspectos mais radicais da arte e do design dos anos 1960, procuram formas de ativar as pessoas em torno de algum objetivo. Deste ponto até a sua junção com formas de manifestação política através de protestos parece não haver muita distância. E não demorou muito para que grupos organizados sob questões políticas começassem a usar as mesmas táticas usadas por artistas, e vice-versa. Novamente, estamos diante de um quadro de expansão, deslizamento ou transbordamento entre campos, que tem como efeitos mais evidentes, acredito que propositalmente, uma total imprecisão e confusão no sujeito que também tem seu significado em deslizamento. Neste caso, do sujeito produtor, quando no contexto do modernismo, para o sujeito consumidor, nos dias de hoje.

capítulo IV. contexto atual: práticas urbanas críticas em São Paulo

A partir destas vertentes da arte contemporânea, como apresentadas nos capítulos anteriores, podemos observar como estas situações, enraizadas na cultura e nas formas de representatividade política, desdobram-se na situação urbana mais recente da cidade de São Paulo. Desta forma, mostrou-se bastante oportuno organizar neste capítulo, a partir de dois casos na cidade de São Paulo, nos quais já existe a legitimação ou a institucionalização de práticas de ocupação urbana. Nestas questões concretas de política cultural contemporânea, observamos mais nitidamente novas formas de relações entre cultura e produção material, desenvolvidas sob a égide do Neoliberalismo e das novas formas de ativação da produção e da recepção/participação que promove. Talvez a resposta para essa nova forma de articulação paradoxal da pluralidade e da diversidade sob um único denominador comum, que comentávamos acima, poderia ser encontrada através do exame deste novo vínculo entre acumulação do capital, produção material (ou imaterial) e as formas culturais emergentes. Recorrendo a Jacques Rancière e sua distinção entre ‘polícia’ e ‘política’, desenvolvida em “A partilha do sensível: estética e política” (2005), temos o deslocamento destas práticas urbanas críticas, de questionamentos que objetivavam uma crítica totalizadora das relações entre cultura, política e cidade (que seria a ‘política’), para a gestão de demandas e necessidades de grupos específicos (que seria a ‘polícia’).

. arte e cultura: o contexto dos trabalhos selecionados

Em um momento onde a criatividade e as potencialidades simbólicas assumem o protagonismo na produtividade de diversos setores urbanos, principalmente no momento pós crise de 2008, os arranjos sociais e econômicos das cidades passam por sensíveis transformações que, progressivamente, enfatizam a subsunção de trabalhos intelectuais e culturais ao capital.⁵³ Em substituição ao trabalho mecânico do modelo fordista que caracterizou uma considerável parte do século XX, aspectos culturais e intelectuais tornam-se centrais na discussão de possíveis novos usos dos espaços urbanos, compondo uma lista de encaminhamentos que consideram as consequências das atuais ordens tecnológicas e práticas. A nova indústria, potencializada agora por aspectos da criatividade e intelectualidade, individuais e coletivas, faz convergir ao seu redor políticas públicas, sobretudo aquelas ligadas aos setores culturais, recorrência que se expande globalmente através da consolidação de redes informatizadas, baseadas em tecnologias de trocas de informação à distância.

Durante o desenvolvimento da industrialização nas metrópoles do século XX, a produção serial respondeu às necessidades de consumo em massa, assim como uma economia baseada, fundamentalmente, no emprego de métodos repetitivos para a fabricação de produtos destinados ao consumo em massa. Posteriormente, os equipamentos de comunicação, frutos de uma produção industrial já consolidada e superada, tornam-se menores e praticamente indispensáveis em quase todas as funções cotidianas. A informação chega mais rapidamente ao receptor, e a mais lugares, podendo agora ser personalizada, cabendo ao usuário dos meios de comunicação a tarefa de editar o conteúdo que lhe interessar, em momentos e espaços que lhe forem

⁵³ Segundo análises de R. Florida em FLORIDA, Richard. *The rise of the creative class... and how it's transforming work, leisure, community, & everyday life*. New York: Basic Books, 2002.

mais convenientes. Neste sentido, ao mesmo passo em que a economia demonstra interesses na aproximação à contextos culturais mais diversos, o desenvolvimento e a potencialização dos processos de trocas de informação à distância acabam gerando uma costura não convencional entre tempo e espaço. A sucessão dos mesmos não está necessariamente conectada de forma linear, da mesma forma que dois espaços, em localidades distantes, conectam-se e instantaneamente em uma chamada telefônica.

Em manifestações de movimentos sociais mais recentes, para exemplificarmos estas transformações na organização de grupos sociais e seus respectivos espaços físicos, a criatividade e a preocupação com choques estéticos passam a ocupar um lugar de destaque em suas ações, garantindo a eficácia também de sua divulgação multi-midiática, através de uma rede mundial de trocas de informação à distância, já estruturada nas últimas décadas. Para David Harvey (1993), a estetização e a informatização destes aspectos da vida cotidiana compartilhada por grupos sociais, que se consolidava desde a guinada da era da máquina para o pós-fordismo, seria uma das principais consequências da alteração dos padrões de acumulação do capital, cada vez mais flexíveis no momento atual.⁵⁴

Assim como o práticas ligadas ao capitalismo atual parecem estar direcionadas mais a questões imateriais e simbólicas, o espaço das cidades contemporâneas tem sido teorizado cada vez menos sob um olhar que prioriza novas formas materiais e concretas, como ocorria durante o modernismo, para serem abordados a partir de valores imateriais. Otília Arantes comenta o interesse do atual sistema de troca de valores por aspectos culturais, regionais e intransferíveis, que acabam sendo, como observa David Harvey (2005), transformados em commodities. Otília Arantes entende

⁵⁴ HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

que os reflexos do interesse do capitalismo pela cultura não são mais possíveis de evitar. Em suas palavras,

“(...) quem hoje em dia mexe com a arquitetura da cidade e demais tópicos adjacentes, cuida menos de uma espacialidade nova e batizada de transdisciplinar do que possivelmente do capítulo central do debate contemporâneo – um campo de forças técnicas, artísticas e políticas marcado pela ascendência incontestada do supracitado ‘cultural’. No momento em que as cidades passaram a ser encaradas como repertório de símbolos, tudo virou cultura.” (ARANTES, 2008, p. 148.)

As formas de acumulação do capital também passam por sucessivas transformações, sendo uma das mais importantes o crescente interesse do mercado de consumo por aspectos imateriais. Após os anos 1990, como aponta Malcom Miles (2012), as mudanças nas cidades estruturam-se segundo necessidades advindas sobretudo da classe criativa. Neste momento começa a se tornar comum, em várias metrópoles do mundo, uma revalorização de áreas centrais, que passam de uma situação de abandono e subutilização, para espaços revitalizados e próximos dos interesses dos indivíduos desta classe, contornando as complicações envolvidas no deslocamento pelo espaço físico destas metrópoles. Como observa Miles,

“(...) a estetização do espaço urbano reclassifica os centros urbanos como zonas de elite, onde tanto a população remanescente como a nova população migrante de prestadores de serviços se sentem deslocadas. Em vez dos centros de governação ou instituições públicas, são as aldeias urbanas e os locais de consumo associados a estilos de vida específicos que definem o espaço. Quando se criam novos espaços públicos, são rodeados

de bares e cafés, onde todos os lugares são para consumidores.” (MILES, 2012)⁵⁵

As principais reverberações destas formas de organização mais flexíveis podem ser observadas, por exemplo, na sociabilidade que acontece quando pessoas passam a agrupar-se em redes,⁵⁶ sobretudo as midiáticas. E estas formas relacionais tem gerado impactos significativos inclusive nas relações de trabalho presentes atualmente nas cidades. As propostas artísticas analisadas nesta pesquisa acabam se estruturando segundo estas condições, jogando muitas vezes a favor, outras vezes contra, não havendo nenhuma necessidade de uma coerência entre uma postura e outra. Talvez seja mais importante investir na consolidação de uma marca, independente daquilo que ela possa estar associada ou do que ela estiver propondo como produto, serviço ou experiência. Uma postura tão flexível que, assim como a flexibilidade de relações mediadas por máquinas, parece fluir como água. Uma vida líquida, usando como metáfora a ideia de instabilidade contínua, de Zygmunt Bauman (2007).

Ao mesmo tempo em que esforços individuais e coletivos buscam adaptar a constituição do espaço das cidades ao momento de evolução atual dos meios de produção e de acúmulo do capital, a sequência de tentativas de aproximação da arte à vida, exploradas por artistas das vanguardas do século XX, chega a um estágio de desenvolvimento atual em que o espaço físico não é uma pré-condição para o trabalho artístico: é resultado dele.⁵⁷

Entre as mais recentes e diversas mudanças de paradigmas, que temos nos acostumado a reconhecer em diferentes setores das maneiras de viver em sociedade, podemos observar um direcionamento a questões imateriais, talvez propiciada por um

⁵⁵ MILES, Malcom. Uma cidade pós-criativa? *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 99, 2012.

⁵⁶ Conforme analisadas por autores como CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

⁵⁷ Como conclui Miwon Kwon ao analisar a fase final de desenvolvimento do site-specific, que comentaremos adiante.

144 favoritismo da experiência empírica, em detrimento do desprezo pelo acúmulo material, ou pela aceleração da velocidade dos fluxos de informação.

O primeiro mais evidente desdobramento de momentos de transição entre antigos e novos paradigmas talvez possa ser definido a partir da observação de sinais de crise nos setores mais importantes de uma estrutura social. Em escala mundial, sinais de crises ideológicas e nas relações de poder, como um crescente esfacelamento da importância do Estado, são expressos através de conflitos entre partes polarizadas. Em âmbito nacional, o descrédito em setores institucionalizados, a relação às avessas entre condicionantes da economia e a política,⁵⁸ e também a indefinição dos limites da subsunção do trabalho ao capital (assim como já acontece em outros países, mas aqui no Brasil, de forma adaptada), são exemplos mais evidentes de uma sequência de sinais de crise. O que temos nos acostumado a reconhecer como *ethos* da democracia no Brasil, neste momento atual, poderia facilmente receber a metáfora de um campo minado, para citar a imagem criada por André Stolarski em sua Dissertação de Mestrado, de 2012.⁵⁹ Talvez agora, em 2019, tenhamos que percorrer um campo minado mais extenso, dentro de um campo ainda maior, só que agora de areia movediça, ao tentarmos transitar pelo debate da democracia.

No capítulo II, ao procurarmos entender a formação do problema central dos trabalhos que selecionamos, percebemos que também era importante observar mais atentamente a aproximação entre arte e cultura. Nesta relação, considerando que também nos referimos ao mesmo contexto em que surge a Crítica Institucional, ao se

⁵⁸ Considerando as observações de Chico de Oliveira sobre a condição nacional contemporânea caracterizada pela ideia de um estado de exceção permanente, analisada através da relação entre economia e política. OLIVEIRA, F. Crítica à razão dualista/O ornitorrinco. São Paulo, Boitempo, 2003.

⁵⁹ STOLARSKI, Andre. Design e arte: campo minado. Uma antologia de discursos comentados e uma proposta disciplinar. 2012. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: [<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-08082012-145751/>]. Acesso em 09/05/ 2019.

aproximar da cultura, a arte parecia deslocar seus interesses para formas de ação direta no espaço urbano. Ao apropriar-se deste espaço, os artistas estavam também se apropriando do repertório de aspectos culturais nele presentes.

Ao trazermos estas considerações sobre a produção contemporânea do espaço urbano para a cidade de São Paulo, podemos observar, principalmente a partir de 2010, várias aproximações com os conceitos da expansão da arte em direção ao espaço público. Crises institucionais e políticas, além de problemas relacionados à distribuição de renda, alinham-se em um horizonte teórico caracterizado por manifestações artísticas engajadas a discursos identitários e apropriações do espaço público, que se apoiam em quesitos saídos prioritariamente de áreas artísticas, e, portanto, muito próximos da criatividade, da intelectualidade e de todas as efemeridades e instabilidades que estes setores podem sugerir. As áreas centrais da capital paulista, na última década, seguem uma forma de revalorização a exemplo de outras metrópoles, sendo reapropriadas, inicialmente, por ações artísticas coletivas e individuais. Os espaços da Rua Augusta, da Praça Roosevelt e do Elevado Costa e Silva, por exemplo, têm recebido, neste período, uma miríade de formas de apropriações artísticas e temporárias que acabaram por transformar estes locais de quase degradação para pontos de interesse ao capital advindo da iniciativa privada. Além da vivência proporcionada pelos coletivos artísticos, como o coletivo Baixo Centro⁶⁰, que reativariam as qualidades de uso daquelas porções da área central paulistana a partir dos anos 2000, também tornam-se notórios seus usos em manifestações populares que arregimentam um grande número de cidadãos pelas ruas de São Paulo.

Festas temporárias e clandestinas passaram também a ser comuns nos últimos anos, promovidas por artistas e ativistas que fazem do espaço 'tornado público' (como

⁶⁰ Disponível em: <<http://baixocentro.org>>. Acessado em 28/06/2016.

definido por Vito Acconci) uma momentânea ilha de afetividade, que parece tornar mais suportável o cotidiano desgastante de uma metrópole. Como já citado anteriormente no capítulo II, o documentário “O que é nosso - *reclaiming the Jungle*”, de 2014,⁶¹ apresenta um conjunto destas festas, como a Black Mamba, a VoodooHop, a Venga Venga e a Capslock, que aconteciam de surpresa em locais não autorizados do centro de São Paulo – sendo anunciadas apenas horas antes de sua realização, através de redes sociais na *internet*, e, posteriormente à sua realização, alcançam um público maior através de fotos e vídeos postados nestas mesmas redes – pretendem uma voz e uma apropriação do espaço mais condizente com os perfis dos atuais habitantes deste espaço urbano.

Logo percebidas por órgãos oficiais ligados à cultura da prefeitura de São Paulo, como manifestações verdadeiramente culturais e artísticas, muitas delas foram absorvidas pelo poder público, organizadas agora com data, hora e local – ainda em regiões centrais - programados para acontecerem. Paulo Tessuto, criador da festa Capslock, explica sua postura de resistência em sua atuação enquanto ativista:

“(...) até hoje fazemos ocupações de rua, porém, com uma frequência menor. São diversos pontos que atingimos com esses eventos, diversos pilares sócio reflexivos. Um dos principais é a celebração da interação entre toda e qualquer classe social, considerando que o ambiente de São Paulo é ultra conservador e privatizado, isso é uma condição muito importante para qualquer movimento artístico. Também incentivamos a reflexão sobre

⁶¹ Documentário disponível em <<https://vimeo.com/112955569>>. Acessado em 27/06/2019.

nossa condição como cidadãos, as condições de lazer que a cidade oferece de graça, a valorização da arquitetura (...).⁶²

. arte e cultura em São Paulo: Praça Roosevelt e o Elevado Presidente João Goulart

Como exemplos da condição atual da aproximação entre arte e cultura, expressa também pelos conceitos de apropriação e intervenção na constituição dos espaços das cidades, podemos observar as recentes formas de ocupação do Elevado Presidente João Goulart (ou Minhocão), da Praça Roosevelt e do Largo da Batata (no bairro de Pinheiros), espaços públicos na cidade de São Paulo. Nas décadas seguintes à de 1980, estes equipamentos urbanos passam a ser ocupados por diferentes tipos de ações interventivas, direcionadas aos discursos já existentes nas suas atuais formas de estruturação. Estas iniciativas colaborativas incentivam uma retomada dos espaços públicos pelas pessoas, frente a um crescente processo de deterioração e subutilização dos espaços públicos, que aguardavam por interferências do poder público para sua revitalização. Se nas décadas anteriores, em 1960 e 1970, H. Lefebvre já anunciava a retomada do espaço público pelos seus ocupantes, reportando-se à vivência nas metrópoles em várias partes do mundo, o momento que seguiu ao fim da ditadura Militar no Brasil e a retomada da democracia se mostrou promissor em relação à prática dos conceitos de cidadania, democracia e seus impactos na conformação dos espaços públicos em território nacional.

Já no começo dos anos 2000, poucos empreendimentos instalados na praça Roosevelt resistiram à sua crescente degradação. Com seus espaços livres tomados por

⁶² Entrevista dada ao site HouseMag, em 26 de fevereiro de 2016. Disponível em <<http://www.housemag.com.br/www/noticia/3789-festa-capslock-completa-5-anos-em-sp-e-nos-falamos-com-o-seu-criador-emblematico-paulo-tessuto.html>>. Acessado em 29/06/2016.

usuários de drogas, traficantes e prostitutas, o abandono da praça era contornado apenas pela ocupação dos skatistas que, ao mesmo tempo que davam uso ao local, danificavam seu mobiliário e equipamentos com a sua prática esportiva em um local não preparado para aquela atividade, ainda que muito propício: rampas, bancos e corrimãos foram apropriados pelos skatistas como pontos de apoio para suas manobras. Na sua última reforma, recebendo incentivo financeiro de uma importante marca de produtos para skatistas, estas atividades tornam-se oficiais e o abundante número de praticantes do esporte se torna comum na paisagem daquele espaço. O último empreendimento comercial que existiu ali foi uma loja da rede de supermercados Pão de Açúcar, que encerrou as atividades em 2006. Apenas no ano de 2010 foi anunciada a reforma da praça, através de um projeto de revitalização elaborado pela EMUrb-SP (Empresa Municipal de Urbanização), chegando à conformação espacial que se encontra nos dias de hoje. Antes disso, no começo dos anos 2000, duas companhias de teatro se instalaram no local, em meio à sua evidente degradação. A companhia de teatro Espaço Parlapatões e o Teatro dos Satyros chegam ao local neste momento, com intenções de recuperar a aura perdida de território de veiculação da cultura paulistana, rememorando os bares da década de 1960, como o Djalma's (antigo Farney's) local onde Elis Regina se apresentou pela primeira vez em São Paulo. Isso além do cine Bijou, única opção em toda a cidade direcionada à exibição de filmes alternativos entre as décadas de 1960 e 1980.

Ao instalar-se na praça Roosevelt, o coletivo formado pelo grupo teatral "Os Satyros" detectou a possibilidade de sutis e graduais transformações daquele espaço, partindo de uma mobilização para a conscientização da população em relação aos seus potenciais usos e à sua conservação. O grupo passa a ter, na primeira metade dos anos 2000, a autorização da subprefeitura da Sé para o uso da praça com eventos culturais, em troca da manutenção deste espaço.

“Desde a sua chegada à Praça Roosevelt, o grupo realiza, no início da primavera, a maratona cultural Satyrianas. O evento que, durante 78 horas ininterruptas, oferece inúmeras atividades teatrais de acesso livre aos moradores da cidade, passou, a partir de 2009, a integrar o calendário oficial do Estado de São Paulo.”⁶³

O espaço linear do Minhocão também vem recebendo, desde seu fechamento durante o período noturno e aos domingos, mas principalmente a partir dos anos 2000, ações das mais variadas origens. Coletivos como o Baixo Centro vêm realizando e apoiando manifestações culturais com o intuito de chamar a atenção para a potencialidade de mudanças mais amplas a partir da retomada do espaço público pelos moradores da região onde se instala a via elevada em São Paulo. A atuação artística, seja através da ativação de pessoas, de testes com mobiliários urbanos temporários, da organização de festas gratuitas ao ar livre, ou da prática de atividades esportivas e de lazer, por exemplo, enfatiza exemplos de ocupação que podem se desenvolver no espaço do Minhocão. Neste centro de convergência de culturas variadas, a exemplo da diversidade cultural das pessoas que voltam a habitar o centro de São Paulo, tornam-se comuns práticas coletivas em torno de tentativas de ressemantizações mais imediatas dos usos da cidade. A reformulação do espaço público, prevista por H. Lefebvre nos anos 1960, torna-se realidade, talvez mais complexa do que prevista naquele momento, mas intensa o suficiente para reposicionar o status deste espaço planejado anteriormente segundo o uso exclusivo de veículos motorizados.

Se na década de 1960 Lefebvre preconizava a definição do espaço público das cidades através da intervenção democrática de seus ocupantes, a partir dos meados dos anos 1990 esta abordagem torna-se mais explícita: artistas agrupados sob este

⁶³ Trecho da breve descrição do histórico da companhia teatral Os Satyros. Disponível em <<http://www.satyros.com.br/os-satyros>>. Acesso em 14/12/2016.

conceito central de intervenção no espaço público, que optam, quase sempre, por abandonar os suportes artísticos convencionais, passam a colocar as relações pessoais em primeiro plano. A rigor, ao questionarmos as qualidades arquitetônicas da praça Roosevelt, e aí também se incluíam as do Minhocão e do Largo da Batata, possivelmente seriam escassas as alternativas de fruição destes equipamentos enquanto forma e função. Abandonando critérios de avaliação advindos do alto modernismo, exponenciados principalmente pelas teorias de Clement Greenberg, o que restaria seria observar a potencialidade dos grandes espaços públicos da praça, do largo e do elevado enquanto locais de práticas sociais, de encontros presenciais casuais, de surpresas físicas provocadas pelas relações pessoais que, por fim, poderiam oferecer uma sobrevida a estes equipamentos urbanos sulcados por várias camadas de significados.

Além da vivência proporcionada pelos grupos teatrais na praça Roosevelt, que reativariam as qualidades daquele espaço a partir dos anos 2000, também começa a ser ocupado por manifestações populares que agregam um grande número de pessoas pelas ruas de São Paulo. Em eventos onde as ruas são ocupadas massivamente, como a Parada do Orgulho GLBT de São Paulo, ou nos protestos de julho de 2013, por exemplo, a praça Roosevelt é o ponto de chegada dos participantes destes eventos, recebendo todos em uma grande festa aberta. Além de eventos maiores, também vem sendo ocasionalmente ocupada por festas eventuais gratuitas, organizadas principalmente pelo coletivo de artistas ligados ao teatro dos Satyros. De skatistas a *performers*, de transeuntes desatentos a contempladores da paisagem urbana, o espaço físico da praça vem sendo um espaço de embates de alteridades, o que poderia encontrar reverberações no conceito de democracia radical caracterizada pelos autores E. Laclau

e C. Mouffe (1987).⁶⁴ Para eles, uma das principais chaves para o entendimento da democracia radical estaria nas formas de sustentar os conflitos estabelecidos, considerando que sua eliminação passaria por ações de poder absolutista, sem considerar o debate entre opiniões opostas.

Em condições similares, o elevado Pres. João Goulart (Minhocão), em São Paulo, que tem início na praça Roosevelt, divide dois lados em debates que se opõem sobre como encarar seus problemas mais iminentes. No dissenso entre o restauro e a demolição, é estabelecido um impasse entre os anseios das pessoas. E talvez a novidade deste momento atual (considerando todos os processos de adaptação pelos quais a praça vem passando desde a década de 1960) seria a possibilidade de discussão dos rumos do planejamento urbano, proporcionado principalmente pelas intervenções contínuas dos principais agentes deste debate: os próprios moradores da cidade de São Paulo. A cidade que se projeta para as próximas décadas segue rumos que abrangem cada vez mais a participação de seus ocupantes.

Estimuladas por processos que transbordam da arte, as discussões sobre planejamento urbano passam a ser testadas várias em modalidades colaborativas na constituição (física ou imaterial) de espaços públicos. Entre esses dois eixos - a arte e a necessidade das pessoas - existe uma condicionante: o capitalismo em sua mais recente fase, através do mercado e de sua também recente atração por aspectos culturais, acaba absorvendo e engessando propostas de apropriações artísticas do espaço público. Ao absorver essas experimentações artísticas realizadas nestes espaços públicos (ainda que seja como parâmetro de comparação), o capitalismo atual tende a neutralizar o potencial de resistência destes objetos/protótipos, como os que vêm

⁶⁴ LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madri: Siglo XXI, 1987.

sendo instalados no Largo da Batata nas últimas décadas, por exemplo. Neste trecho urbano da cidade de São Paulo, o que poderiam ser experimentos arquitetônicos a serem desenvolvidos futuramente, reforçando conexões com o contexto local, acabam sendo cooptados pelo mercado de consumo.

. Largo da Batata: trecho em obras

Situado no bairro de Pinheiros em São Paulo, o logradouro conhecido como Largo da Batata parece que sempre esteve em construção. Seguindo os ritmos do comércio desde a década de 1920 – seu nome surge por concentrar vendedores de batatas, próximo à Cooperativa Agrícola de Cotia –, passou por várias reformas no decorrer de sua história. Atualmente, estas mudanças parecem estar acontecendo mais rapidamente. Sucessivamente se adaptando às demandas do seu entorno, este trecho já teve momentos de aparente estabilidade, como quando era o Mercado de Pinheiros. Recentemente, passa também a abrigar temporariamente camelôs e ambulantes. Das linhas de bonde à Estação Faria Lima da Linha 4–Amarela do Metrô, as transformações do sistema viário de São Paulo também foram também responsáveis pelas modificações do Largo da Batata, que sempre foi ponto de articulação importante neste sistema, recebendo uma quantidade considerável de pessoas em trânsito, assim como de mercadorias. À esta flutuação de atividades, soma-se mais uma camada, a dos moradores da região que ocupam de forma mais permanente este trecho.

O projeto de Operação Urbana Consorciada Faria Lima⁶⁵ foi um dos últimos momentos mais importantes na sequência de remodelações neste trecho. Ou, pelo

⁶⁵ “A primeira Operação Urbana Faria Lima foi aprovada pela Lei 11.732, em 14 de março de 1995, estabelecendo programa de melhoramentos públicos para a área de influência definida em função da interligação da Avenida Brigadeiro Faria Lima com a Avenida Pedroso de Moraes e com as avenidas Presidente Juscelino Kubitschek, Hélio Pellegrino, dos Bandeirantes, Engº. Luís Carlos Berrini e Cidade Jardim. Em 26 de janeiro de 2004 foi aprovada a Operação Urbana Consorciada Faria Lima, pela Lei 13.769/04, que revogou a lei anterior.” Informações obtidas no site da prefeitura de São Paulo. Disponível em:

menos, poderia ser. Priorizando os fluxos viários, este projeto, em sua fase inicial, acabou deixando em segundo plano a qualidade de espaços públicos como o Largo da Batata.

No artigo “O comércio em três tempos: breve história do Largo da Batata” (2013), Daniel Caldeira parte de uma breve análise sobre as principais características geográficas do bairro de Pinheiros para depois comentar três momentos mais significativos das transformações ali ocorridas. No primeiro tempo, marcado por um comércio atacadista, era um ponto de chegada e abastecimento de produtos alimentícios como cereais, verduras e legumes, tendo restado bem pouco desta atividade atualmente. No segundo tempo, o Largo já tem em seu entorno comércios varejistas e serviços, que atendem não só as pessoas de passagem, como os habitantes e trabalhadores da região. No terceiro tempo, Caldeira comenta a expansão periférica, sendo que o Largo se situa num ponto de articulação entre o centro e a periferia de São Paulo, o que acaba por sobrepor o trajeto de pessoas principalmente aquelas em busca de emprego no setor terciário. Ainda que o terminal rodoviário não exista mais, o imaginário ligado ao Largo ainda remete a uma condição que mistura situações de diversas origens. Como resultado desta sobreposição de fluxos que ocorreu no terceiro tempo, ele cita um trecho de jornal que transcrevemos a seguir:

“Cinco botecos, três boates que cobram menos de R\$ 5 por show de strip-tease, três docerias, uma loja de R\$ 1, lojas de roupas populares e uma drogaria. E, nas calçadas, camelôs. O principal quarteirão do Largo da Batata, na Avenida Brigadeiro Faria Lima entre as Ruas Martim Carrasco e

<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/urbanismo/sp_urbanismo/operacoes_urbanas/faria_lima/index.php?p=19591>. Acessado em 04/10/2019.

Sumidouro, é marcado pelo comércio popular. À noite, os bares têm música ao vivo onde prevalece o forró, o funk, o pagode e o sertanejo.”⁶⁶

Ao final do artigo, ao antever um possível quarto tempo, Caldeira comenta a atual atenção que o Largo da Batata parece despertar, ainda que tardiamente, das elites que pareciam rejeitar anteriormente a ideia de investimentos na área, por causa das mesmas características que a tornam interessante. Talvez o resultado desta situação mais recente seja o estabelecimento de um território em disputa entre ações capitalistas e os interesses das pessoas que tem suas vidas ligadas a ele.

Assim como a Praça Roosevelt e o Minhocão, citados anteriormente, o Largo da Batata oferece várias possibilidades de leituras sobre como a cultura, o capitalismo tardio e a junção entre estas duas forças acabam sendo responsáveis, atualmente, por modificações mais perceptíveis no espaço público. Não é por acaso que este espaço, com todos os discursos que contém, acaba gerando também o interesse de artistas, coletivos e pessoas interessadas em formas de ocupar temporariamente este espaço. O coletivo BijaRi, por exemplo, instala uma estrutura temporária, composta por guarda-sóis, luz neon, e uma barraca de lona. Nesta ação independente, com o título de “Tensionável” (2014), assim como no trabalho “Praças [Im]possíveis” (2015), o coletivo critica a falta de espaços de convívio com qualidade no espaço público da cidade de São Paulo. Como sintetiza o coletivo, nas informações disponíveis em seu *site*, “sua implantação é um comentário sobre a aridez e a falta de mobiliários urbanos adequados no projeto do novo Largo da Batata”.⁶⁷

⁶⁶ REVITALIZAÇÃO deve mudar perfil do comércio. Estadão. São Paulo, 6 maio 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/FfdnT>>. Acesso em 12/10/2019. Citado por CALDEIRA, Daniel Ávila. O comércio em três tempos: breve história do Largo da Batata. In: Anais do IV CINCCI - Colóquio Internacional sobre comércio e cidade: uma relação de origem. Uberlândia, março de 2013. Disponível em: <http://www.labcom.fau.usp.br/wp-content/uploads/2015/05/4_cincci/032-avila.pdf>. Acesso em 05/10/2019.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.bijari.com.br/tensionavel>>. Acesso em 02/10/2019.

O projeto “A Batata precisa de você”⁶⁸ e os projetos vinculados ao redesenho do uso do Minhocão, levados à cabo por organizações (que se dizem representantes da sociedade civil) como a “Associação Parque Minhocão”⁶⁹ e os “Amigos do Parque Minhocão”, que defendem a reforma e reutilização do Elevado como parque público, ou por organizações que defendem sua demolição, como “SP sem Minhocão” e “Movimento Desmonte Minhocão”. Estes são apenas alguns dos recentes exemplos de coletivos organizados em torno de objetivos relativos aos espaços públicos, propondo maneiras alternativas de ocupá-los como tentativa de proporcionar melhorias pontuais na cidade de São Paulo.

O que parece relevante e distinto nestes dois exemplos paulistanos é como essas práticas críticas urbanas se vincularam à produção arquitetônica e urbanística, sendo legitimadas por diversas instituições.

. capitalismo avançado e cultura

A cidade moderna, concebida como ponto convergente de funcionalidades que a demanda industrial converte em ações mercantilistas, chega ao momento contemporâneo ainda sob a influência das formas de acumulação financeira, o que

⁶⁸ ‘A Batata Precisa de Você’ é um coletivo “(...) formado por moradores e frequentadores do Largo da Batata e pessoas dispostas a transformar a Batata em um espaço de estar e não apenas de passagem.” Desde janeiro de 2014 o coletivo vem propondo ações e mobilizando “(...) pessoas ou grupos que queiram propor atividades gratuitas e públicas” no local. Os principais objetivos do coletivo são: “fortalecer a relação afetiva da população local com o Largo da Batata; evidenciar o potencial de um espaço hoje ainda árido como local de convivência; testar possibilidades de ocupação e reivindicar infraestrutura permanente que melhore a qualidade do Largo como espaço público.” Segundo as informações disponibilizadas no site do Largo da Batata, o conjunto de ações do coletivo “é um exercício de democracia em escala local, um movimento de cidadania e concretização social e urbana.” Informações disponíveis em: <<http://largodabatata.com.br/a-batata-precisa-de-voce/>>. Acesso em 07/09/2019.

⁶⁹ A associação Parque Minhocão foi criada com o intuito de realizar ações para transformar o elevado em parque público. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/associacao-quer-transformar-minhocao-em-parque/>>. Acesso em 02/10/2019.

156 ocorre desde seus momentos iniciais, durante o século XVIII. Após atravessar várias fases de evolução, a influência do sistema capitalista é estabelecida como condição incontornável na constituição do espaço urbano em suas diversas camadas de significação. A seguir, apresentamos um breve resumo das principais fases de evolução do capitalismo, a partir dos principais autores que se dedicaram a caracterizar esta trajetória.

Max Weber, no livro “A Ética Protestante e o Espírito do Capital” (1905), analisa como, em um momento intermediário de desenvolvimento do capitalismo, as formas de acúmulo financeiro estabelecem relações com comportamentos sociais, no caso, o protestantismo religioso. Não apenas Weber, no início do século XX, voltou-se a entender a “(...) origem sociológica dos valores que norteiam a conduta econômica do homem moderno.”⁷⁰ Werner Sombart, em “O Capitalismo Moderno” (1902), propõe a análise do desenvolvimento do capitalismo em três fases: o capitalismo primitivo, o auge do capitalismo e, por último, o capitalismo tardio. Mais tarde, a análise das etapas de desenvolvimento do capital passa pela revisão de Ernest Mandel (1982),⁷¹ que caracteriza a primeira fase como capitalismo de mercado, a segunda de capitalismo monopolista, e a última de capitalismo tardio, ainda que a expressão “tardio” seja contestada. O entendimento de Mandel deste último estágio do capitalismo abrange comentários sobre a terceirização da economia, sobre a reação neoliberal à crise, e sobre a diminuição do papel do Estado, em paralelo à indícios da economia que apontam para um importante desequilíbrio entre acumulação de renda, consumo e produção.

⁷⁰ Como aponta VILLAS BOAS, G. no artigo *Ascese e prazer: Weber vs. Sombart*. São Paulo: Revista Lua Nova, no. 52, 2001. P. 173. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n52/a08n52.pdf>>. Acessado em 25/02/2019.

⁷¹ Na França, o livro foi editado com o título *La Troisième Âge du Capitalisme* – a terceira era do capitalismo. MANDEL, Ernest. O capitalismo tardio. São Paulo: Ed. Abril S.A. Cultural, 1982.

Além dos aportes de Mandel, a compreensão do último estágio de desenvolvimento do capitalismo recebe contribuições de vários autores, como Jürgen Habermas, Theodore Adorno e Jacques Derridá. Para Jürgen Habermas (1987)⁷², por exemplo, interessa entender na fase contemporânea do capitalismo as transformações da forma e da lógica da sua crise. A partir do entendimento deste ponto crítico, indica a obsolescência da teoria do valor-trabalho, e a consequente necessidade de revisão dos principais conceitos marxistas para serem validados no momento atual.

Frederic Jameson (2001), partindo do argumento principal de Mandel na definição de capital tardio, também analisa momentos de crise na trajetória evolutiva do capitalismo. Ainda que discorde de Mandel sobre a ideia de ‘tardio’ para designar o momento atual do capitalismo, contribui na compreensão das características que permitem que o capital se adapte a momentos de crise, sobretudo os mais recentes. Em suas palavras,

“(...) os movimentos do capitalismo têm que ser vistos como descontínuos, mas em expansão. Em cada uma das crises, ele se transmuta para uma esfera mais ampla de atividade, em um campo maior de penetração, de controle, de investimentos e de transformação (...)”. (JAMESON, 2001, P. 147)⁷³

David Harvey (2005) avança na discussão dos momentos de transformação deste sistema de trocas de valores simbólicos ao discutir outras formas de abordar momentos de crise. Expõe sua concepção de renda monopolista, ressaltando uma importante ambiguidade: como compatibilizar a complexa apreensão todas as especificidades culturais e regionais de um espaço ou objeto (originalidade, criatividade,

⁷² HABERMAS, Jürgen. A nova intransparência: e a crise do Estado de bem-estar social e o esgotamento das energias utópicas. *In*: Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, 1987a, n.o 18. Pp. 77-102.

⁷³ JAMESON, F. A cultura do dinheiro. Ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001. P. 147.

158 singularidade, coerência, funcionalidade) com as formas de produção seriais que tentam reproduzi-lo. Assumindo que o capital não pode existir sem poderes monopolistas, e, por isso, tende a ser centralizado em megaempresas ou estabelecendo alianças para dominar o mercado, considera plausível a relação de subsunção da cultura ao poder monopolista, “(...) exatamente porque as alegações de singularidade e autenticidade podem ser melhor articuladas enquanto alegações culturais distintivas e irreplicáveis”. (HARVEY, 2005)⁷⁴

Tendo em vista a hegemonia monopolista presente nas atuais formas de obtenção de renda, além os esforços empregados na adaptação de sistemas econômicos e tecnológicos (ligados à produção de mercado) ao momento atual, os sinais de estreitamento na relação entre cultura e capital são lidos como desdobramento final de uma trajetória marcada por reinvenções constantes, especialmente em momentos de crise.

No decorrer da elucidação dos trabalhos artísticos, nosso objetivo central nesta tese, tomamos como fundamentos teóricos iniciais estas principais relações com os movimentos evolutivos do capitalismo, em particular os ocorridos na sua fase atual. Acreditamos que estas transformações possam ser colocadas em paralelo com as transformações na ideia de constituição do espaço das cidades, como forma de entender a gênese dos problemas atuais, observados nos trabalhos selecionados em áreas que permitiram aprofundar tais abordagens teóricas.

. capitalismo avançado e flexibilidade

Com este escopo apresentado, podemos verificar inicialmente uma particularidade nas formas de apropriação da cidade a partir de seus espaços públicos.

⁷⁴ HARVEY, D. A produção capitalista do espaço. São Paulo: Annablume, 2005. P. 227.

Formas de ocupação temporária do espaço, a partir de estruturas físicas efêmeras, são encontradas hoje em todos os espaços urbanizados, principalmente aqueles que passaram pelas influências do capitalismo tardio.

Se existem atualmente interesses do capitalismo pela cultura, podemos compreender, principalmente a partir de Harvey (2005) que as regras atuais de mercado fazem com que a noção de trabalho seja fragmentada, e passe a ser valorizada segundo sua capacidade de rápida adaptação a mudanças. O que sugere uma aceleração na velocidade de resposta que temos que oferecer às pressões do cotidiano urbano. O desprendimento em relação ao espaço físico, exigido do profissional da área criativa que procuramos destacar aqui (aqueles que obtêm sua renda a partir de editais de concursos, vínculos empregatícios temporários, transitando entre diversos conteúdos multidisciplinares, e deslocando-se entre localidades e ocupações, e não mais através de uma jornada de trabalho estabelecida, que é convertida em remuneração financeira), sugere um comportamento que passa a ser cada vez mais adaptativo e, portanto, flexível.

Além da multiplicidade de ocupações, espontâneas ou premeditadas, dos equipamentos urbanos já citados (Elevado Pres. João Goulart e Praça Roosevelt, em São Paulo), outros trabalhos que operam nos discursos presentes na cidade tornam-se icônicos ao tentarmos justificar a multiplicidade de abordagens que ocupações e apropriações temporárias, extrapolando os limites da arte.

Vito Acconci, por exemplo, no trabalho *"Park in a building"* (1996), ao invés de ocupar espaços físicos de equipamentos urbanos como uma praça (como parece ser comum nos exemplos citados anteriormente), transfere seu conteúdo funcional e simbólico para outro espaço. Instalada temporariamente na fachada de um museu, apenas durante o período de sua exibição, a pequena praça vertical de Acconci oferece ao visitante uma possibilidade de realizar contidas atividades de lazer para outro espaço

160 já saturado por outros significados, referentes aos mais variados discursos que a espacialidade (segregadora) de um muro pode gerar. A fachada de um edifício institucional, espaço bidimensional destinado a estabelecer limites físicos, não é necessariamente considerado um espaço público, (impossível pensarmos em percorrer sua extensão vertical), suscetível a ocupações espontâneas e não planejadas. Acconci comenta que existe, na sua concepção, uma diferença entre espaço público e espaço ‘tornado público’. Este último, abarcaria questões conflituosas que atingem regras e códigos previamente estabelecidos: o espaço é ‘tornado público’ no exato momento da sua ocupação, período que dura até a chegada de forças regulamentadoras do local ocupado, como a polícia. Seus trabalhos visam tensionar estes limites entre a regra e a transgressão, a exemplo dos conteúdos que extrapolam de uma condição social (insatisfatória, na maioria das vezes) para a materialidade e visibilidade das fachadas de edifícios urbanos, através do graffiti ou do pixo, por exemplo.

. arte + cultura e

capitalismo avançado + cultura: síntese perversa

Através de abordagens alternativas a uma perspectiva administrativista advinda de instâncias institucionalizadas, David Harvey (2014) retoma os principais conceitos de direito ao espaço urbano de Henry Lefebvre (1969),⁷⁵ apontando para formas de politizar a produção social do espaço: assume a posição dos cidadãos, em detrimento à da administração do Estado e das instituições, revelando uma postura em defesa do direito à cidade na sua luta pela criação e plena fruição do espaço social. Seguindo esta lógica, a concepção de cidadania que Harvey retoma de Lefebvre tende a ir além do

⁷⁵ HARVEY, David. Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

direito de voto e expressão verbal: aborda a possibilidade de intervenção direta das pessoas sobre a forma de habitar a cidade, produzida de forma coletiva e transdisciplinar, seja por ações como o orçamento participativo ou assembleias de moradores, por exemplo, onde cada indivíduo pode manifestar sua diferença em relação a uma coletividade.

Sob este prisma, a apropriação do espaço público diz respeito ao uso dado a ele, e precisa acontecer coletivamente como condição de possibilidade à apropriação individual. Para H. Lefebvre, a classe de trabalhadores assumiria um papel fundamental neste embate de interesses e propostas de uso do espaço público. O novo urbanismo, que poderia despontar a partir deste contexto de meados dos anos 1960, recebe definições relacionadas a uma utopia experimental, que parte de problematizações advindas das atividades realizadas em lugares concretos, onde se desenvolvem relações sociais, comparando-os a possíveis críticas embasadas em especulações de novos usos e conformações do espaço público. O papel da ciência é auxiliar, cabendo-lhe fazer a crítica da vida cotidiana por meio da análise do ritmo da vida diária das pessoas, e estudar as implicações e consequências das novas formas de apropriação inventadas pelos cidadãos. (LEFEBVRE, 1969)⁷⁶

As abordagens de Harvey e de Lefebvre tendem a considerar o espaço da cidade como inscrição do tempo no mundo: os ritmos da população urbana viriam a caracterizar o cotidiano, formado por uma variedade de momentos com durações distintas, e muitas vezes misturadas entre si, como, por exemplo, o trabalho profissional ou voluntário, o descanso, o jogo, a luta, o lazer e a cultura. Surge a necessidade de revisão das práticas do cotidiano por meio da contestação e da vivência concreta de experiências alternativas, mais espontâneas e autênticas, propiciadas, por exemplo,

⁷⁶ LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

pela arte e por atividades lúdicas comunitárias ou coletivas, como festas e jogos no espaço público. Para Lefebvre, a possibilidade de restauração do espaço público como obra construída de forma coletiva e contínua pelos cidadãos, por meio de atividades que vão na contramão das formas tradicionais de gerenciamento da cultura e da arte, seria um resultado que deveria priorizar a imaginação em relação à ciência e a razão.

A questão do espaço urbano ser definitivamente ocupado e simbolizado por ações das pessoas pode encontrar um paralelo na abordagem de Kenneth Frampton ao analisar os conceitos colocados de forma incisiva e utópica dos trabalhos do grupo de arquitetos italianos Superstudio, fundado por Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo Di Francia, na década de 1960. Se, por um lado, suas utopias declaradamente negativas eram apresentadas como um sinal contra as consequências de certas direções seguidas pelo urbanismo deste período, fica evidente, por outro lado, uma saturação da institucionalização do espaço público, que engessaria as relações sociais que poderiam ali existir. A questão da cidade projetada para o uso das pessoas, que traz consigo o intuito de colocar o habitante das metrópoles no centro das atividades que regem o espaço público, revela uma postura do grupo que considera que todas as outras situações que dariam suporte a esta vivência deveriam ser colocadas em segundo plano. A imagem da cidade contemporânea - convencionalmente marcada por (quase) onipresentes edifícios institucionais, onde se incluem as atividades capitalistas, mercadológicas, industriais ou políticas - deveria, na visão do Superstudio, sublimar estes equipamentos que consideravam infra estruturais, para abrir grandes espaços livres, a serem ocupados pela vivência das pessoas, ampliando, a partir do espaço construído as possibilidades de experiências sociais em um espaço utopicamente neutro. Indo no sentido contrário das reverberações do capitalismo na sua terceira era, o Superstudio visava um planejamento do espaço das cidades a partir de tentativas de se chegar ao máximo de neutralidade institucional possível. Nas palavras de Frampton

(1997), após 1960, “existiam algumas facções cuja orientação era decididamente política e cuja atitude diante da tecnologia não era de modo algum desprovida de sentido crítico.” Ao apresentar o grupo italiano Superstudio, Frampton destaca, além sua abordagem do conceito de “(...) Monumento Contínuo, como um signo urbano mudo (...)”, e da veiculação de imagens

“(...) que ilustravam um mundo do qual os bens de consumo haviam sido eliminados. Sua obra ia da projeção de vastos megalitos impenetráveis, revestidos de vidro espelhado, à reprodução de uma paisagem de ficção científica na qual a natureza se tornara benévola - em resumo, a quintessência da utopia arquitetônica.” (FRAMPTON, 1997)⁷⁷

Os trabalhos selecionados na nossa pesquisa assumem uma relação ambígua com este contexto. Dependendo da abordagem, eles parecem se encaixar nele, muitas vezes a partir de apropriações de discursos. Em outros momentos, parecem estar se colocando de maneira contraditória ao que descrevemos como contexto histórico. Esta ambiguidade será melhor analisada no capítulo V.

Como um momento final nesta linha evolutiva onde o capitalismo avançado se aproxima cada vez mais da cultura, temos o surgimento das chamadas “economias criativas”, onde podemos observar como característica principal tentativas de utilizar a capacidade de criação de pessoas ligadas à arte como forma de produzir lucro. Se o capitalismo, em sua fase mais recente, tem como principal fonte de lucros aspectos vindos da cultura, como comentamos anteriormente, não é de se estranhar que artistas estejam sendo, talvez como nunca antes, cooptados por processos de acumulação de renda no momento presente. Esta condição acaba gerando novas formas de atuação artística, novos modelos de trabalhos colaborativos, novas formas de obtenção de

⁷⁷ FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997. P. 350.

renda pelos artistas, etc. Poderíamos até pensar que, se na contemporaneidade tudo é arte (e, conseqüentemente, nada é), e considerando o deslizamento do que se entendia pela qualidade da “arte elevada” para o design, todos somos artistas ou, no mínimo, designers. Esta dissolução da arte (ou do design) na vida cotidiana, atingindo o íntimo das pessoas, colonizando seus inconscientes, talvez seja um dos últimos territórios que o capitalismo, nesta última fase de avanço, tem a colonizar. Frederic Jameson, por exemplo, em “A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo” (2006) considera os processos de colonização da natureza e do inconsciente como uma forma inteligente de expansão do sistema capitalista atual, na qual pode atingir áreas que estavam até então fora do alcance de suas ações.

Outro exemplo destes investimentos em buscar novas áreas a serem exploradas pelo sistema capitalista pode ser observado no texto “24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono”, de 2014, de Jonathan Crary. O autor entende o sono, considerando sua banalização na condição humana, como a última barreira orgânica incompatível com o desenvolvimento do capitalismo. Se entendermos o sono como uma interrupção nos padrões baseados em processos contínuos de produção, consumo e troca, este período da rotina diária que ainda é essencial para os humanos, ele pode ser prejudicial ao desenvolvimento social como um todo. Por isso não é de se estranhar que Crary cita pesquisas do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, onde são investidos tempo e dinheiro a fim de avaliar possibilidades de eliminar a necessidade humana de descanso a partir do sono. Dentro de um sistema que funciona vinte e quatro horas por dia, sete dias da semana, o tempo perdido com o sono seria um desperdício a ser ainda vencido pelo sistema de produção atual. Ainda que a visão de Crary revele, principalmente no final de seu livro, aspectos de aproximação à utopia, apenas para relembrar o interesse de artistas e autores (a partir da década de 1990) pelo contexto que se fortaleceu a partir dos anos 1960. Neste sonho utópico, Crary revela seu desejo por uma condição onde a

vivência humana possa ainda compartilhar experiências concretas, e não apenas a partir da necessidade fisiológica do sono.

Para finalizar os comentários sobre o contexto atual, a partir de suas consequências e de suas mais possíveis causas, podemos lembrar das principais definições do capitalismo avançado presentes no texto “O novo espírito do capitalismo” (2009), de Ève Chiapello e Luc Boltanski. Entremeado por relações neoliberais, economias criativas e respectivos transbordamentos para áreas da cultura e da arte, esta noção de um espírito para o capitalismo é reclamada pelos autores como uma forma de tentar entender quais as forças que estariam agindo para sustentar este sistema. Para eles, o espírito do capitalismo seria a ideologia que responde às formas de participar em processos de ordem capitalista, que acontecem através do engajamento incitado por um conjunto de crenças que legitimam os modos de ação e todas as disposições que se alinham em sua lógica atual. A constituição deste espírito do capitalismo, segundo os autores, seria justificada segundo três aspectos principais: o progresso material, formas de sociabilidade em sintonia com as liberdades econômicas e compatíveis com regimes políticos liberais e a eficiência funcionalista na satisfação das necessidades. Concluindo a argumentação dos autores, resta nos perguntarmos sobre como defender um sistema que parece, ao mesmo tempo, atrair e oprimir, sob formas de produção com lucros assimétricos entre os proprietários dos meios de produção e quem de fato produz. Permanece, portanto, a dúvida sobre quais as garantias de que este lucro será simétrico a todos os engajados ao novo espírito do capitalismo.

capítulo V. análise das propostas:

Didier Fiuza-Faustino: “*Double Happiness*” (2009);

Acconci Studio: “*Park in a Building*” (1996);

Coletivo BijaRi: “Praças (Im)Possíveis” e “João Bobo” (2009);

Santiago Cirugeda: “*Projetar con luces*” e “*Kuvas S.C.: recuperar la calle*” (2011).

O conjunto final de trabalhos ao qual chegamos nesse ponto da pesquisa, resultado das tentativas de alinhar todas as questões que debatemos sobre a arte contemporânea e o contexto em que ela se desenvolve, revela, em cada um dos trabalhos, possibilidades particulares de discutirmos aspectos já comentados nos capítulos anteriores. Desta forma, com a análise de cada trabalho, procuramos entender as suas relações e, conseqüentemente, o potencial que eles têm de ampliar a compreensão acerca de suas ambigüidades e significados na arte, assim como de trabalhos similares que são produzidos atualmente.

Os novos vínculos entre cultura e política, marcados pelo descrédito em estruturas políticas vigentes e a emergência de novos movimentos sociais, a nova inserção da cultura na produção material e a reconfiguração das formas de produção do momento mais recente, a relação entre alta cultura e indústria cultural, assim como uma crescente valorização da marca e do marketing, são temas que atravessam todos os trabalhos deste grupo final. Mas, como veremos mais detalhadamente a seguir, entendendo suas principais intenções, procuramos destacar em cada um deles a relação com o conteúdo que discutimos nos capítulos anteriores.

. “Double Happiness”. Didier Fiuza-Faustino, Shenzhen-Hong Kong *Bi-City Biennial of Urbanism and Architecture*, 2009.

Interessado pela discussão da vivência e decorrentes formas de sociabilidade encontradas pelos cidadãos da cidade contemporânea, em seus mais diversos desdobramentos, o arquiteto/artista Didier Fiuza-Faustino envolve-se recentemente e distintas frentes de trabalho, em vários países, desenvolvendo sua atuação artística proximamente relacionada ao design, à arquitetura e ao urbanismo. Começa sua atuação profissional logo após graduar-se em arquitetura na *l'Ecole d'Architecture* de Paris-Villemin, em 1995. Desde então, tem se envolvido em projetos artísticos e, ao mesmo tempo, atuando no desenvolvimento do que ele denomina de arquiteturas móveis. Variando entre espaços multissensoriais e propostas de intervenção urbana, seus trabalhos assumem uma condição ambígua, talvez até como uma estratégia de abranger a complexa diversidade presente nas cidades contemporâneas.

Com dupla cidadania, este arquiteto/artista luso-francês foi co-fundador do "*Laboratoire d'Architectures Performances et Sons*" (LAPS) em Paris, em 1996. Em 1997 foi co-fundador do atelier pluridisciplinar "*Le Fauteuil Vert*" em Paris, e codiretor e diretor artístico da revista "*Numero magazine*" em Lisboa, 1998. Também trabalhou durante seis anos como professor na *AA School (Diploma Unit 2)* em Londres, além de ser editor chefe da revista francesa de arquitetura *CREE*, entre 2015 e 2016.

Posturas aparentemente subversivas são sugeridas em trabalhos como "*Body in transit*", com o qual participou da Bienal de Arquitetura de Veneza em 2000, e em "*Arteplage Mobile du Jura*", que foi um equipamento urbano móvel utilizado na *Expo 02* (Suíça, 2002) como ponto de ligação entre as diversas praias artísticas distribuídas nos lagos de Neuchâtel, Bienne/Biel e Morat/Murten.

Em seus trabalhos também busca revelar e propor novas formas de construir o espaço das cidades ao trabalhar em esferas políticas através da criação e apropriação de espaços urbanos. Em projetos como *Stairway to Heaven* (Castello Branco, 2001) - um espaço público para uso pessoal -, tenta reposicionar os contornos existentes entre as esferas públicas e privadas, propondo novas metodologias de criação ao trabalhar colaborativamente ao lado de coletivos artísticos e equipes multidisciplinares. Outros dois projetos conceituais de Faustino, "*Alice's House*" (1998-99) e "*Personal Building: an urban peep show*",⁷⁸ que existem apenas na forma de simulação em ambiente virtual (maquetes eletrônicas), colocam a privacidade reservada do ambiente doméstico em posição invertida com o espaço público, re combinando estas duas esferas num confuso estratagema anti-funcional.

Em sua própria atuação já agencia diversos setores institucionais que regulam e caracterizam o espaço urbano. Arquiteto, *designer*, artista plástico e editor de uma revista de moda, é responsável por trabalhos que levam possibilidades de relações entre pessoas e o espaço da cidade. É responsável, junto com Pascal Mazoyer, pelo *Bureau des Mésarchitectures*, e descreve-o como um grupo de reflexão, uma organização multicéfala que reivindica o diálogo como ponto de partida para toda a arquitetura. Assim como descrito no *site* do *Bureau*, o interesse de seus trabalhos direciona-se a situações complexas, tumultuosas, já que os modelos existentes se revelam inoperantes ou obsoletos diante destas situações críticas. Segundo Faustino, sua intenção principal é propor dispositivos de relações através de arquiteturas e de uma forma de pensar o *design* de equipamentos que sejam mais dirigidos à ação do que à contemplação. Em "*Double Happiness*" (2009), por exemplo, reconfigura a relação

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.archilab.org/public/2000/catalog/faust/faustien.htm>>. Acesso em 02.09.2019.

170 estética das pessoas com o ambiente urbano através de um protótipo que parece ter funções apenas hedonistas.

Por outro lado, seus trabalhos mais subversivos parecem se colocar horizontalmente opostos à sua atuação e sua postura em relação à arquitetura e ao urbanismo. Em uma entrevista para a revista NU #15, comenta que arquitetos e designers de equipamentos urbanos vão voltar a ter um papel predominante na sociedade, no sentido em que são profissionais que pensam a política social, que vão além de preocupações formais. Para ele, hoje já não é necessário falarmos de arquitetos se estes só servirem para construir edifícios: os construtores sabem fazê-lo muito bem. Reafirmando as intenções de Faustino, Baía (2003) comenta que estes profissionais têm, atualmente, a oportunidade de voltar a ter um papel central na sociedade, não o papel de construtor, de mestre de obras no sentido clássico, mas o de atores participativos da nossa sociedade.⁷⁹

Em seu *site* na *internet*,⁸⁰ disponibiliza um amplo catálogo de suas obras, separados nas seções “*Mesarchitectures*”, “*Artefacts*”, “*& Fictions*” e “*News*”. Em uma apreensão inicial do conjunto de seu trabalho e trajetória chama a atenção a apropriação de alguns títulos já utilizados por outras “situações artísticas”, que ligam o conceito trabalhado em cada caso a um referente já amplamente difundido no universo *pop*. Como exemplos destas apropriações sugestivas, podemos citar “*Stairway to heaven*” (2001), fazendo alusão ao título da música da banda Led Zeppelin, “*(G)host in the (S)hell*” (2008), inspirado no filme de animação japonês “*Ghost in the shell*” (diretor: Mamoru Oshii, 1995), “*Sky is the limit*” (2008), parecendo se referir ao programa de TV

⁷⁹ BAÍA, Pedro. Didier Fiuza Faustino: vers une architecture d'action. in Revista NU #15 Viagens, Dezembro 2003. Disponível em <<http://nuances-oslugaresdaarquitectura.blogspot.com.br/2003/12/didier-fiza-faustino-vers-une.html>> Acesso em 30.07.2018.

⁸⁰ Disponível em: <<https://didierfaustino.com>>. Acesso em 22.08.2019.

estadunidense com grande audiência na década de 1970, e *“Naked lunch”* (2009), um objeto doméstico sem função definida, com formas que sugerem uma ambiguidade em relação aos seus usos, que tem o mesmo título do livro do poeta *beatnik* William Burroughs (ou do posterior filme dirigido por David Cronenberg, em 1991, inspirado no livro). Ao dialogar com este universo, Faustino talvez esteja buscando investir na popularização de seus trabalhos, ou, pelo menos, na possibilidade de chamar a atenção do espectador comum, que já se encontra confortavelmente habituado ao seu papel de sujeito consumidor. Ou ainda, podemos considerar que Faustino esteja buscando tornar cada vez mais imprecisa, fragmentada, confusa e inesperada a experiência cotidiana nas cidades, seja por desviar a atenção do verdadeiro foco dos problemas presentes no espaço urbano, ou por criar jogos de adivinhação quando coloca o observador em contato com seus trabalhos. De qualquer modo, seus trabalhos não são muito bem caracterizados se usarmos como critério sua lógica interna, ou a coerência que estabelecem entre si.

Em *“Double Happiness”* (2009) Faustino propõe o uso de uma estrutura de *outdoors*, onde convencionalmente veiculam-se mensagens publicitárias, com dois balanços no lugar da imagem bidimensional com a propaganda, instalada em um espaço público e disponibilizada para o uso dos observadores. Apropriando-se de objetos convencionalmente presentes no ambiente urbano, nesta proposta sua intenção é propor e discutir os tipos de relação que possam se concretizar com a ativação deste objeto pelo público, destacando uma relação entre duas pessoas que se realiza diretamente na paisagem da cidade. Apresentado na Bienal *Bi-City* de Arquitetura e Urbanismo de Hong Kong/Shenzhen, em 2009, é descrito por Faustino como uma ferramenta para experiência coletiva da fragilidade. Ao propor a uma dupla de pessoas uma atividade lúdica e limítrofe, é possível, segundo seu propositor, uma nova

172 percepção do espaço em que estas pessoas vivem, recuperando a percepção do mundo físico.⁸¹

Torna-se evidente nesta proposta a forma de despertar participação do público, que faz a obra acontecer segundo as intenções de seu propositor. E junto a esta relação mais próxima entre duas pessoas, podemos pensar na relação visual, a curtas distâncias, entre as pessoas que estão no objeto, e as pessoas que estão vendo essa atividade pontuando a paisagem urbana. Ao invés de um anúncio publicitário, deparam-se com duas pessoas ocupando balanços, relacionando-se por sua disposição espacial, lado a lado, num equipamento urbano não convencional (ainda que seja um híbrido de dois equipamentos de uso convencional). Isso é um playground ou um outdoor? Isso é para quem? É de quem? Isso é arte? É design de mobiliário urbano? Se for, quem pode usá-lo? O que isto está vendendo, se é que isso é um outdoor? Essas e várias outras perguntas podem ser formuladas num primeiro instante, por quem está simplesmente passando pela rua, sem necessariamente ter uma resposta precisa além da experiência (talvez inédita) que a pessoa pode ter neste espaço.

Além disso, devem ser considerados os diversos esforços utilizados para viabilizar a instalação deste objeto no espaço público, dentro de suas leis e regras: inserir-se no contexto extramuros requer o entendimento das formas de regulamentar este espaço. A mobilização de pessoas para a ativação do objeto, portanto, começa antes de sua disponibilização ao público, envolvendo diferentes áreas neste processo.

O design deste objeto também é fundamental para proporcionar esta experiência sensorial no espaço urbano, que pode ser entendida também como estratégia de fazer as pessoas se relacionarem presencialmente. Mesclando a ideia de *playground* com um objeto tradicionalmente ocupado pela publicidade, os dois

⁸¹ Disponível em: <http://cargocollective.com/didierfaustino/2009_Double-happiness>. Acesso em 23-05-2017.

balanços do objeto permitem a uma dupla de pessoas, simultaneamente, experimentar a altura e a instabilidade, a partir de movimentos que oscilam entre dois lados.

Evidenciam-se neste trabalho discussões que perpassam a maioria das intervenções de Faustino: além de intervenções no espaço da cidade, é recorrente o uso de estratégias para mobilizar a ação de pessoas. Por outro lado, ao considerarmos a cidade como uma construção contínua de narrativas, podemos ler o uso que Faustino faz do mobiliário urbano, como uma forma de se apropriar de um elemento de linguagem que é parte deste discurso. A interferência pretendida com a inserção do objeto artístico neste sistema parece suprimir parte de seu sentido, ressemantizando ao mesmo tempo sua forma e suas funções. O que parece caracterizar uma vertente, quando observamos a recente apropriação das mais variadas mídias pelo marketing imobiliário, por exemplo. Se, em décadas anteriores, as vendas de imóveis eram, na maioria das vezes, impulsionadas por anúncios de representações gráficas (plantas, perspectivas) em jornais, hoje tornam-se comuns diferentes estratégias publicitárias que visam enfatizar o desejo pela experiência, mais que as necessidades funcionais deste bem material.

Se o campo da arte permite que a experiência/projeto artístico se coloque como uma experiência que é apreendida (ou consumida) ao mesmo tempo em que é construída, e considerando os julgamentos de Bishop (2004) sobre a dívida deixada por Bourriaud (1998) quando não se aprofunda na caracterização das relações criadas a partir dos trabalhos que comenta, abre-se a possibilidade de discutir o objeto artístico enquanto protótipo, que, ao mesmo tempo em que é testado, estabelece relações e se concretiza como trabalho artístico.

A primeira característica a ser levantada é a questão do impacto da proposta artística em um contexto, seja por sua recepção, seu uso, ou o seu período de permanência, por exemplo. Os trabalhos de artistas que se inserem no contexto urbano

propondo um uso experimental e temporário do espaço e de seus usos, parecem usar estas estratégias táticas como método similar ao uso de protótipos para testar as possibilidades do *design* de um equipamento urbano, por exemplo. Outra consideração diz respeito a qualidade das relações criadas pelos objetos artísticos. Por ser produto de profissionais da arquitetura e design (a maioria dos artistas deste grupo têm formação e atuação em campos da arquitetura, urbanismo e design), a característica destes trabalhos que se destaca, a princípio, é a preocupação com várias condicionantes do projeto a ser experimentado, ao mesmo tempo que é projetado. As possíveis relações criadas não se sustentam por si só, como as experiências de conectar pessoas com o único objetivo de testar canais de interatividade, o que Claire Bishop (2004) denomina Arte Nokia, ou ainda, um conjunto de relações interpessoais que são estabelecidas sem outros fins que não sejam os de testar ou experimentar as próprias relações em si.

Interessado pela discussão da instabilidade vivenciada pelos cidadãos da cidade contemporânea, em seus mais diversos desdobramentos, Didier Fiuza-Faustino, em sua própria atuação já agencia diversos setores institucionais que regulam e caracterizam o espaço urbano. Arquiteto, designer, artista plástico e editor de uma revista de moda, é responsável por trabalhos que levam possibilidades de relações entre pessoas e o espaço da cidade. É responsável, junto com Pascal Mazoyer, pelo *Bureau des Mésarchitectures*, e descreve-o como um grupo de reflexão, uma organização multicéfala que reivindica o diálogo como ponto de partida para toda a arquitetura. O *Bureau* interessa-se, prioritariamente, por situações complexas, tumultuosas, já que os modelos existentes se revelam inoperantes ou obsoletos diante destas situações críticas. Segundo ele, sua intenção principal é propor dispositivos de relações através

de arquiteturas e de uma forma de pensar o *design* de equipamentos que sejam mais dirigidos à ação do que à contemplação.

Em uma entrevista para a revista NU #15, Faustino comenta que arquitetos e designers de equipamentos urbanos vão voltar a ter um papel predominante na sociedade, no sentido em que são profissionais que pensam a política social, que vão além de preocupações formais. Para ele, hoje já não é necessário falarmos de arquitetos se estes só servirem para construir edifícios: os construtores sabem fazê-lo muito bem.

Estes profissionais têm, atualmente, a oportunidade de voltar a ter um papel central na sociedade, não o papel de construtor, de mestre de obras no sentido clássico, mas como agentes participativos da sociedade.⁸²

Em “*Double Happiness*”, apropriando-se de um mobiliário urbano híbrido, Faustino cria uma situação onde o observador é convidado a vivenciar uma atividade que lhe tira o conforto da estabilidade física. Ainda que em outros trabalhos, como “*Stairway to Heaven*”, essa espécie de protótipo passe a ser produzido em escala industrial, sua intenção continua sendo propor e qualificar os tipos experienciais de relação que possam se concretizar no ambiente urbano. O projeto e sua funcionalidade passam a existir em esferas muito próximas, se não as mesmas, formalizando estes equipamentos em híbridos de projeto (simulação) e realidade. As relações geradas pelo artista tendem a borrar as fases convencionais de projeto, trazendo seu uso e sua efetivação ao mesmo tempo em que se apresenta como experimento. Além das relações geradas pelo uso experimental destes equipamentos, feito pelas pessoas, ainda considera-se o alcance da atuação do propositor ao conciliar as várias

⁸² BAÍA, Pedro. Didier Fiuza Faustino: vers une architecture d'action. In: Revista NU #15 Viagens, Dezembro 2003. Disponível em <<http://nuances-oslugaresdaarquitectura.blogspot.com.br/2003/12/didier-fiza-faustino-vers-une.html>> Acessado em 30.07.2015.

determinantes que viabilizariam a existência da instalação destes em meio urbano: a definição do lugar a ser instalado, o levantamento de verbas para sua execução, ou autorização da administração local para sua instalação, a negociação com galerias e instituições de arte que poderiam se interessar pela proposta, são ações que envolvem o arquiteto em uma rede relacional que não se encerra na concepção da ideia e de sua materialização.

Outra questão que poderia contribuir para a caracterização destes trabalhos seria a questão da qualidade do objeto em si. Se, por um lado, o processo político de artistas como Thomas Hirschhorn os distanciam de um produto cuja forma e aparência seduza o observador, ou seja, estabeleça uma comunicação que informa sobre as intenções do artista, os trabalhos de Faustino se apoiam em usos já habituais de equipamentos ou situações comuns na cidade. O design do objeto já prevê um uso baseado em comportamentos que não precisam mais ser educados, como aconteceu nas décadas de 1950 e 1960. Em outras palavras, não é necessário ensinar como se usa um balanço ou uma escada quando esses equipamentos são apresentados ao seu usuário. Em décadas passadas, com processos de modernização em andamento, era necessário que o produto informasse, educando os comportamentos dos usuários sobre seus usos. Mas, em um momento atual de pós-industrialização, onde resta pouco a modernizar no território urbano, as discussões semióticas sobre a forma do produto e sua função assumem outras proporções. A ressemantização se dá, prioritariamente, pelo contexto onde o trabalho é instalado, assim como pelas relações interpessoais que podem se originar dele. Talvez seja uma ideia que se alinhe com a apresentada por Rosalyn Deutsche quando observa que, se nas décadas de 1960 e 1970 o espectador era convidado a ler e decifrar uma imagem, agora ele faz parte dessa imagem.

. **“Park in a Building”. Acconci Studio. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, Espanha, 1996.**

Vito Acconci nasceu em Nova Iorque em 1940 e estudou literatura entre 1958 e 1962, tendo depois disso se dedicado brevemente à poesia através da palavra escrita. De seus experimentos poéticos escritos, sempre contestadores, passa do suporte bidimensional para o espaço tridimensional, logo percebido como meio mais apropriado para realizar suas manifestações neste momento. Em sua resposta ao cenário artístico do final dos anos 1960, quando começa a realizar performances que visavam envolver o público, ficava clara sua postura em relação aos trabalhos minimalistas que começavam a se estabelecer no contexto artístico americano. Neste envolvimento com o público, além da sua reação contra o minimalismo, buscava formas contundentes de envolvimento com o observador. Nestas provocações com seus trabalhos neste contexto artístico, verifica e contesta a infraestrutura das instituições artísticas, tirando daí sua principal motivação para dialogar com a arte.

Acconci considerava o cenário artístico deste momento contaminado pelo sistema mercantil, dominante na produção artística que se voltava para a produção de objetos destinados à venda. Ao propor trabalhos efêmeros, direcionados diretamente ao público, sem mediações feitas por instituições, acaba por interferir nos próprios rumos da arte. Realiza sua primeira exposição individual em Nova Iorque, no outono de 1969, intitulada *“Following piece”*, onde eram exibidas peças gráficas que registravam uma performance realizada por ele pelas ruas e bairros da cidade. Nesta performance, seguia transeuntes anônimos, que escolhia aleatoriamente nas ruas de Nova Iorque, até que a pessoa entrasse em algum edifício. O processo, que durava de alguns minutos a horas para se realizar, fazia com que o artista se locomovesse pela cidade, costurando localidades e regiões de Nova Iorque em um trajeto não programado, registrado no

mapa central desta sua primeira exposição individual. Ao propor que um desconhecido desenhasse sua rota de deslocamento por Nova Iorque, Acconci parecia apresentar uma forma de lidar e contornar as regras mercantis estabelecidas na arte deste momento. Ao abrir mão do total controle sobre a sua produção, apresenta argumentos para contestar a característica dominante do sistema da arte, ou seja, a programação de uma produção que visava obter lucros financeiros. Como comercializar ações efêmeras e espontâneas, que dependiam da reação do observador para ser completada? Esta provocação faz com que instituições tenham que lidar com esta nova modalidade que era gerada dentro da arte. Ao referir-se a esta primeira exposição, ele descreve-se: “eu quase não sou mais um indivíduo; eu me coloco a serviço deste esquema”.⁸³ Esta mostra reunia seus relatos datilografados sobre os termos deste esquema de percursos e trajetos, além de foto-colagens que reconfiguravam a cartografia existente.

Neste início de carreira artística, a linguagem da performance acaba o aproximando dos experimentos realizados pela *body art*, enquanto abordava discussões ligadas à relação entre o homem, o sexo, o prazer e o desejo. Em “Seedbed”, apresentada em 1972 em Nova Iorque, ele propunha um espaço com poucos elementos: uma sala com um *deck* de madeira inclinado e um alto-falante. Sob esta rampa (*deck*) ele se escondia, observando os visitantes por frestas, enquanto se masturbava narrando suas fantasias eróticas em um microfone ligado ao alto-falante.

Nos seus trabalhos de performance, Acconci também utilizava o vídeo e a fotografia, seja para registrá-las, ou para experimentar esta linguagem dentro do contexto que pretendia atuar. Neste momento, entre 1968 e 1971, também era professor de teoria da arte na *School of Visual Arts* de Nova Iorque, começa a

⁸³ “*I am almost not an 'I' anymore; I put myself in the service of this scheme.*” Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/146947>>. Acesso em 02/11/2019.

experimentar a própria linguagem do vídeo e da fotografia como forma de realizar suas ações artísticas.

Posteriormente, após a crítica às instituições e estamentos artísticos daquele momento inicial de sua carreira, passa a experimentar a apropriação de espaços públicos para desenvolver sua pesquisa sobre discursos presentes no espaço comum das cidades, ocultados muitas vezes por instituições e pelo sistema capitalista. Ao tornar notória sua postura contestatória em relação ao campo da arte, desperta o interesse das forças que estruturam este campo, que absorve sua crítica como uma forma de impulsionar novos interesses da arte.

Percebendo a potencialidade neutralizadora deste interesse da arte sobre suas provocações, abandona deliberadamente a produção artística e passa a atuar como designer, em colaboração com outros designers, arquitetos, urbanistas e paisagistas. Esta guinada em sua carreira decorre da constante necessidade de se colocar como agente provocador, possibilidade já esgotada para o artista dentro da arte, que o acolheu em seus interesses, à revelia de sua vontade, ao mesmo tempo em que ele se esforçava para criticar e resistir a esse tipo de acolhimento/cooptação. Nesta última fase de sua carreira, apropria-se dos discursos presentes nas relações sociais e na constituição material presente nas cidades, considerando o design como uma modalidade presente em todas as instâncias da vida em sociedade. No trabalho *"Park in a building"* (1996), por exemplo, apropria-se de um espaço vertical que é ao mesmo tempo uma proteção que limita os espaços internos e externos, e um limite entre o espaço institucionalizado e o espaço público. Assim, trabalhar diretamente com o design, principalmente com mobiliário, paisagem e equipamentos urbanos, lhe permitiria abranger uma audiência mais ampla e autônoma que aquelas ligadas exclusivamente à arte, devido ao alcance do design nesta fase mais recente. Ainda que este momento da trajetória de Acconci possa ser subdividido em várias etapas,

podemos citar como exemplos desta intensa relação com o design os trabalhos “*More balls for Klapper Haus*” (1995) em Nova Iorque, “*Park in a building*” (1996), na Espanha, e “*Aiola Island Bridge*” (2003) sobre o rio Mur, na cidade de Graz, Áustria.

As intervenções realizadas pelo artista e designer Vito Acconci procuram estabelecer diálogos com a cidade a partir dos quais seja possível reposicionar as noções de espaço público, principalmente segundo seus usos e em relação a quem (e como) o está usando. Considerando relações nem sempre harmoniosas entre a arte e espaços públicos institucionalizados, Acconci usa estratégias do design e da arquitetura para inserir-se em brechas existentes discursos presentes nas cidades. Muitas vezes estas silentes brechas não são percebidas claramente até intervenções como as feitas por Acconci serem realizadas, com a intenção de apontá-las como situações conflituosas que temos nos acostumado a considerar normais.

Nas cidades contemporâneas, onde estão os espaços públicos urbanos para as pessoas? Se recentemente todos os espaços urbanos já estão normatizados pela união entre arquitetura e entidades públicas ou corporações privadas (para garantir a existência de cidades funcionais e produtivas), existem ainda partes deste espaço que possam ser apropriados pelas pessoas? Como analisam Solfa e Santos (2014), neste contexto onde tudo já está projetado e definido por ações que vêm do design e da arquitetura, Acconci vai propor

“(...) ações de desarquitetura ou mesmo desdesign: se o espaço já contém todo design que necessita, suas intervenções buscam colocar-se no meio dos caminhos, espremer-se, ajustar-se às estruturas já existentes, adicionando, subtraindo, multiplicando ou dividindo o que já está dado”.⁸⁴

⁸⁴ SOLFA, Marília; LOPES, Fábio de Souza Santos. Acconci Studio: arquitetura parasita, arquitetura virótica. In: PEIXOTO, Elane Ribeiro; DERNTL, Maria Fernanda; PALAZZO, Pedro Paulo; TREVISAN, Ricardo (Orgs.) *Tempos e escalas da cidade e do*

No trabalho *“Park up a Building”*, realizado no *Centro Gallego de Arte Contemporáneo*, em Santiago de Compostela, Acconci utiliza uma sequência de grelhas de alumínio escalonadas, com plantas em vasos de um lado, e bancos de outro, instaladas em uma fachada cega do edifício, criando um pequeno espaço de convívio. Remetendo-se simbolicamente ao mobiliário urbano usado em praças, esta proposta de parque vertical acontece em uma escada que leva a lugar nenhum, estruturada em módulos que invadem o espaço externo do edifício. Diferentemente das praças convencionais, as funções deste objeto não são claras, além de ser destinado a um público indeterminado.

Ao considerarmos este trabalho, assim como outros analisados segundo sua potencialidade e sua colaboração na construção do espaço, aproximamos os limites entre os campos da arte e da arquitetura. Assim como os outros artistas pesquisados, Acconci direciona seus esforços para tensionar estes limites, apropriando-se de diversas práticas de produção presentes na cultura atual. Esta imprecisão de fronteiras entre áreas antes distintas talvez resulte nas indagações sobre o que é considerado arte, num momento onde tornam-se mais numerosas as tentativas de expandir ou re-situar as relações existentes entre a arte e outros diversos setores da sociedade.

Ao propor intervenções artísticas como este parque vertical, Acconci parece querer investigar o que está determinando esses espaços públicos. Ao estruturar objetos funcionais na fachada de um edifício institucional, coloca-se também a dúvida sobre os limites entre a esfera pública e a esfera institucional. Se pensarmos a quem pertence o espaço vertical

urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília, DF: Universidade Brasília- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014. Disponível em: <<http://www.shcu2014.com.br/content/acconci-studio-arquitetura-parasita-arquitetura-virotica>>. Acessado em 29-05-2017.

Ao refletirmos sobre a organização destes espaços, situados na variação gradual entre o público e o privado, e que podem ser ativados de diversas maneiras (como as propostas por Acconci), percebemos que ainda permanece uma série de dúvidas, propositalmente obliteradas, sobre as formas de partilhar, como na compreensão de Ranciére (2005), um ambiente entre pessoas diversas. Talvez as práticas cotidianas que conformaram as cidades que conhecemos nos dias atuais não estejam sendo suficientes para abarcar toda a sua transbordante complexidade. Trabalhos de Acconci como *“Park in a Building”* evidenciam momentos de exceção dentro destas situações urbanas, a partir das quais poderiam ser repensadas várias práticas que não são mais capazes de responder às necessidades de seus ocupantes.

A divisão do conhecimento em disciplinas e campos específicos, assim como a classificação das diversas artes em artes visuais, espaciais, industriais, etc., constituíam uma pauta para organizar a produção e recepção da ciência, da cultura e das artes. Esta hierarquia seria resultado da prática histórica, mas também poderia ser vista como a tentativa de organizar essa produção social dentro de um debate na esfera pública. Se tomamos como exemplo o movimento Moderno na arquitetura, observamos que ele entra em polêmica com as concepções das belas artes, a fim de desenhar uma nova proposta para a produção do espaço. Deixando de lado as diversas vertentes artísticas e o peso que o autoritarismo e as instituições ainda tinham, percebe-se como a organização da vanguarda, em movimentos com manifestos e propostas polemizando entre si, tentavam encontrar um sentido e um rumo para a produção social. A década de 1960 - nas artes, a década da crítica institucional - modernizou fortemente esta estrutura herdada. Porém, na sua crítica, mantinha os pressupostos de um debate público visando uma nova e mais emancipada inserção social da arte e da cultura. A crítica constante aos limites de cada campo, da arte e da cultura, gêneros artísticos,

suporte, público e instituições, localizaram-se no interior desse debate e tentavam dar um sentido ao momento de fragilidade da acumulação capitalista. Seguindo Jameson, que aborda os anos 1960 como um momento marcado por uma revolução fracassada, podemos perguntar o que significam, hoje em dia, as práticas transversais provenientes da crítica da neo-vanguarda.

As instituições não apenas já legitimaram as propostas e os experimentos transdisciplinares, mas os incentivam e financiam de maneira bastante ativa. Dentro desta trajetória maior que podemos encaixar a trajetória de Vito Acconci, que começa na literatura, passa pela *bodyart*, performances e instalações, para desaguar na arquitetura. Da mesma maneira que a antiga organização da empresa fordista organizada de forma hierárquica com funções previamente estabelecidas sucumbiu às novas formas de acumulação do capital, os produtos resultantes já não são resultantes de linhas de produção em massa, mas foram progressivamente flexibilizadas tanto na forma da produção como pela definição do público consumidor em nichos específicos. Neste cenário, temos a produção realizada para projetos nos quais, em cada um deles, se monta uma equipe de profissionais de diversas áreas específicas para o desenvolvimento de um determinado produto. De certa forma, podemos ver especialmente a produção de Acconci visando problematizar essa nova situação nas formas de produção e das consequentes trocas de valores.

Para exemplificarmos uma das formas de lidar com a flexibilidade na trajetória de Acconci, podemos citar a disparidade entre trabalhos como *“Aiola island bridge”* na cidade de Graz, Áustria, que explora a transversalidade entre a arte, o design e a arquitetura através de estratégias atrativas ao público (apaziguadoras, portanto). Já no trabalho *“Park in a building”*, esta mesma transversalidade revela o potencial de estratégias elaboradas para tensionar o campo da arte. A variedade em seus trabalhos, respondendo às questões colocadas, parecem buscar lugar entre esta inserção e esta

crítica, correndo o risco de virar uma *branding*. Torna-se difícil analisar seus trabalhos sem considerar como eles se posicionam estrategicamente nesse contexto, assim como sondar suas relações com a economia, a política e a cultura.

Atualmente, no mundo das artes esta condição se traduz intensamente na promoção de oportunidades de trabalho específicas e o incontornável envolvimento com editais e programas culturais.

. “Praças (Im)Possíveis” e “João Bobo”. Coletivo BijaRi. São Paulo, 2009.

O BijaRi é um coletivo composto por dez artistas, que atuam juntos desde 1996 na cidade de São Paulo, com algumas variações em seus membros participantes durante este período. Com graduação em *design*, arquitetura e urbanismo, estes artistas consideram em seus trabalhos as várias formas da arte digital, indo do design gráfico à vídeo arte. O nome BijaRi é emprestado da rua de São Paulo onde se situava o primeiro estúdio do coletivo. Suas preocupações sobre o uso e qualificação do espaço urbano manifestam-se em trabalhos que margeiam a arte, o design e a arquitetura, com uma variação (que parece ser adaptativa) em relação às respostas funcionais ou simbólicas que apresentam diante do contexto em que atuam. Esta ambiguidade também é expressa pela forma que lidam com o sistema financeiro: trabalham a favor dele, em trabalhos com incorporadoras e grandes empresas comerciais, ou contra ele, como na performance “Galinha”, de 2002.

Sua mais recente exposição (até a conclusão deste trabalho) acontece de 14 de setembro a 24 de novembro de 2019, no *Centre Régional de la Photographie Hauts-de-France* – CRP, na comunidade de *Douchy-les-Mines*, no norte do País. Com o título “A Máquina do Mundo”, a mostra apresenta sete obras inéditas, desenvolvidas em maio de 2019, durante o período em que os artistas estiveram em residência artística no CRP.

A análise do conjunto de trabalhos e ações realizadas pelo coletivo torna evidente preocupações do grupo em atuar em diferentes frentes, seja em experimentos com projeções mapeadas de luz, colaborando na realização de eventos de grandes empresas ou imobiliárias, realização de cenografias para teatro e shows musicais do circuito comercial (*mainstream*), ou ainda propondo ações de resistência com performances inquietantes e exposições ligadas ao circuito da arte. Assim, ao mesmo tempo que tensionam o campo da arte, desenvolvem vários tipos de trabalhos comerciais sob encomenda. No trabalho “Praças [Im]possíveis”, por exemplo, estas duas dimensões parecem ser contempladas: ao mesmo tempo em que o equipamento móvel é resultado de um levantamento sobre a funcionalidade dos espaços urbanos na cidade de São Paulo, também parece criticar a gestão pública através de uma ação irônica. E talvez a visibilidade alcançada pelo coletivo nestes últimos anos venha a gerar estas encomendas de trabalho e contratos financeiros com instituições e empresas. Visibilidade conseguida principalmente a partir de uma forma de atuação mais próxima à arte, e, portanto, mais contestadora e possível de ser associada às mais recentes vertentes da arte. Ou, especulando sobre a inversão deste processo, a realização de trabalhos comerciais possibilita uma produção artística coletiva mais autônoma.

O coletivo parece estabelecer uma relação de amor e ódio com o atual sistema monetário, que tende a não medir esforços em tentar engessar a evolução destas experimentações artísticas, absorvendo-as e neutralizando suas potencialidades mais contestadoras, como ações de resistência através da prática dos conceitos foucaultianos de sublevação, luta e contraconduta, por exemplo. Alguns de seus trabalhos que poderiam vir a ser protótipos de melhorias em determinados aspectos da cidade acabam sendo absorvidos pelo sistema capitalista (visto o atual interesse do capitalismo pela cultura), que os converte em possíveis nichos de mercado, direcionados a consumidores específicos.

Formas de ocupação do espaço das cidades baseadas em estruturas temporárias ganham contornos particulares nas propostas do coletivo de artistas BijaRi, como no projeto “Praças (Im)Possíveis”, e na intervenção “Tensionáveis”, no Largo da Batata. Relações urbanas conflituosas e espaços de convivência da cidade tem sido também o foco de atenção do coletivo desde o início de sua trajetória. A forma de fazer e propor seus trabalhos se aproxima de um modo de fazer arte politicamente (diferente de fazer arte política), já que, ao invés de apenas abrir espaço para perpetuar o anonimato das pessoas, para o coletivo BijaRi importa quem, como e para quem se está fazendo o trabalho. O coletivo abrange artistas, arquitetos e designers, reunidos em torno de propostas de intervenções no espaço público que consideram a cidade como protagonista e não apenas como cenário. Suas ações não são abstrações ou alegorias da sociedade e de seu espaço, mas pretendem se inserir nele através de interações entre pessoas, construindo um sentido coletivo, simultaneamente à sua realização. Desta maneira, entendem seu trabalho não como uma ampliação da arte na realidade, mas de aspectos da realidade na arte, como observa Vera Pallamin (2008). E, se possível, pretendem ampliar a própria realidade na realidade, de maneira a propor formas de implementar o espaço urbano, o que não significa necessariamente eliminar de forma totalitária os conflitos nele existentes. Pelo contrário: com seus trabalhos, parecem sustentar ambiguidades presentes nas cidades atuais.

Na concepção do coletivo, a experiência cotidiana nas cidades oferece atualmente uma escassez de espaços de descanso, como praças e parques. Em resposta a esta situação, propõem, como parte do projeto “Praças (Im)Possíveis”, um híbrido entre um banco de praça, um triciclo, um guarda-sol e uma floreira, quase um *parklet* sobre rodas. Este objeto apresenta um esforço projetual de combinar objetos cujo uso já é consolidado entre os habitantes das metrópoles, para atuar em pequenas lacunas da malha urbana, precisamente aquela que se capilariza nas vias de tráfego de ciclistas,

e costura espacialmente diversos pontos desta malha. Se entendido como um processo de design, este objeto traz elementos próximos da escala do corpo humano para atuar na escala urbana. Existe uma necessidade de se avaliar os avanços tecnológicos destes objetos (bicicletas, bancos, coberturas), que parecem ser desconsiderados, em detrimento do uso de procedimentos de design mais convencionais.

Se, por um lado, considerarmos as fragilidades do design deste objeto híbrido enquanto protótipo, ainda resta observar questões que, advindas da arte contemporânea (performance artística, ou arte/ativismo), podem ser investigadas com a ativação deste objeto por seus usuários, quase um protesto que se opõe ao atual momento de crise de representação política. Desta forma, o design deste objeto parece se voltar mais a uma instância simbólica do que a um avanço tecnológico de um produto a ser comercializado. O significado de denúncia de um problema urbano parece se destacar mais do que novas descobertas de um novo produto, ainda que seus usos ocorram em atividades recentes.

A reativação de espaços urbanos subutilizados da cidade de São Paulo também é um dos múltiplos focos das ações do coletivo BijaRi. O coletivo, cuja formação em si já tangencia de perto algumas das principais características da economia criativa (intelectuais de diversas áreas, empregando seus conhecimentos de forma híbrida, informatizada, temporária, associados à instituições, à editais de programas de incentivo à cultura, ou de maneira independente), abrange artistas, arquitetos e designers, reunidos em torno de propostas de intervenções no espaço público que consideram a cidade como protagonista e não apenas como cenário. Suas ações, apesar de simbólicas, não são descritas como abstrações ou alegorias da sociedade e de seu espaço, mas pretendem se inserir nele através de interações entre pessoas, construindo um sentido coletivo, simultaneamente à sua realização. Desta maneira, entendem seu trabalho não como uma ampliação da arte na realidade, mas de aspectos da realidade

na arte. E, se possível, pretendem ampliar a própria realidade na realidade, de maneira a propor formas de implementar - simbólica e concretamente - o espaço urbano, o que não significa necessariamente eliminar de forma totalitária os conflitos nele existentes.⁸⁵ Frequentemente relacionados ao ativismo artístico (e, portanto, político), e com várias aproximações possíveis à ideia de Claire Bishop de Antagonismo Relacional,⁸⁶ os integrantes do coletivo publicam seus trabalhos através de seu site na internet,⁸⁷ onde são categorizados e podem ser acessados através de uma navegação que mapeia as áreas de suas intervenções na cidade de São Paulo. Distribuídos em três tópicos principais – Arte, Design e LAB – seus trabalhos de intervenção e apropriação de aspectos da cidade, institucionalizados ou não, podem ser lidos, de maneira tão detalhada quanto possível, através de arquivos de vídeo, fotos e textos, mesmo depois de terem sido realizados em um preciso recorte no espaço e no tempo. A não linearidade hipertextual dos meios digitais é explorada pelo coletivo como uma maneira de interação à distância com os seus trabalhos, independente do tempo e espaço positivista, criando ecos virtuais de suas ações reflexivas de resistência, a realizar-se no efêmero e local (físico), com a estrutura e assistência do duradouro e global (virtual). Utilizando os meios digitais - com mais de 8.300 seguidores em redes sociais - o grupo manifesta suas ações de maneira a atribuir qualidades ao espaço urbano, onde direciona-se às inquietações provocadas pelo fluxo das pessoas e das informações (onde se inclui também o fluxo econômico) de uma metrópole, inserida numa rede de trocas de informação à distância de abrangência planetária.

⁸⁵ PALLAMIN, Vera. Uma política do desentendimento. 2008. Disponível em:

<<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/823229/823258>>. Acessado em 30/06/2019.

⁸⁶ BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October 110, October Magazine Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2004. Pp. 51-79.

⁸⁷ Disponível em <<http://BijaRi.com.br>>. Acessado em 29/06/2016.

No projeto multiplataformas “Natureza Urbana”, desenvolvido desde 2007, o coletivo BijaRi propõe formas simbólicas (esculturas e intervenções urbanas) a partir da análise das formas de degradação e subutilização de determinadas áreas do centro de São Paulo. Como descrito pelo coletivo,

“(...) ao nos apropriarmos de equipamentos e estruturas urbanas em desuso, produtos de um modelo nocivo de ocupação voltado para a supremacia do rodoviarismo urbano (o carro, o ônibus, os outdoors e as caçambas); buscamos esvaziar sua parte “morta” - motores, engrenagens, imagens publicitárias, entulho - e reconstituí-los como fragmentos de natureza. Samambaias, bromélias, arbustos, unhas de gato, palmeiras e as carcaças estéreis passam a constituir um organismo único, vivo e sincrético.”⁸⁸

No trabalho “João-Bobo”, a própria forma e o simbolismo dos objetos utilizados tendem a despertar, se não a agressividade, pelo menos o desejo quase instantâneo e instintivo de resposta do observador através de um gesto corporal. Como descrito pelo próprio coletivo, este trabalho acontece a partir da instalação de, aproximadamente, sessenta bonecos infláveis na Praça Do Patriarca, no centro de São Paulo, durante a hora do rush. Interações individuais dos pedestres destravam uma ação que, pouco a pouco, toma uma proporção coletiva: vários transeuntes acabam desferindo espontaneamente golpes agressivos nos bonecos espalhados pela praça. Durante a ação, foram gravados depoimentos do público, que participa espontaneamente da ação proposta pelo coletivo, a partir de perguntas como: “quais as formas de agressão se manifestam no cotidiano urbano em relação aos diferentes atores sociais e poderes instituídos?”.

⁸⁸ Disponível em <<http://www.BijaRi.com.br/carro-verde>>. Acessado em 29/06/2016.

Para o coletivo, a intervenção se constituía quase como um pretexto, um detonador de reações físicas e verbais que incitava à reflexão e à exteriorização de possíveis traumas cuja raiz se encontra na vivência em comunidade urbana. Neste sentido, o trabalho vai além de abrir possibilidades de relações e participação anônima em encontros descontraídos: propõe uma interação onde, além de ser importante o local e as pessoas que participam (já que os depoimentos são gravados e posteriormente publicados na internet, não existindo uma reificação do participante), o momento em que é realizado também é previamente pensado, e faz parte do discurso. A proposta foi realizada durante o processo de limpeza urbana, empreendido pela prefeitura municipal a partir de 2005, na região central de São Paulo, destinado a remover o comércio informal e os moradores de rua para a criação de um contexto propício à especulação do mercado imobiliário.⁸⁹ Ao cidadão que tem seus protestos verbais abafados e, conseqüentemente, suas ações cerceadas por processos de gentrificação, ações quase sempre alheias à sua vivência urbana, resta uma manifestação catártica para simbolizar sua indignação, a ecoar posteriormente em meios de comunicação digitais.

Observando a proposta do trabalho “Praças [Im]possíveis” é difícil não pensar na sua proximidade com imagens publicitárias, uma vez que ambas trabalham com o repertório médio de um dado consumidor, diferenciando-se no estranhamento com humor causado pela proposta.

A arte/ativismo trabalha com o repertório médio do público consumidor, colonizado ou permeado pelas imagens da comunicação de massa. Ambas constituem uma retórica – discurso - de convencimento, buscando uma mudança de visão do

⁸⁹ Disponível em <<http://www.BijaRi.com.br>> Acessado em 30.06.2016.

mundo e de comportamento. Se isso é verdade, podemos encontrar dentro da extrema oscilação na trajetória do grupo BijaRi, entre propostas de arte/ativismo e peças que fazem parte de uma campanha de marketing, a adoção de um certo tipo de linguagem, bem próxima à publicidade.

No livro “Sem Logo - A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido” (2002), Naomi Klein já alude a essa proximidade entre a linguagem da arte/ativismo e da publicidade. Isso nos conduz a duas discussões levadas à cabo por autores distintos. A primeira, levantada por Frederic Jameson (1996) na condição moderna, aponta o novo lugar da cultura não facilmente destrinchável do resto da produção material. Se no modernismo a cultura erudita trabalhava a partir de uma posição teórica de oposição à indústria cultural e a produção material em geral, ou seja, se opunha a sua concepção como forma/mercadoria, a partir dos anos 1980, fica cada vez mais clara a incorporação da cultura pela produção capitalista.

Uma análise um pouco mais específica é dada por Naomi Klein em seu texto já citado sobre esta incorporação. Na estruturação produtiva que ocorre nesta década, a nível internacional, diversas corporações começaram a terceirizar a produção material dos seus produtos para países do antigo terceiro mundo. A contrapartida desta terceirização era constituída do que se chamou de “empresas cascas”. O núcleo da empresa é constituído pelas atividades de marketing e design que seriam responsáveis por definir a “marca, o logo, o *branding*”. Caberia ao marketing sondar as expectativas do público consumidor levantando características latentes, desejos, etc., a partir dos quais a corporação definiria seus produtos, como explanado por Harvey (2005) ao abordar as questões relativas à renda monopolista no livro “A produção capitalista do espaço”⁹⁰. Dada a qualidade de competência tecnológica entre as grandes corporações,

⁹⁰ No oitavo capítulo do livro, “A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em commodities”, Harvey discute as formas de criar novos nichos de mercado abordando a cultura como mercadoria.

a questão de conseguir um público consumidor passou das qualidades objetivas do produto oferecido para a imagem do produto, ou ainda, para a série de associações que a marca era capaz de despertar na subjetividade do consumidor. E esta identidade da marca era uma operação utilizada por associações culturais, que acontecem ao nível de imagens e não necessitam possuir nenhuma coerência interna forte além de constituir uma marca. Uma vez definido este perfil, a grande questão da companhia é se manter fiel à esta marca. Naomi Klein chega ao ponto de dizer que representantes políticos, por exemplo, visam hoje constituir em si uma marca, e podem unificar a produção de objetos tão díspares como gravatas, *steaks*, empreendimentos imobiliários e inclusive a presidência dos Estados Unidos. As mudanças na forma de acumulação do capital e de reestruturação da produção material e cultural têm reflexos em diversas dimensões: um deles é a colonização do imaginário, do repertório do consumidor, não apenas com imagem e associações específicas, mas numa forma nova de leitura e de associação e imagens. Ao analisar o empenho e os investimentos em constituírem uma marca por parte de empresas como Tommy Hilfiger, Intel e Caterpillar, Naomi Klein destaca a flexibilidade destas marcas ao buscarem variações quase absurdas seus produtos, sendo que a antiga fábrica hoje passa a ser substituída por um escritório de marketing, terceirizando a produção material. Em suas palavras,

“A Tommy Hilfiger, enquanto isso, está menos no negócio de fabricação de roupas do que no negócio de assinar seu nome. A empresa funciona inteiramente por meio de acordos de licenciamento, com a Hilfiger delegando todos os seus produtos a um grupo de outras empresas: a Jockey International produz roupas íntimas Hilfiger, a Pepe Jeans London produz jeans Hilfiger, a Oxford Industries faz camisetas Tommy, a Stride Rite

Corporation seus calçados. O que a Tommy Hilfiger fabrica? Absolutamente nada.

Os produtos tornaram-se tão antiquados na era da marca de estilo de vida que no final dos anos 90 empresas mais novas, como os cosméticos Lush e as roupas Old Navy, partiram da ideia de produto ao estilo antigo como uma fonte de criação de imagem de marketing retrô. (...)

A Caterpillar, mais conhecida como fabricante de tratores e destruidora de sindicatos, incorporou o negócio da gestão de marcas, lançando a linha de acessórios Cat: botas, mochilas, bonés e qualquer outra coisa para uma *je ne sais quoi* pós-industrial. A Intel Corp., que faz componentes de computador que ninguém vê e poucos compreendem, transformou seus processadores em uma marca de fetiche, com peças publicitárias na TV mostrando funcionários da produção em trajes espaciais metálicos moderninhos dançando para "Sacudir sua rotina". (...)

E se a Caterpillar e a Intel podem ser uma marca, certamente qualquer um pode.

Há, de fato, uma nova linha na teoria do marketing que sustenta que mesmo os recursos naturais mais modestos e pouco processados podem desenvolver identidades de marca, dando assim ensejo a pesados aumentos de preço." (KLEIN, 2002, p. 232.)

Essa nova forma de leitura responde às campanhas de marketing que, em última análise, são uma forma de retórica no sentido clássico do termo, procurando convencer não apenas por argumentos racionais, mas também sensíveis e emocionais, a visão do mundo e o comportamento de quem se dirige. Nesse sentido, lembramos um trecho do texto de Chantal Mouffe, presente no livro "*Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*" (MALZACHER, 2014), quando são abordadas características

194 do sujeito lacaniano para discutir as retóricas de convencimento. Nas palavras de Mouffe,

“para manter sua hegemonia, o sistema capitalista precisa permanentemente mobilizar o desejo das pessoas e moldar suas identidades, e o terreno cultural, com suas várias instituições, ocupa uma posição central neste processo.”⁹¹ (MOUFFE in MALZACHER, 2014, p. 70.)

Tendo isso em mente e observando o site do grupo BijaRi, cujo menu principal apresenta uma organização de seus trabalhos e informações principais através de itens como “Arte”, “Design”, “Lab” (que abrange *workshops* e residências artísticas) e “Studio” (com informações sobre a equipe e uma lista de clientes) torna-se tentador pensar o nome BijaRi como uma *branding*, ou seja, uma marca com identidade formada pelo conjunto de associações projetadas a serem despertadas na consciência do consumidor na presença de seus produtos, mais do que tentativas de discriminar um campo de atuação específico.

Um certo uso de um determinado conjunto de imagens, a alusão a alguns temas específicos e outras estratégias linguísticas unificam o todo do trabalho do grupo, na medida em que também desperta um determinado estilo de vida e o consumo cultural. Desperta associações que serão bem definidas por um público alvo, cujas referências culturais e estilo de vida dialogam com essa marca. É esta operação que permite protestar contra a revitalização do Largo da Batata, em São Paulo, e, ao mesmo tempo, prestar serviços para a Gafisa. Uma hipótese a ser pensada é sobre o público alvo, ao

⁹¹ “To maintain its hegemony, the capitalist system needs to permanently mobilize people's desires and shape their identities and the cultural terrain, with its various institutions, occupies a key position in this process.” Tradução nossa.

qual se direciona determinados conteúdos, cuja característica principal é a de se manter constante.

A pergunta que habitualmente é feita sobre a trajetória do BijaRi tem um fundo ético, e relaciona-se à polarização entre trabalhos que criticam a revitalização urbana e as ações financiadas por grandes imobiliárias. Deveríamos, portanto, transladar esta pergunta afim de investigar o que torna possível, para eles, trabalharem simultaneamente nestes dois campos quase antagônicos. Percebemos, portanto, que nos dois lados existe uma nova dinâmica no uso das imagens e na forma de seu consumo, que seria também central para o desenvolvimento capitalista atual.

. “*Proyectar com luces*” e “*Kuvas S.C.: recuperar la calle*”. Santiago Cirugeda. Sevilha, 2011.

Nascido em Sevilha, Espanha, em 1971, e denominando-se “arquiteto social”, Santiago Cirugeda tem sua trajetória envolvida com o design, a arquitetura e o ativismo, através de projetos arquitetônicos, artigos acadêmicos, e participações em congressos e exposições como a Bienal de Veneza. Graduado em arquitetura pela ESARQ (*Universitat Internacional de Catalunya*), aborda em seus trabalhos questões como arquitetura efêmera, reciclagem, estratégias ocupacionais através de intervenções urbanas, incorporação de próteses em edifícios construídos ou investigações sobre formas de participação do cidadão nos processos de tomada de decisão sobre questões urbanas.

Cirugeda encontra impulso para realizar suas ações ao entender como, enquanto arquiteto e urbanista, é possível pensar ações transformadoras do espaço da cidade, ao tomar contato, entender e, possivelmente, encontrar lacunas nas regras que permeiam o espaço urbano. Por outro lado, como cidadão comum não é tão fácil lidar

com estas regras no sentido de alterar e transformar o espaço em que vivem. Partindo desta constatação, desenvolve mapeamentos de leis urbanas a fim de encontrar possíveis brechas de atuação (arquitetônica e urbanística, principalmente), como forma de melhorar o espaço das cidades. Mas não faz isso isoladamente: por meio de ações que mobilizam determinados grupos de pessoas que ocupam este espaço, acaba por dissolver sua ação autoral enquanto arquiteto em formas de ativar as pessoas, com objetivos e interesses comuns.

Como exemplo destas formas de ativar as pessoas para construírem seus espaços compartilhados na cidade, podemos citar o trabalho “*Prótesis Institucional 1*”, que ele define como uma arquitetura de código aberto, que pode ser realizada a partir de uma espécie de *kit* de ferramentas ou um guia do usuário, distribuído através do *site Recetas Urbanas*. Através deste *site* na *internet*, Cirugeda disponibiliza gratuitamente projetos concebidos por ele ou que já foram realizados, de maneira a compor quase como um receituário com prescrições médicas para lidar com as mazelas de espaços gerados por sistemas mercantis capitalistas. Um dos grupos de obras disponíveis no *site* é intitulado “estratégias subversivas de ocupação urbana”, o que já revela sua postura crítica em relação aos usos dos espaços partilhados nas cidades. Ao propor que projetos arquitetônicos e urbanísticos sejam distribuídos gratuitamente, podemos refletir sobre a resistência com a qual Cirugeda responde ao atual sistema financeiro, que parece se sobrepor aos aspectos de ações políticas em diversas escalas de abrangência, sejam elas locais, regionais ou internacionais.

No projeto “*Andamios*”, é proposta uma estrutura semelhante à de um andaime de construção civil, que geralmente tem licença para ocupar o espaço das calçadas e trajetos públicos urbanos. A partir desta possibilidade legalizada de ocupação temporária do espaço público, Cirugeda constrói uma pequena ampliação de seu apartamento a partir de um andaime instalado na parte exterior da fachada do edifício.

Este conceito deriva-se em outros projetos como a “*Casa insecto*”, a “*Casa Rompecabezas*” e as “*Viviendas em Azoteas*”.

Em 2016 participa da 15^a. Bienal de Veneza, cujo tema era “*Reporting from the Front*”, tendo como diretor e principal curador o arquiteto chileno Alejandro Aravena, já premiado com Prêmio Pritzker de Arquitetura. O tema desta Bienal buscava concentrar diferentes posturas sobre a situação dos arquitetos e urbanistas quando tratam de melhorias dos aspectos da vida nas cidades contemporâneas. Como afirma Aravena,

“(…) existem várias batalhas que precisam ser ganhas e várias fronteiras que precisam ser expandidas para que a qualidade do ambiente construído e, conseqüentemente, a qualidade de vida das pessoas melhore. Mais e mais pessoas no planeta estão em busca de um lugar decente para viver e as condições para alcançá-lo estão tornando-se cada vez mais difíceis. Qualquer tentativa de ir além dos negócios como encontros habituais resiste à inércia da realidade e qualquer esforço para abordar questões relevantes tem de superar a crescente complexidade do mundo.”⁹²

Para o trabalho/manifesto “*Proyectar con Luces*”, Cirugeda mobiliza moradores de um bairro tradicional de Sevilha para a realização de protestos visuais, que abordam temas considerados prioritários naquele contexto. Cada morador usa uma mochila com luminária em suas costas, e seguindo movimentos coordenados, produzem uma espécie de código visual luminoso na paisagem do bairro, formando desenhos como uma planta em escala um para um de um edifício, precisamente no espaço onde poderia existir esta arquitetura.⁹³ Cirugeda dispõe de várias formas de ativar a participação do

⁹² Informações a partir do site da Biennale de Architettura de Venezia. Disponível em:

<<https://www.labiennale.org/en/architecture/2016/biennale-architettura-2016-reporting-front>>. Acesso em 01/09/2019.

⁹³ Segundo as informações nas “receitas” disponíveis em <<http://www.recetasurbanas.net>>. Acessado em 26-05-2017.

público, cujo ativismo e engajamento político se tornam fundamentais para a realização do trabalho. Seja pela necessidade de protestar contra algo que vai contra os anseios dos moradores de uma região, seja pela possibilidade de sugerir mudanças no espaço urbano através de receitas de intervenção (projetos de mobiliário urbano), disponíveis em seu site na internet, as relações entre os moradores mobilizados para a ação é o que materializa a forma final do trabalho. Com o design de módulos individuais, mochilas com luminárias carregadas nas costas pelos moradores locais, que, ao se unirem, compõem uma mensagem de alerta (a planta de um edifício demolido) contra a transformação física das cidades em detrimento de lógicas financeiras alienadas daquele contexto, o propositor da ação faz as pessoas se relacionarem, se envolverem entre si, a favor de uma causa coletiva: a demolição e um edifício com importância simbólica e afetiva para aquele grupo de pessoas. Da mesma forma que no trabalho *“Double Happiness”* (Didier Fiuza-Faustino), nesta ação coletiva a apropriação temporária do espaço público é fundamental para que o seu sentido geral seja completado. Tratam-se de trabalhos que dependem de uma ocupação de um espaço determinado, respondendo às questões geradas por este lugar, como já era comum em instalações site-specific, cuja emergência e legitimidade se deram há mais de duas décadas.

Em *“Kuvás S.C.: recuperar la calle”*, a partir da identificação de lacunas nas leis que regem o espaço urbano de Sevilha, Cirugeda propõe a ocupação de espaços públicos identificando as prioridades das pessoas e dos lugares em relação à um melhor aproveitamento das ruas. Ainda que a instalação de um equipamento ou mobiliário urbano tenha que passar por órgãos gestores e reguladores do espaço público, estas intervenções deslocam o sentido de leis de uso do espaço em benefício das pessoas. Ao instalar uma caçamba temporariamente próxima à calçada, Cirugeda permanece dentro das regras que convencionam o espaço, ao mesmo tempo em que, ao subverter seu uso

de receptor de entulho para uma praça, playground ou biblioteca, pretenda instigar mudanças pontuais na complexa malha física do espaço público.

Para Santiago Cirugeda, ainda resta muito a compreender, e compartilhar de forma didática, educando o observador, quando se trata dos usos de leis e regras específicas presentes na administração, uso e apropriação das cidades. O trabalho do arquiteto se encaminha neste sentido, ou seja, propõe ações baseadas na interpretação, uso e divulgação de formas não convencionais de apropriação do espaço urbano, a partir de brechas encontradas no estudo de suas leis e regimentos administrativos específicos. Para citar exemplos de seus trabalhos, podemos recorrer, além do projeto *Kuvas S.C.* (onde Cirugeda cria aparatos funcionais temporários dentro de caçambas, instaladas regularmente nas ruas da cidade), o projeto “*Andamios*”, cuja execução acontece a partir de uma possibilidade do uso de uma área externa de seu apartamento, encontrada nas leis de sua cidade (Sevilha, na Espanha). Neste projeto, Cirugeda instala andaimes durante um período pré-determinado, produzindo uma extensão do seu dormitório em direção ao espaço público, para além da sua janela. No trabalho ‘*Proyectar con Luces*’, observamos outro exemplo em que Cirugeda mobiliza moradores de um bairro tradicional de Sevilha para protestos visuais em relação a temas que são levantados como prioritários para aquela comunidade. Neste caso, cada morador usa uma mochila com luminária em suas costas, e seguindo movimentos coordenados, produzem uma espécie de código visual luminoso na paisagem do bairro, formando desenhos como uma planta em escala um para um de um edifício, precisamente no espaço onde poderia existir esta arquitetura.

Neste sentido, Cirugeda parece ter encontrado uma estratégia para produzir suas ações de caráter político de maneira também política, considerando que a concepção, a produção, o uso e o compartilhamento destas ações são processos em

200 que a todo momento estão sendo discutidas estratégias que dão suporte à vivência em sociedade.

Cirugeda trabalha no contexto da superposição entre legislação e organização de movimentos sociais. O seu trabalho parece sempre dizer que a legislação vigente está aquém dos interesses de determinados habitantes da cidade. Nesse sentido, sua trajetória (obra) propõe novas formas de ação através de novas formas de organização e mobilização.

Tentamos analisá-lo em um contexto de emergência de movimentos sociais horizontais e, de certa forma, é uma manifestação do repúdio atual das formas políticas tais como elas se efetivam na prática hoje.

Ao invés de lutar pela modificação da legislação urbana através dos caminhos da democracia parlamentarista, ele cria propostas que servem para organizar as pessoas em torno de interesses, por meios de práticas de produção da cidade que invariavelmente se demonstram inusitadas. Por exemplo, o uso das caçambas que são utilizadas para os mais diversos fins - ligados a questões como falta de área de lazer para as crianças e legislações de patrimônio por demais restritivas - como mini praças, bibliotecas ambulantes ou pequenos espaços de exposição de trabalhos dos moradores da região onde são instaladas. Seria importante discutir seu trabalho em duas dimensões: a primeira seria na situação política da Espanha entre 2008 e os dias atuais, e outra seria lembrar de um certo estranhamento que as propostas deste arquiteto podem causar no Brasil, que seria o país do “jeitinho”, da cultura política, da gambiarra pela improvisação derivada da carência, das favelas (hoje “comunidades”), etc. Como entender o seu trabalho num país em que muitas vezes a cidade informal ultrapassa em extensão a cidade formal?

Primeiramente lembramos todas as manifestações políticas que aconteceram na Espanha após a crise econômica de 2008, quando explode a bolha de especulação financeira, lançando o país e seus habitantes numa crise econômica e as medidas de política econômica feitas para salvar as grandes instituições financeiras.

Retomando o *Movimiento 15-M* em Madri, 2011, quando, frente ao descrédito aos partidos políticos tradicionais, imersos em corrupção, ou em medidas parciais - que em vez de punir os responsáveis pela crise, punem suas vítimas -, vemos a emergência do movimento dos indignados, também conhecido como 15-M, uma espécie de levante dos movimentos sociais horizontais que, invadindo praças centrais em toda a Espanha, se propunham a organizar toda a população a partir de debates amplos. Todos eram bem-vindos à discussão, contanto que deixassem suas insígnias partidárias na entrada. Somado a isso, temos também a emergência de um partido de novo feitio, que consegue um sucesso inicial bastante expressivo, o “Podemos”, que tenta construir uma ponte entre os movimentos sociais e a democracia parlamentar, tentando recriar as formas políticas.

A atuação de Cirugeda parece sinalizar muito mais para uma mobilização e organização do cidadão em defesa do direito a cidade. A pergunta que caberia fazer é: quando reúne as pessoas para defesa de seus interesses, ele acena para os interesses específicos privados de um determinado grupo, ou aponta para os que foram excluídos, ou ainda, quer dar voz àqueles que foram excluídos da produção da cidade, como no sentido de Rancière (2005)?

O filósofo contemporâneo Jacques Rancière coloca uma contraposição entre ‘polícia’ e ‘política’, para criticar a democracia parlamentar vigente, primeiramente chamando de ‘política’ os momentos de emergência democrática. No texto “A partilha do sensível: estética e política”, de 2005, aborda o governo como organização dos interesses daqueles que têm voz. Neste sentido, a prática cotidiana da ‘polícia’ atual se

resume a um jogo de “toma lá, dá cá” dos interesses constituídos daqueles que têm voz na democracia representativa. A ‘política’, em contraposição, acontece de maneira pontual no momento em que um dos excluídos pleiteia que sua voz seja ouvida. Como a ‘polícia’ diz atender aos interesses universais da população, isso é, de todos, e não apenas daquele que tem voz, a emergência da ‘política’ constitui a verdadeira democracia na medida em que questiona a presente universalidade das vozes representadas, colocando em questão a balança de poder e os objetivos por ela constituídos. Na democracia grega aqueles que se levantaram pedindo a inclusão de sua voz não eram nem os escravos e nem as mulheres, porém, se apresentavam como representantes de todos os excluídos. Sem ir mais longe, na Revolução Francesa, a burguesia diz representar o conjunto do terceiro Estado, ou seja, sua demanda nesse momento não se refere especificamente a seus interesses, mas à representação do universal, do povo entendido como um todo. No momento em que Cirugeda organiza as pessoas a partir de lacunas práticas, podemos ver que essas duas demandas, interesses específicos e direitos universais, se sobrepõem. A questão que fica é a capacidade de sua proposta de dar o salto do específico ao universal.

Podemos também lembrar dos artistas nova-iorquinos entre o final da década de 1970 e começo da década de 1980, que se organizaram para exigir a mudança do zoneamento do bairro Soho, então destinado exclusivamente às pequenas indústrias fabris que ocupavam seus posteriores *lofts*. Lançando mão de seus contatos na administração pública, artistas como Gordon Matta-Clark, por exemplo, conseguem a mudança na legislação. Novamente podemos pensar se tratavam-se dos interesses privados de cada artista, ou mesmo da classe como um todo, que necessitava de imóveis com aluguéis baratos para seus ateliers. Ou ainda, se pediam uma nova inserção social da cultura na cidade e nos orçamentos municipal e federal. O desenrolar dos fatos mostrou como o interesse privado acabou prevalecendo e inclusive expulsando a

primeira camada de artistas da região para revitalizá-la no sentido de uma das primeiras formas da “economia criativa”. Sendo assim, a proposta de Cirugeda aponta para a reivindicação de um lugar específico dentro da gestão da política cultural, um lugar de determinados interesses privados na gestão da política ou tem como horizonte último falar em nome dos que não tem voz.

Rosalyn Deutsche, em seu livro *“Evictions: art and spacial politics”* (1996), faz a contraposição entre dois tipos de arte então emergentes na Nova Iorque dos anos 1990: de um lado uma arte pública que procura estabelecer uma comunicação direta com as pessoas, oferecendo-se como um serviço ao público, indo em direção ao paisagismo, e uma outra que pretendia causar o estranhamento no público, de forma a disparar debates na esfera pública sobre uma série de questões. Neste segundo caso, podemos pensar nas propostas do artista Krzysztof Wodiczko referente ao fenômeno dos sem-teto em Nova Iorque.

Podemos transferir estas tipologias desenvolvidas por Deutsche para pensar o trabalho de Cirugeda: pretende fazer uma arte, no caso uma arquitetura, cuja finalidade é o bem público, ou pretende disparar o debate na esfera pública?

Trata-se de uma ação política ou apenas uma performance política? A política aparece como uma matéria estética, expressiva na proposta. A estetização da política ou a politização da estética?

Claire Bishop, em *“Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship”* (2012), aludindo ao eterno problema da representação do povo, critica diversas dessas ações na medida em que as performances acabam fornecendo uma nova representação do “povo”, obviamente de alcance limitado.

Nova etapa histórica que abala os ativismos, dada pelas guerras híbridas promovidas pela direita. No caso da Espanha, é interessante analisar a tática do grupo Vox Populi, que, no ano anterior à sua entrada no parlamento, estacionou de maneira

ilegal um ônibus na *Plaza de Cibeles*, em Madri, durante três dias, conseguindo total e imediata atenção midiática. Este ônibus tinha estampado em suas janelas, num design moderno, a frase: “*los niños tienen pene, las niñas tienen vagina – que no te engañen*”, fazendo propaganda de sua política de ensino sexual no *currículum* escolar oficial do país. Não é preciso dizer da efetividade deste gesto de organizar uma parcela da população através de práticas urbanas e culturais, uma vez que, a partir do ano de 2018, a extrema direita consegue representação parlamentar na Espanha.

Existe, portanto, a necessidade de investigar e testar novas táticas para enfrentar essa situação de antagonismo declarado.

. aspectos gerais a partir da análise das propostas

Os parâmetros advindos da arte e da arquitetura, usados na análise dos trabalhos pesquisados, encontram-se em um momento de crise, principalmente no que diz respeito à representatividade política, que leva a um descrédito e apatia em relação aos anseios gerais dos habitantes das cidades.

Em relação às mudanças de paradigmas do momento presente, os princípios da arquitetura e urbanismo baseados em sua permanência contínua no tempo e espaço parecem atualmente abrirem margens para uma vivência em um espaço público construído a partir de estruturas temporárias. Os trabalhos pesquisados assumem a existência de uma crise de representação política, e a partir dessa constatação visam oferecer diferentes estratégias para o seu enfrentamento.

No capítulo introdutório, já comentávamos sobre algumas das principais características que são recorrentes em todos os trabalhos selecionados, como as questões relacionadas às recentes vertentes da arte contemporânea. Nos capítulos

seguintes à introdução, estas questões foram colocadas em comparação com aspectos teóricos já observados por outros autores. Desta maneira, podemos agora comentarmos algumas de suas particularidades, como forma de verificar como cada trabalho se reposta, de maneiras diferentes, à estas questões levantadas anteriormente.

Uma das principais especificidades observadas diz respeito aos tipos de público ao qual se direcionam. Em *“Double Happiness”*, Faustino conta com a apreciação de um público que é expectador da Bienal de Urbanismo e Arquitetura de Hong Kong, em um primeiro momento. Ainda que os balanços, instalados em uma estrutura de outdoor em um espaço público, seja acessível a quem se disponibilize a vivenciar a experiência oferecida, a consciência da percepção do espaço pretendida talvez estabeleça vínculos mais significativos com as pessoas que já estão habituadas com o repertório mais atual das artes e da arquitetura contemporâneas. Enquanto que neste trabalho a proposta é a experiência com um objeto que visa recuperar a consciência das relações físicas no espaço das sociabilidades, nos trabalhos de Cirugeda a ativação das pessoas parece ser resultado de uma necessidade que se coloca para esse grupo social. Sem restrições para a sua audiência, e com caráter de protesto, no trabalho ‘Projetar com luzes’ é proposta uma articulação do engajamento dos moradores de um bairro de Sevilha para tornar explícito problemas locais, como a demolição de um edifício com o qual os moradores mantinham relações afetivas. Conscientizar a um maior número de pessoas sobre estes problemas locais, torna esta ocupação efêmera em um alerta luminoso sobre transformações urbanas que partem de interesses distantes daqueles que habitam o local. Quanto maior o público que entra em contato com esta manifestação, maior a visibilidade do problema. Dois tipos de público, e consequentes envolvimento, se misturam aqui: aqueles engajados na produção da ação, e aqueles que assistem. Estes

últimos são também alcançados através de divulgações feitas antes e após a realização do trabalho.

Para o coletivo BijaRi, é importante que exista, segundo os artistas que compõem o grupo, uma diversidade entre o público alcançado por seus trabalhos, o que indica não haver restrições em relação às pessoas para as quais o trabalho se direciona. Ainda que, para os mesmos, seja importante quem está participando da ação. Neste sentido, destacamos as variadas estratégias testadas por eles para mobilizarem as pessoas, já que as relações sociais são a principal matéria prima de seus trabalhos. Para além de aspectos funcionais e materiais, suas ações adicionam ao programa de necessidades básicas táticas que exploram as dimensões dos desejos, das fantasias e das subjetividades individuais, despertando reações diversas do público em contextos distintos. Considerando ações relacionadas ao *branding*, ao lidar com a divulgação de seus trabalhos, o coletivo tende a investigar estratégias bastante diferentes entre si, desconsiderando o foco em apenas uma forma de produzir. Esta flexibilidade também amplia o alcance do trabalho do grupo, permitindo ao coletivo operar em áreas distintas, segundo as necessidades de cada projeto.

Percebemos duas formas de encarar o tema da mobilidade, segundo sua relação temporal com o espaço que é instalado o trabalho artístico. Algumas propostas são pensadas para ocuparem o espaço público em um período de tempo determinado, para depois serem retiradas, a exemplo do que se tornou característica (em relação à ocupação do espaço em uma porção da dimensão temporal) na fase inicial do *site-specific*. Outros trabalhos são projetados para serem continuamente móveis, como os triciclos/praças do coletivo BijaRi.

Enquanto evidenciam-se aspectos de mobilidade mais imediata nas propostas de “Projetar com Luzes” e “Praças (Im)Possíveis”, a permanência temporária no espaço público dos trabalhos “*Double Happiness*” e “*Park in a Building*” talvez permita

experimental, de formas diferentes, possibilidades de convidar o observador a vivenciar uma situação urbana de reflexão sobre o que pode é considerado público, e o que pode se tornar público.

Ainda que todos os trabalhos possam ser equalizados segundo o uso de formas de prática social, cada um deles tende a se apropriar de diferentes discursos presentes nas cidades. Em *“Double Happiness”*, Faustino pretende se inserir em uma narrativa baseada na diminuição do contato entre as pessoas, o que acaba gerando uma falta de percepção das totais potencialidades do espaço das cidades, principalmente aquelas onde ocorrem situações de sociabilidade.

Em ‘Praças (Im)Possíveis’, seus propositores partem da constatação da ausência de espaços públicos de descanso e contemplação na cidade de São Paulo. Como resposta à essa narrativa de um espaço urbano que não privilegia experiências salutareis aos seus transeuntes, é proposta uma mini praça para o uso simultâneo, a exemplo de diversos *parklets* (estruturas semi-temporárias), cuja presença começa a se tornar habitual nesta cidade, nos dias atuais. Mas com algumas diferenças: essas mini praças baseiam-se em uma peça do mobiliário urbano convencional: um banco de praça para duas pessoas. Esta peça quase prosaica, que deveria estar em muitas partes de um espaço urbano que prioriza as relações sociais entre seus ocupantes, é colocada sobre um triciclo, que, contando também com uma floreira e um guarda-sol, estabelece uma relação de mobilidade em relação às outras soluções para o problema levantado.

Sobre as especificidades de cada um dos trabalhos, ainda podem ser destacadas as estratégias para viabilizar cada uma das propostas. ‘Double Happiness’ e ‘Praças (Im)Possíveis’ participam de eventos sob curadoria, a Bienal *Bi-City* de Urbanismo e Arquitetura de Hong Kong, e a exposição individual do coletivo BijaRi na galeria Choque Cultural, em São Paulo. A partir de seleções curatoriais, os dois projetos são

encaminhados para a realização e posterior ativação no espaço público, devendo lidar com as regras básicas já institucionalizadas neste território.

Em *“Proyectar con Luzes”*, Cirugeda usa como estratégia para a realização do projeto uma arrecadação de fundos feita a partir da mobilização dos próprios agentes da ação: todo o financiamento para o projeto veio da iniciativa privada dos moradores do bairro onde se realizou a ação, seguindo a receita que é disponibilizada no *site Recetas Urbanas*. Já a instalação do projeto *“Park in a Building”* conta com incentivo do centro de artes em que é realizado, cujos interesses encontram-se mais concentrados em promover o turismo e a cultura locais, a partir da apropriação de manifestações que, especificamente neste caso, associam o design e a arquitetura a uma proposta artística.

Considerando estas particularidades dos trabalhos, resta destacarmos um dilema que surge a partir destas intervenções no espaço público. Se muitas delas têm como discurso prévio a contestação e a crítica ao sistema político e econômico atual, como este mesmo sistema acaba permitindo o surgimento destas inquietações? Talvez esta cooptação da arte pelo mercado, por um lado, e, por outro, a necessidade de estabelecer relações entre artistas, cidadãos, e poder público, dentro do atual sistema capitalista, faça com que, no momento atual, sejam criadas modalidades dentro deste sistema onde propostas artísticas (que poderiam ser combatidas, ou tornadas em caricaturas descartáveis e frívolas) podem ser encaixadas em nichos específicos.

Reverendo o caminho até aqui percorrido, a partir da contextualização deste trabalho segundo seus inícios, na introdução, vimos as questões relacionadas à proximidade da arte com o design, assim como suas relações com o espaço urbano e das relações interpessoais geradas pela arte. Estas três vertentes da arte contemporânea, comentadas nos capítulos I, II e III, nos proporcionou entender mais detalhadamente os principais aspectos do nosso objeto de estudo, ainda que estas questões estejam na raiz das propostas analisadas.

A partir destas vertentes, compreendemos como, na arte contemporânea, cada uma delas contribuiu na construção do repertório colocado em ação (e mesmo nas principais questões abordadas) nos trabalhos artísticos analisados, e cujas definições ainda encontram-se em formulação teórica. Com este entendimento, e apontando os principais debates que cada uma das vertentes proporciona, aprofundamos a leitura dos trabalhos selecionados para a análise.

Após passarmos em revista estas vertentes da arte contemporânea, abordamos propostas artísticas de diferentes autores, procurando vinculá-las a algumas características centrais das transformações no contexto histórico atual. Ou seja, a consolidação do projeto neoliberal, tal como novas formas de trabalho e de organização do sujeito parecem ser resultantes de processos do sistema capitalista em sua fase mais recente. Procuramos, por meios da vinculação à lógica cultural marcada pelo ‘capitalismo tardio’, entender de forma mais abrangente não apenas a emergência, mas a difusão e consolidação deste tipo de produção artística no momento atual.

Ainda nos capítulos I, II e III, percebemos e pudemos organizar o desenvolvimento de polêmicas sobre a produção artística contemporânea de modo a configurar ainda um debate que aborda critérios, objetivos e mesmo formas de valoração para essa produção. Este debate encaminha questões a serem posteriormente desenvolvidas pela reflexão e produção artísticas posteriores. Neste caso, chamamos a atenção para a atuação de Claire Bishop, que, após fazer a crítica das propostas do “Novo Gênero da Arte Pública” e das políticas de participação dos coletivos nos Estados Unidos, entra em polêmica com a proposta de “micro utopias”, avançada por Bourriaud (2009).

No capítulo IV, ao tratarmos do caso das intervenções no Minhocão e no Largo da Batata, na cidade de São Paulo, encontramos as práticas urbanas críticas no contexto de sua plena legitimação cultural e de apoio institucional, tanto público como privado. A intervenção, convertida em uma técnica de gestão da cidade (inclusive com cartilhas para a sua divulgação) segue a lógica não do debate “político-cultural”, mas da eficácia da gestão da “política” (como na apreensão de Jacques Rancière, 2005). Vemos justapostas, sem nenhum problema, ações de “arte para a comunidade”, arte/ativismo ou provenientes da Estética Relacional. Como aponta Gavin Adams (2010), em São Paulo, muitos dos coletivos que apoiaram a ocupação Prestes Maia, participaram também da “Virada Cultural”,⁹⁴ evento patrocinado pela Prefeitura da cidade desde 2005. O foco sempre foi a inserção de produções relacionadas à arte no contexto

⁹⁴ A Virada Cultural é um evento que ocorre no período de uma ou duas noites, em trechos da cidade de São Paulo através de manifestações culturais. Como descrito no próprio *site* da prefeitura de São Paulo, “Inspirado na “Nuit Blanche” francesa, em São Paulo o evento traz programação diversa distribuída por todo o centro. A Virada Cultural busca, antes de tudo, promover a convivência em espaço público, convidando a população a se apropriar do Centro da cidade por meio da arte, da música, da dança, das manifestações populares.” Disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/turista/atracoes/eventos/virada-cultural>>. Acessado em 25/07/2019.

cultural, mesmo que às custas de perdas na lógica interna das propostas. Como analisa Adams,

“(...) esse foi um erro político crasso que diminuiu a potência do trabalho artístico dentro da cidade e com o movimento social. A falta de clareza do papel da arte no processo de gentrificação e da posição dos coletivos dentro da cadeia produtiva da arte levaram à fácil cooptação dos trabalhos para dentro de um suposto consenso em torno da política paulista oficial de segurança, além da degradação da qualidade de eventual colaboração presente nos trabalhos, já que o território onde as ações ocorreram fora previamente higienizado.” (ADAMS, 2010)

Já as propostas analisadas no capítulo V parecem seguir esta outra lógica, uma vez que apresentam grande diversidade, indicam objetivos diversos e contraditórios, não apenas entre as distintas propostas, mas inclusive dentro da própria trajetória de cada artista e de cada grupo.

Ao analisar Cirugeda é importante ter em mente como seu trabalho responde ao deslizamento semântico contemporâneo do que seria a política, a prática política e a prática cultural, inserindo seu trabalho (design colaborativo) em relações existentes nas cidades, através de movimentos sociais e organizações em rede. Não podemos esquecer que Cirugeda provém do país onde aconteceram as mobilizações do *Movimiento de los Indignados*, também conhecido como 15-M, em 2011.

Ao tomarmos contato com a trajetória do coletivo BijaRi, entre suas diversas características, particularidades e formas de atuação, despertou-nos a atenção as articulações que podem existir entre sua atuação contra revitalização do Largo da Batata e os serviços prestados à empresa imobiliária Gafisa S.A., por exemplo.

A partir da obra de Vito Acconci, evidenciaram-se também, além de sua postura provocativa e inquieta diante da arte e das instituições ligadas a ela, novas formas produtivas que gradativamente permitiram a inserção da cultura na produção material. Evidências muito semelhantes às encontradas nas propostas de Didier Fiuza Faustino. Ainda que Faustino pareça ser mais flexível que Acconci (talvez respondendo às formas de adaptação que o sistema capitalista atual demanda), quando observamos a sua atuação em diferentes frentes de trabalho e as articulações que estabelece com vários grupos e diversas práticas culturais urbanas, nas ambiguidades presentes em suas propostas podemos notar momentos recorrentes de inquietação em relação aos modelos institucionais da arte contemporânea.

. critérios de análise e valoração

Já falamos da insuficiência de uma análise baseada nas ideias estéticas vinculadas exclusivamente à obra de arte. Não nos interessa depurar novos critérios de avaliação para constituir um novo cânone, mas sim valorar para entender se a trilha aberta pelas propostas analisadas se constitui ou não em um campo de trabalho no qual vale a pena inverter esforços, ou seja, dar prosseguimentos a determinadas estratégias.

Não mencionada a questão dos critérios de valoração das propostas, embora elas sejam vistas como pertencentes ou adjacentes ao campo da arte (mesmo que expandido), parece que critérios antes quase hegemônicos, como a coerência interna da obra, a coerência da trajetória do autor e a autonomia da obra, foram definitivamente explodidos.

Na análise da proposta de cada artista ou coletivo, os agentes envolvidos e os objetivos explícitos e implícitos devem ser considerados conjuntamente, ainda que de maneira transversal. Assim, procuramos valorar a obra como parte de uma retórica, de

convencimento político e/ou de mudança comportamental. Neste sentido, observamos também uma via de mão dupla, em que, ao mesmo tempo, vemos formas de estetizar a política, e de politizar a estética. Assim como várias camadas de significação, simbólicas ou funcionais, se sobrepõem nas propostas analisadas, estas duas condições parecem também coexistir não apenas na trajetória destes artistas contemporâneos, mas também em cada trabalho individualmente.

Com isso, na análise destes quatro artistas/coletivo que selecionamos, ao procurarmos a valoração de suas propostas, destacaram-se três questões fundamentais para melhor entendermos as ambiguidades presentes em suas obras, as quais apresentamos a seguir:

1. A primeira questão seria o deslizamento semântico da palavra e da prática “política”; lembrando Frederic Jameson no texto “As Sementes do Tempo” (1997), nos encontramos diante de uma intensa incorporação da cultura pela produção material;
2. Uma segunda questão parece estar por trás desta mudança radical da produção, que seria a emergência de uma forma de produção não mais ligada às rotinas fordistas e uma estruturação de instituições e empresas em favor da “produção por projetos”. Esta reestruturação, que parece seguir a trilha das mais recentes formas criativas de economia e de produção, significa uma organização a partir de produções parcelares, desenvolvidas por equipes reunidas especificamente para cada projeto, a qual não raramente inclui a terceirização de parte do trabalho desenvolvido;
3. O terceiro, concernente à sua valoração, indica que o exame apenas da proposta da “obra”, isolada do seu contexto, autônoma, não é mais suficiente. A proposta deve ser entendida em um contexto mais amplo entendendo os agentes envolvidos e objetivo maior no qual a proposta se encaixa. Ao verificarmos estes

214 agentes, identificamos também em que medida o contexto expositivo (*framing*), por si só, já enuncia as legendas para os trabalhos artísticos.

Muitas vezes percebemos que as obras destes artistas oscilam de maneira ambivalente entre a proposta de Rosalyn Deutsche (1996), de usá-las como disparadores para um debate público necessário, ou simplesmente sua visão da arte como um serviço para o bem público. Este deslocamento, como já mencionamos no capítulo II, segue a linha de clivagem do neoliberalismo, considerando, conseqüentemente, o dogma do pensamento único (a condução da política econômica nos moldes da doutrina neoliberal).

A noção de hegemonia, originalmente marxista, abrange diversas formas de arranjos sociais em distintos pontos no tempo e no espaço. Gramsci (1978) avança na discussão analisando como estas questões se desdobram em novas relações entre estrutura e superestrutura, ressaltando a centralidade das superestruturas em sociedades mais recentes. A sociedade civil, neste contexto, começa a exercer seu poder de voz, através de grupos identitários e arranjos não governamentais, por exemplo. No início do ensaio que transcrevemos abaixo, “O Pensamento Único e os Novos Senhores do Mundo”, escrito em 1995, a imagem criada por Ignacio Ramonet de um soberano que se descobre subitamente sem seus poderes absolutistas, parece ser uma metáfora muito apropriada para a compreensão deste momento de trânsito de entre política e estética, e de deslizamentos entre classe social (enquanto categoria ontológica) e os proeminentes novos grupos identitários.

“É como uma ficção de Jorge Luis Borges. Em um reino distante, um soberano magnífico e cruel, apegado aos atributos de seu poder, durante a maior parte do tempo dentro de seu palácio, aparentemente não percebeu que o mundo havia mudado ao seu redor. Até que chegou o dia da grande

decisão. Naquele momento, para sua surpresa, viu que suas ordens não eram nada mais que simples ruídos, que não se traduziam mais em atos. O poder havia se deslocado e o soberano magnífico havia deixado de ser o Senhor do Mundo...

Aqueles que, nas grandes democracias, se envolvem em intermináveis atividades eleitorais para conquistar o poder, se arriscam, em caso de vitória, a experimentar um desengano semelhante ao do soberano desta fábula.” (RAMONET, 1995)

Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, no texto *“Hegemonía y estratégia socialista”* (1987), já citado no capítulo anterior, propõem novas dimensões para este conceito. Observam que a noção de hegemonia deve também levar em conta problemas contemporâneos como a transferência do que entendemos por classe social para formas de divisões sociais que antes eram ignoradas, como aquelas que ocorrem a partir do gênero ou de identidades culturais, por exemplo. Entre estes tipos de organizações sociais emergentes nas últimas décadas, que se dão a partir de cadeias de equivalências, como no entendimento dos autores, e mesmo entre a estrutura e a superestrutura, também ocorrem articulações políticas em torno de pontos convergentes de interesses. O que não está distante dos ideais implícitos nas próprias relações sociais contemporâneas, em que as pessoas se mobilizam e distribuem-se segundo seus interesses específicos, determinando assim suas posições em torno de uma luta pela hegemonia. Na visão de Laclau e Mouffe inexiste possibilidades de um consenso absoluto: a democracia, entendida em seu sentido mais radical, tem no antagonismo o vetor inicial destas cadeias de equivalências. Podemos até intuir que talvez, até propositalmente, acabe sendo gerada uma espécie de cortina de fumaça nos entremeios destas relações antagônicas, tornando nossas percepções sobre o momento atual tão desfocadas, imprecisas e incompletas.

Ainda que atualmente as chamadas ‘guerras culturais’, como na visão de Rancière e Žižek, pareçam ser uma resposta mais gritante às tentativas de obliterar o antagonismo (o contrário, permitir e sustentar o conflito, poderia ser um risco, e a economia atual parece não dialogar muito bem com situações de risco), efetivamente não há a criação de antagonismo neste sentido de hegemonia, como apontado por Laclau e Mouffe: busca-se, prioritariamente, novas formas de resolver conflitos, seja através de soluções técnicas ou de ‘engenharias sociais’.

No livro *“En defensa de la intolerancia”*, de 2007, Slavoj Žižek comenta que os setores da economia vêm sofrendo uma despolitização que parece ser aceita como uma “simples imposição do estado objetivo das coisas” (ŽIŽEK, 2007). Neste contexto, a participação ativa dos cidadãos em debates públicos se reduz cada vez a soluções paliativas como dar voz às minorias, aos guetos, aos excluídos.

Lembrando de Chantal Mouffe (*in* Malzacher, 2015), para sustentar a sua hegemonia, o sistema capitalista precisa dialogar, o tempo todo, com os anseios das pessoas, moldando suas identidades (lembramos das questões sobre a arte como crítica ao design, comentadas no capítulo I), e, conseqüentemente, a produção cultural que se direciona (ou produz?) a estes anseios particulares.

Como um caminho que poderia se abrir como alternativa a este impasse gerado pela atual despolitização das pessoas, Žižek indica que

“ a única maneira de criar uma sociedade em que as decisões de alcance e de risco sejam fruto de um debate público entre todos os interessados consiste, definitivamente, em um tipo de limitação radical da liberdade do capital, na subordinação do processo de produção ao controle social, ou seja, em uma radical re-politização da economia.”⁹⁵

⁹⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur, 2007. Pp. 110. Tradução nossa.

Mas a possibilidade de exercer o verdadeiro ato político encontra bloqueios dentro das formas atuais de gestão dos assuntos sociais. Para Žižek, a ideia generalizada de que os mecanismos do sistema capitalista são neutros parece ser enganosa, visto que estes mecanismos excluem sigilosamente a participação da política nas esferas da economia. Em suas palavras,

“O âmbito das relações capitalistas de mercado é o Outro Cenário da chamada re-politização da sociedade civil defendida pelos partidários da ‘política identitária’ e as formas pós-modernas de politização: toda essa proliferação de novas formas políticas em torno de questões particulares (direitos dos gays, ecologia, minorias étnicas...), toda essa incessante atividade das identidades fluidas e mutáveis, da construção de múltiplas coalizões *ad hoc*, etc.: tudo isso tem algo de falso e acaba parecendo-se com o neurótico obsessivo que fala sem parar e se agita continuamente, precisamente para assegurar-se de que algo – *o que verdadeiramente importa* – não se manifeste, permaneça quieto.”⁹⁶

Como mencionamos no capítulo II, a recente tendência de apropriação do espaço público encadeia-se numa sequência de momentos onde a arte contemporânea, a partir de suas próprias indagações, desenha uma trajetória em direção aos distintos discursos presentes na cidade. O campo ampliado da escultura (KRAUSS, 1979) e a expansão do campo da arquitetura (VIDLER, 2010), ambos em movimentos que tendem a extrapolar seus limites, terminam por se mesclar em suas relações de alteridade, tornando impreciso o que se encontrava definido dentro dos dois campos. A busca pelo

⁹⁶ ŽIŽEK, Slavoj. En defensa de la intolerancia. Madrid: Sequitur, 2007. Pp. 111. Tradução nossa.

218 excluído, pela antítese dialética, por lacunas físicas ou discursivas, como aponta Krauss (1979), faz com que a arquitetura e a escultura se sobreponham nos espaços da cidade.

Os trabalhos selecionados durante nossa pesquisa assumem essa condição em suas propostas, sendo gestados em um momento de expansão (ou transbordamento) dos campos da arte e da arquitetura. Além disso, existe também uma força condicionante que permeia os pilares que dão suporte aos modos de vida em sociedade dos dias atuais. Esta condicionante se relaciona diretamente ao atual sistema de trocas de valores, talvez o mais importante fator de condicionamento dos aspectos da vida em sociedade nos dias atuais, como podemos intuir a partir de autores como Rancière e Žižek.

Percebemos que estas tentativas de organizar e qualificar o espaço público, através de lacunas detectadas nos discursos ali presentes, ou mesmo em sua materialidade (parece que o ideal é a combinação das duas instâncias), aconteceram paralelamente à expansão da forma-mercadoria. Ao mesmo tempo em que procuram desafiar as regras do circuito da arte atual, os artistas acabam criando novas propostas/produto que, pelo seu ineditismo, ou por aspectos estéticos mais originais, acabam gerando o interesse do mercado.

Da mesma forma que ações planejadas por *experts* nos setores da estrutura (como na definição de Gramsci, 1978) tendem a neutralizar a potencialidade do antagonismo, parecem também engessar a potencialidade da crítica a partir da arte, em intervenções e ocupações urbanas.

Considerando estas observações, nos encontramos atualmente em um momento de impasse e de uma crise que se alastra pelas várias esferas que compõem as sociedades contemporâneas. Na arte, torna-se cada vez mais evidente uma série de deslocamentos contínuos, e a principal ambiguidade que resulta desta movimentação,

tanto das propostas analisadas quanto do contexto em que se inserem, parece estar na ausência de antagonismo entre politizar a estética ou estetizar a política: estes dois lados coexistem quase sem fazer distinção entre um e outro.

Este impasse também se desdobra nas experimentações artísticas, constatação que aferimos a partir das análises que apresentamos no capítulo V: parece não ser possível ultrapassar as barreiras às quais a arte chegou no momento atual, principalmente quando nos referimos às ocupações urbanas. Este impasse parece refletir a imagem do ornitorrinco criada por Francisco de Oliveira, no livro “Crítica à razão dualista / O ornitorrinco” (2003): evoluindo sob condições muito específicas, as relações entre política e economia no Brasil, inseridas em um contexto que poderia ter como sinônimo um ‘estado de exceção permanente’, acabam não permitindo que as condições geradas por elas evoluam a partir deste ponto em que nos encontramos nos dias atuais.

. livros, periódicos, dissertações, teses e artigos

- ACCONCI, Vito. Vito Acconci: the house and furnishings as social metaphor. Tampa, USF Art Galleries, University of South Florida, 1986.
- _____. Public Space in a Private Time (1995). In: Vito Hannibal Acconci Studio. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004. p.416-431.
- _____. Coming out (notes on public art) (1987). In: MOURE, G. Vito Acconci: Writings, Works, Projects. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2001. p.383-385.
- _____. Vito Hannibal Acconci Studio. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.
- _____.; WIEN K. S. Art becomes architecture becomes art: a conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter Wien. New York: Springer, 2006.
- ADAM, Gavin. Coletivos de Arte e a Ocupação Prestes Maia. In: VERDERAME, Eduardo; TAVARES, Túlio. Arte Contemporânea na Ocupação Prestes Maia. 2010. Disponível em: <<https://artecontemporaneaocupacaoprestesmaia.wordpress.com/29-2/>>. Acesso em 12/07/2019.
- ALTHUSSER, Louis. The Underground Current of the Materialism of the Encounter. In Philosophy of the Encounter: Later Writings 1978-1987, trad. G.M. Goshgarian (Londres: Verso, 2006).
- AMARANTE, Leonor. Por onde passa o BijaRi, nada permanece igual. Arte! Brasileiros, São Paulo, n. 10, 22 jul. 2011.
- ANJOS, Moacir dos. Local/Global: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2005.
- ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos e MARICATO, Ermínia. A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. Urbanismo em Fim de Linha. São Paulo: EdUSP, 1998.
- ARANTES, Pedro F. Adrian Forty revê a história do design. Artigo publicado no jornal A Folha de São Paulo, em 09/06/2007. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0906200724.htm>>. Acesso em 10/09/2019.
- _____. Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea. ARS (São Paulo), v. 8, p. 85-108, 2010.
- ARANTES, P.; ANTONIO, J. L. As fronteiras entre o design e a arte. In: Faces do design (pp. 129–143). São Paulo: Rosari, 2003.
- ARAUJO, Virginia Gil. Entrevista BijaRi. LatinArt, mai. 2007. Disponível em: <<http://www.latinart.com/aiview.cfm?id=400>>. Acesso em: 12/10/2019.
- AUGÉ, Marc. Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Ed. Papirus, 1994.
- AURELI, Pier Vittorio. The project of autonomy: politics and architecture within and against capitalism. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2008.
- BAÍA, Pedro. Didier Fiuza Faustino: vers une architecture d'action. in Revista NU #15 Viagens, Dezembro 2003. Disponível em

- <<http://nuances-oslugaesdaarquitectura.blogspot.com.br/2003/12/didier-fiza-faustino-vers-une.html>>. Acessado em 30/07/2019.
- BAIGORRI, Laura. (2003). Recapitulando: *modelos de ativismo* (1994-2003). *Artnodes*. Disponível em: <<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>> Acesso em 12/03/2008.
- BARTHES, Roland. "The Death of the Author". In: Image, music, text. Stephen Heath (Trad.), New York: Hill and Wang, 1977, pp. 142- 148.
- BASBAUM, Ricardo. Arte contemporânea brasileira. São Paulo: Contra Capa, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. A Moral dos Objetos. Função-signo e lógica de classes. In: MOLES, Abraham et al. *Semiologia dos Objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972, pp. 42-87.
- _____. O sistema dos objetos. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BAUMAN, Zygmunt. Vida líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- _____. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- _____. 44 cartas do mundo líquido moderno. Trad. Vera Pereira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.
- BECK, Ulrich. La sociedad del riesgo global. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- BEYER, Steve; ROBBINS, Mark. Against Design. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2000.
- BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. October 110, October Magazine Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2004. Pp. 51-79.
- _____. Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship. London; New York: Verso, 2012.
- _____. (ed.). Participation. (Documents of contemporary art). Londres: Whitechapel; Cambridge: MIT Press, 2006.
- BLAUVELT, Andrew. Para um design relacional. In: BÁRTOLO, José (org.) Revista de comunicação e Linguagens – Design. No. 41. Lisboa: Relógio d'água Editores, outubro de 2010, pp. 45-50.
- BLOEMINK, Barbara; CUNNINGHAM, Joseph. Design (different) ART: functional objects from Donald Judd to Rachel Witheread. London; New York: Merrell, 2004.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. Formless: a user's guide. Nova York: Zone Books, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.
- _____. The work of art as social interstice. Excerpts from Relational Aesthetics. In: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 1998. Tradução para o inglês de David Macey, 2006.
- BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève. O novo espírito do capitalismo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORGES, Vera; COSTA, Pedro (Orgs). Criatividade e instituições. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.

- BRANCATELLI, Rodrigo. Valor dos imóveis triplicou no Largo. O Estado de São Paulo. São Paulo, 28 nov. 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/UhGSC>>. Acesso em 25/09/2018.
- BROWN, Tim. Design Thinking: uma metodologia ponderosa para decretar o fim de velhas ideias. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.
- BRUNO, Giuliana. Public intimacy: architecture and the visual arts. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2007.
- BUCHANAN, Richard; MARGOLIN, Victor (eds.). Discovering Design: explorations in design studies. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BURKE, Séan. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- CABRAL, Cláudia Costa. "Do pop ao imaterial: relações entre arte e arquitetura nos anos 1960", In: FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (org.). Arte e arquitetura: balanço e novas direções. Brasília: Fundação Athos Bulcão e Editora Universidade de Brasília, 2010.
- CALDEIRA, Daniel Ávila. O comércio em três tempos: breve história do Largo da Batata. In: Anais do IV CINCCI - Colóquio Internacional sobre comércio e cidade: uma relação de origem. Uberlândia, março de 2013. Disponível em: <http://www.labcom.fau.usp.br/wp-content/uploads/2015/05/4_cincci/032-avila.pdf>. Acesso em 05/10/2019.
- CANTON, Kátia. Novíssima arte brasileira: um guia de tendências. São Paulo: Ed Iluminuras. 2000.
- CARA, Milene Soares. Do desenho Industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para disciplina. 2008. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-03032010-101037/pt-br.php>>. Acessado em: 12/06/2019.
- CASTELLS, Manuel. A questão urbana. Trad. A. Caetano. S.P.: Paz e Terra, 2000.
- _____. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CAVALCANTI, Ana Rosa Chagas. Arquiteturas da resistência: o coletivo BijaRi. (sobre o discurso da resistência na contemporaneidade). Maceió: Revista Ímpeto, ano 3, maio de 2011.
- CERTEAU, Michel de. Invenção do cotidiano: artes do fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.
- CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner: arte e não arte. São Paulo: Takano, 2002.
- CHUNG, C.J.; INABA, J.; KOOLHAAS, R.; LEONG, S.T. (eds.). Harvard Design School Guide to shopping. Cologne: Taschen, 2002.
- CIRUGEDA, Santiago. Recetas Urbanas. Disponível em <<http://www.recetasurbanas.net>> Acessado em 30/05/2019.
- _____. Receitas urbanas. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 03. 2011. Pp. 59-61.
- COLES, Alex (ed.). Design and Art. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.
- _____. Design Art: on art's romance with design. London: Tate Publishing, 2005.
- CÔRTE-REAL, Eduardo. Quando é Arte. Quando é Design. Definição de uma designologia. In: BÁRTOLO, José (org.) Revista de Comunicação e Linguagens – Design. Número 41. Lisboa: Relógio D'água editores, Outubro de 2010, pp. 29-44.
- CRARY, Jonathan. 24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

- CYPRIANO, Fabio. Exibição do coletivo BijaRi possui desafio de mostrar arte politizada. Folha de S. Paulo, São Paulo, 9 abr. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/36115-exibicao-do-coletivo-BijaRi-possui-desafio-de-mostrar-arte-politizada.shtml>>. Acesso em: 12/09/2018.
- DANTO, Arthur. A transfiguração do lugar comum. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*. Paris: La Découverte, 2010.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Evictions: art and spatial politics. Cambridge: MIT Press, 1996.
- DEZEUZE, Anna. *The "Do-it-yourself Artwork": Spectator Participation and the "Dematerialisation" of the Art Object, New York and Rio de Janeiro, 1958-1967*, tese de doutorado. Londres: Courtauld Institute of Art, 2003.
- Di GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Aparentamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2 | -1, 13-27.
- ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FABBRINI, Ricardo N. Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante. In: *Artelogie*, nº 8, dezembro 2015 - janeiro 2016. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article392>>. Acessado em 29/05/2019.
- _____. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética: Revista de ética e política da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, 1, 2013. Pp. 167-183.
- FARIAS, Agnaldo. Arte brasileira hoje. São Paulo: Publifolha, 2005.
- _____. De Richard Serra para os arquitetos. *Revista Caramelo*, vol 6, S.P.: 1993. Pp. 67-78.
- _____. O fim da arte segundo Nelson Leirner. In: Nelson Leirner - Catálogo da mostra retrospectiva. São Paulo: Paço das artes, 1994.
- _____. Nelson Leirner. In: *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.
- _____. Por que museu? Rio de Janeiro: MAC Niterói, 2006.
- _____.; Schwarcz, L. M.; Leirner, P. Nelson Leirner: a arte do avesso. 1999+1 – 1999+13. São Paulo: A. Jakobsson Estúdio Editorial, 2012.
- FERNIE, Jes (org.). *Two minds: artists and architects in collaboration*. Londres: Black Dog Publishing, 2006.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- FIRAT, Begum Özden; KURYEL, Aylin. Cultural Activism: Practices, Dilemmas and Possibilities. In: *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race*. No 21. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V., 2011.

FLAM, Jack (org.). Robert Smithson: the collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

FLORIDA, Richard. The rise of the creative class... and how it's transforming work, leisure, community, & everyday life. New York: Basic Books, 2002.

FLUSSER, Vilém. "About the Word Design," The Shape of Things: A Philosophy of Design. London and New York: Reaktion Books, 1999.

_____. O mundo codificado. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FORTY, Adrian. Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOSTER, Hal. Chat Rooms (2004) - In: BISHOP, Claire (ed.) Participation. Londres: Whitechapel; Cambridge: MIT Press, 2006. Pp 190-205.

_____. Complexo arte-arquitetura. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____.; WALLIS, Brian; BERSHAD, Deborah. Damaged Goods. Desire and the Economy of the Object. New York: New Museum of Contemporary Art, 1986a.

_____. Design and Crime (and other diatribes), Londres: Verso, 2002.

_____. (ed.). Discussions in Contemporary Culture. Seattle, Bay Press, 1987.

_____.; BOIS, Yve-Alain; CROW, Thomas; JOELIT, David; SUSSMAN, Elisabeth; RILEY, Bob.

"Endgame: reference and simulation in recent painting and sculpture". Cambridge: The MIT Press, 1986b.

_____. O Retorno do real. São Paulo: Cosac & Naif, 1996.

_____. The ABC of Contemporary Design. In: October, Vol. 100, Obsolescence (Spring, 2002).

_____. (ed.). The anti-aesthetic: essays on postmodern culture. Seattle: Bay Press, 1983.

_____.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A.; BUCHLOCH, B. H. D. – Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2004.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Estudos Avançados, 2013a, vol.27, n.79, pp. 113-122.

_____. Nascimento da Biopolítica. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. O corpo utópico, as heterotopias. Posfácio de Daniel Defert. [tradução Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRASER, Andrea. Allan McCollum, trabalhos individuais. Trad. Rubens Portella. Eletras, vol. 18, n.18, jul.2009. Disponível em: <http://www.utp.br/eletras/ea/eletras18/dossie_Artes_Visuais.asp>. Acesso em 07/05/2019.

_____. From the critique of institutions to an institution of critique. New York: Artforum., 44/1, 2005. Pp. 278-283.

_____. O que é Crítica Institucional? Rio de Janeiro: UERJ. In: Concinnitas | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/18731/13645>>. Acessado em 25/02/2019.

FRIED, Michael. Art and objecthood. Chicago: Chicago University Press, 1998.

- FRIQUES, Manoel S. Troca e relação na estética relacional. *In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v.16, n.3, set./dez. 2013.
- FUAD-LUKE, Alastair. *Design Activism: beautiful strangeness for a sustainable world*. London: Earthscan, 2009.
- FUREGATTI, Sylvia Helena. *Arte e Meio Urbano. Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil*. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- _____. *Arte Extramuros no Brasil*. Farol (Vitória), v. 1, p. 77-88, 2013.
- _____. *Passagens da Arte Brasileira para o Espaço extramuros*. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8, p. 99-110, 2006.
- GOBÉ, Marc. *Brandjam: o design emocional na humanização das marcas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.
- GROYS, Boris. "On art activism". *In: Revista E-flux*, ed. 56. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/>>. Acesso em 27/08/2019.
- GUATELLI, Igor. *Arquitetura dos entre-lugares. Sobre a importância do trabalho conceitual*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- HABERMAS, Jürgen. A nova intransparência: e a crise do Estado de bem-estar social e o esgotamento das energias utópicas. *In: Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, 1987a, n.o 18.
- _____. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HAUFFE, Thomas. *Design: A concise history*. London: Lawrence King Publishing, 1998.
- HARVEY, David. *17 contradições e o fim do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- _____. *A arte de lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura*. *In: MORAES, D. (Org.). Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- _____. *A liberdade da cidade*. *In: MARICATO, E. Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas*. Tradução João Alexandre Peschanski, et al. São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2012.
- _____. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. et al. *Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas*. Tradução João Alexandre Peschanski, et al. São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2012. Coleção Tinta Vermelha.
- _____. *Prólogo: a crise do capitalismo*. *In: HARVEY, David. 17 Contradições e o fim do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 9-13.

- HOLT, Matthew. Transformation of the Aesthetic: Art as Participatory Design. *Design and Culture*, 7:2, 2015, pg. 143-165. Disponível em: [<http://dx.doi.org/10.1080/17547075.2015.1051781>], acesso em 10/10/2018.
- HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopia subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Ed. Conrad, 2004.
- HUBER, Jörg [et al.] It's not a garden table: art and design in the expanded field. Zurich: Jrp/Ringier, 2011.
- HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- JAMESON, Fredric. A cidade futura. In: SYKES, A. Krista (org). O Campo ampliado da Arquitetura: Antologia teórica 1965-1995. Trad. Denise Bottmann e Roberto Grey. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 188-204.
- _____. A cultura do dinheiro. Ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.
- _____. A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. As Sementes do Tempo. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- _____. Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- _____. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- JACQUES, Paola B. Apologia da Devira: Escritos situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2003.
- KLEIN, Naomi. Sem Logo: A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- KLINGMANN, Anna. Brandscapes: Architecture in the Experience Economy. Cambridge: The MIT Press, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: revista Gávea número 1, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1984. (Original 1979).
- _____. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KWON, Miwon. One place after another: Site-specific art and locational identity. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- _____. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Nova Iorque: October 80, 1997. Pp. 85-110
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. Hegemonía y estratégia socialista. Hacia una radicalización de la democracia. Madri: Siglo XXI, 1987.
- LACY, Suzanne (org.). Mapping the terrain: new genre public art. Seattle: Bay Press, 1995.
- LAGNADO, Lisette. 'Nelson Leirner: o embate entre a natureza fetichista da arte e sua historização'. In: 48 Biennale di Venezia. Padiglione Brasile: Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo. São Paulo; Veneza: Ministério das Relações Exteriores: fundação Bienal de São Paulo, 1999.
- LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (org.). Making things public: atmospheres of democracy. Karlsruhe: ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe/ MIT Press, 2005.

- LEACH, Neil (org.). *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. Nova York: Routledge, 1997.
- LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- LEITE, Rogério P. *Lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- LIPPARD, Lucy. *The lure of the local: senses in a multicentered society*. Nova York: New Press, 1997.
- LOPES, Ruy S. A estetização do social e a mercadização da arte. *InterCiências* (São Paulo), São Paulo, v. 3, n.9, p. 149-186, 2000.
- _____. "O declínio e as reconstruções da experiência na modernidade e na contemporaneidade". *In*: FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (org.). *Arte e Arquitetura: Balanço e novas direções*. Brasília: Fundação Athos Bulcão: Editora Universidade de Brasília, 2010, pg. 119-126.
- LLOYD, Richard. *Neo-bohemia. Art and culture in the postindustrial city*. Cambridge: Routledge, 2006.
- MACEL, Christine. *Sophie Calle: Did You See Me?* Munich: Prestel Publishing, 2004.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madri: Akal, 2008.
- MALZACHER, Florian. *Truth is Concrete. A handbook for artistic strategies in real politics*. Berlim: Sternberg Press, 2015.
- MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Abril S.A. Cultural, 1983.
- MANZINI, Ezio; MERONI, Anna. *Design em Transformação*. *In*: KRUCKEN, Lia. *Design e Território: valorização de identidades e produtos locais*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.
- MATZNER, Florian (org.). *Public art: a reader*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- MAZETTI, Henrique. Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil. *In*: *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*. No25-26, pp. 105- 120, 2008.
- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas - Arte Ativista e Ação Coletiva (1990- 2000)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, Departamento de História Social. São Paulo, 2008.
- MILES, Malcom. *Art, Space and City, public art and urban futures*; N.Y.: Routledge, 1997.
- _____. Uma cidade pós-criativa? *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 99, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/5091>>. Acesso em 10/07/2019.
- _____. *Urban avant-gardes: art, architecture and change*. Londres: Routledge, 2004.
- MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998.
- MITCHELL, W. J. T (org.). *Art and the public sphere*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- MORAES, Dijon de. O papel atual do design. *In*: KRUCKEN, Lia. *Design e território: valorização de identidades e produtos locais*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.
- MORIENTE, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madri: Cátedra, 2010.
- MOURE, Gloria. *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2001.

- MUSSI, Joana. O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade. São Paulo: Annablume/Fapesp/Invisíveis Produções. 2014.
- NANCY, Jean-Luc. Of Being-in-Common. *In*: Miami Collective (ed.), *Community at Loose Ends*. University of Minnesota Press, 1991. Pp. 1-12.
- NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965- 1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NORMAN, Donald. Design emocional: porque adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NORMAN, Donald. The design of everyday things. Nova Iorque: Basic Books, 1988.
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- OLIVEIRA, Francisco. Crítica à razão dualista/O ornitorrinco. São Paulo, Boitempo, 2003.
- PAES, Brígida Moura Campbell. Canteiro de obra: deriva sobre uma cidade - pesquisa habitada por práticas artísticas no espaço público. Dissertação. Mestrado em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. - Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/anexos/Brigida_Campbell.pdf.pdf>. Acessado em 29/06/2016.
- PALLAMIN, Vera M. Arte Urbana. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. "Arte urbana como prática crítica." Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Pp. 103-110.
- _____. (org.). Cidade e Cultura: Esfera Pública e Transformação Urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- _____. Intervenções urbanas e comunidades: entre o consenso e o dissenso. Revista do Instituto de Artes das Américas, Belo Horizonte, v. 3, n.1, p. 91-99, 2006.
- _____. Uma política do desentendimento. 2008. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/823229/823258>>. Acessado em 30/06/2016.
- PAPAETROS, Spyros; ROSE, Julian (eds). Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture. The MIT Press, Cambridge, London, 2014.
- PEDROSA, Mario. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Política das Artes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). Intervenções urbanas: Arte/Cidade. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- PELKONEN, Eeva-Liisa; LAAKSONEN, Esa (org.), Architecture + art: new visions, new strategies. Helsinki: Alvar Aalto Akatemia, 2007.
- RAND, Paul. Thoughts on Design. New York: Wittenborn & Company, 1947.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. O desentendimento: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. O dissenso. *In*: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996b.
- _____. O inconsciente estético. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. Problems and Transformations in Critical Art (2004) – *In*: BISHOP, Claire (ed.) Participation. Londres: Whitechapel; Cambridge: MIT Press, 2006. Pp 83-95.

- RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências, *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 4, No 2 | 2015. Disponível em: <<http://cadernosaa.revues.org/909>>. Acessado em 25/05/2019.
- RENDELL, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: IB Tauris, 2006.
- RESTANY, Pierre; ZEVI, Bruno. *SITE: la arquitectura como arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- RIBAS, Cristina. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro: Funarte. 2014. Disponível em: <[http:// vocabpol.cristinaribas.org/wp-content/uploads/2015/01/vocabpol_links-completo.pdf](http://vocabpol.cristinaribas.org/wp-content/uploads/2015/01/vocabpol_links-completo.pdf)>. Acessado em 25/08/2019.
- ROLLIG, Stella. "Between Agitation and Animation: Activism and Participation in Twentieth Century Art", março de 2000. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/en>>. Acessado em 29/05/2019.
- ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. *In: Trópico*, 2003. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>>. Acesso em 22/05/2019.
- SADLER, Simon. *The situationist city*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1999.
- SANTOS, Fábio Lopes S. "A síntese das artes e o 'exercício experimental da liberdade'". *In: FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (org.). Arte e Arquitetura: Balanço e novas direções*. Brasília: Fundação Athos Bulcão: Editora Universidade de Brasília, 2010, pg. 143-150.
- _____.; SPERLING, David M. A discreta participação do público: Dan Grahman, Antoni Muntadas e Ana Tavares. *In: II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*, 2011, Vitória. *Arte Público Espaços Políticos. Interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. v. 01. p. 56-68.
- SCHMITT, Bernard H. *Marketing Experimental: sua empresa e sua marca conquistando o sentir, o pensar, o agir e o identificar-se dos clientes*. São Paulo: Nobel, 2002.
- SCHNECKENBURGER, Manfred. RUHRBERG, Karl; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. WALTHER, Ingo F. (Org.). *Arte del siglo XX (2 volumes)*. Barcelona: Editora Taschen, 2005.
- SCHNEIDER, Beat. *Design - uma Introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. Trad. George Bernard Sperber e Sonali Bertuol. São Paulo, Editora Blucher, 2010.
- SCOTT, Felicity D. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2007.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o Século XX: no Loop da montanha-russa*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- SHEIK, Simon (org.). *In the place of the public sphere?* Berlim: B-Books, 2005.
- SHOLETTE, Gregory. "News from Nowhere: Activist Art and After", 1998. Disponível em: <http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/13_newsfrom.pdf>. Acessado em 29/05/2017.
- SMITHSON, Robert. *A sedimentation of the mind: earth projects*. Nova Iorque: Artforum, setembro de 1968.
- SOBEL, Dean. *Vito Acconci/Acconci Studio: Acts of Architecture*. Milwaukee: Milwaukee Museum of Art, 2002.
- SOLFA, Marília. *Design: modos de [des]uso. Aproximações contemporâneas entre arte e design* [doi:10.11606/T.102.2017.tde-04092017-121048]. São Carlos: Instituto de Arquitetura e

Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017. Tese de Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. [acesso 2019/09/30].

_____; SANTOS, Fábio Lopes S. Acconci Studio: arquitetura parasita, arquitetura virótica. *In*: PEIXOTO, Elane Ribeiro; DERNTL, Maria Fernanda; PALAZZO, Pedro Paulo; TREVISAN, Ricardo (Orgs.) *Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Brasília, DF: Universidade Brasília- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014. Disponível em:

<<http://www.shcu2014.com.br/content/acconci-studio-arquitetura-parasita-arquitetura-virotica>>. Acesso em 29/05/2018.

SOUSA, Erahsto F. (org.). *Internacional Situacionista. Deriva, Psicogeografia e Urbanismo Unitário*. Porto Alegre: Deriva, 2007.

SOUZA, Alita Mariah Amorim de. *A estética do BijaRi: em busca da permanência*. 2013. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista.

SOMMERER, Christa.; MIGNONNEAU, Laurent; KING, Dorothée. *Interface Cultures – Artistic Aspects of Interaction*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.

SPERLING, David M. “Experiencie!” *In*: FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (org.). *Arte e Arquitetura: Balanço e novas direções*. Brasília: Fundação Athos Bulcão: Editora Universidade de Brasília, 2010, pg. 107-117.

_____; SANTOS, Fábio L. S. Procedimentos de montagem como estratégias de aproximação à cidade contemporânea. *RUA. Revista Universitária do Audiovisual*, v. 2, p. 04, 2008.

STIEGLER, Bernard. Do design como escultura social: novas associações nos desígnios do design. *In*: Bártolo, José (org.) *Revista de Comunicação e Linguagens - Design*. Número 41. Lisboa: Relógio D’água editores, outubro de 2010, pg. 17-28.

STOLARSKI, Andre. *Design e arte: campo minado. Uma antologia de discursos comentados e uma proposta disciplinar*. 2012. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: [<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-08082012-145751/>]. Acesso em 09/05/ 2019.

SUDERBURG, Erika (org.). *Space, Site, Intervention - Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota, 2000.

SYKES, A. Krista (org.). *O Campo ampliado da Arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. Trad. Denise Bottmann e Roberto Grey. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-SP, 2000.

_____. *Suspensão, mobilidade, deslocamentos, rotações: Arte e arquitetura feitas natureza-morta*. *In*: Lisette Lagnado (org.), 27a. Bienal de São Paulo – Seminários, Rio de Janeiro, Cobogó, 2008b, v. 1, p. 143-154.

_____. *Anotações sobre o trabalho como espelho*. São Paulo, 2008. Disponível em:

<<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/103/ana-maria-tavares/textos>>. Acesso em 04/12/2018.

_____. Sinfonia tropical para Loos (Catálogo de exposição). Texto de Gabriel Zimbardi. São Paulo: Galeria Vermelho, 2015.

TREZZA, Nelson. Largo da Batata: uma proposta de desenho urbano. 1999. 154 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

VALLE, Caio. Novo Largo da Batata, agora, só em 2013. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 2 dez. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/wvZl8>>. Acesso em 28/07/2019.

VIDLER, Anthony. *Architecture's Expanded Field*. In: SYKES, Krista. *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2010.

_____. "Home Alone, Vito Acconci's Public Realm" In: VIDLER, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000. Pp. 135-142.

_____. O Campo Ampliado da Arquitetura. In: SYKES, A. K. (Org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 242-251.

_____; FOUCAULT, Michel; JOHNSTON, Pamela. Heterotopias. In *AA Files*, No. 69, 2014, pp. 18-22 (2014b). Published by: Architectural Association School of Architecture. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/43202545>. Acesso em 10/06/2015.

VILLAS BÔAS, Glaucia. Ascese e prazer: Weber vs. Sombart. São Paulo: Revista Lua Nova, no. 52, 2001. P. 173. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n52/a08n52.pdf>>. Acessado em 25/02/2019.

WARD, Frazer. Vito Acconci. London: Phaidon, 2002.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WODICZKO, Krzysztof. *Critical vehicles: writings, projects, interviews*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1999.

ŽIŽEK, Slavoj. *Arriscar o impossível - conversas com Zizek* / Slavoj Zizek, Glyn Daly; tradução Vera Ribeiro, São Paulo: Martins, 2006.

_____. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur, 2007.

ZOLBERG, Vera; CHERBO, Joni Maya. *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

. material áudio-visual

DE PASSAGEM: 24h no Largo da Batata. Direção: Gustavo Carbonaro, Marcos Crovis, Thomaz Favaro, Laura Belinky Gaiarsa, Paulo Motta, André Tristão. Brasil: ECA-USP-CJE, 2007. 50 min. 1 DVD, col., NTSC.

EXIT through the gift shop. Direção: Banksy. Reino Unido, 2010. 1h 27 min. 1 DVD, col., NTSC.

O QUE É NOSSO: *reclaiming the jungle*. Direção: Allyson Alapont, Jerry Clode e Murilo Yamanaka. Brasil, 2014. 1h 8min. Color (HD). Disponível em <<https://vimeo.com/112955569>>. Acesso em 02/08/2019.

REVEREND Billy and the Church of Stop Shopping. Direção: Dietmar Post e Lucía Palacios. Estados Unidos, 2002. 1h. 1 DVD, col., NTSC.

SURPLUS: Terrorized Into Being Consumers. Direção: Erik Gandini. Holanda, 2003. 54 mim. 1 DVD, col., NTSC.

. links na internet de imagens

A seguir, listamos os *links* das imagens referentes aos principais trabalhos artísticos selecionados durante a pesquisa, na ordem em que são abordados no decorrer do texto da tese.

Imagem 01: Nelson Leirner. Instalação 'Destruição' (FAU-USP). São Paulo, 1970. Disponível em <<http://www.nelsonleirner.com.br>>. Acessado em 29/07/2019.

Imagem 02: Nelson Leirner. *Outdoor* nas ruas de São Paulo. São Paulo, 1968. Disponível em <<http://www.nelsonleirner.com.br>>. Acessado em 29/07/2019.

Imagem 03: Nelson Leirner. *Happening* 'Bandeiras na Praça'. São Paulo e Rio de Janeiro, 1967. Disponível em <<http://www.nelsonleirner.com.br>>. Acessado em 29/07/2019.

Imagem 04: Nelson Leirner. 'Duchampbike'. São Paulo, 2003. Disponível em <<http://www.nelsonleirner.com.br>>. Acessado em 29/07/2019.

Imagem 05: Sophie Calle. "The Hotel, room 47", 1981. Disponível em <<https://www.sfmoma.org/watch/sophie-calles-voyeuristic-portraits-of-hotel-rooms>>. Acessado em 26/07/2019.

Imagem 06: Sophie Calle. "Suite Venitienne", 1980. Disponível em <<http://www.anothermag.com/art-photography/7349/sophie-calle-suite-venitienne>>. Acessado em 29/07/2019.

Imagem 07: Acconci Studio. "Aiola Island Bridge". Graz, Áustria, 2003. Disponível em <<http://acconci.com/mur-island>>. Acessado em 28/08/2019.

Imagem 08: An Lee, personagem do trabalho participativo "No ghost, just a shell". Pierre Huyghe e Philippe Parreno, início em 1999. Disponível em <http://www.stretcher.org/features/no_ghost_just_a_shell>. Acessado em 29/08/2019.

Imagem 09: Antanas Mockus. "Super Cidadão". Bogotá, Colômbia, 1995. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/southamerica/colombia/7754170/Colombias-Antanas-Mockus-hopes-his-Super-Citizen-past-will-help-make-him-president.html>>. Acessado em 29/08/2019.

Imagem 10: Didier Fiuza-Faustino. "Double Happiness". Shenzhen-Hong Kong *Bi-City Biennial of Urbanism and Architecture*, 2009. Disponível em <<http://didierfaustino.com>>. Acessado em 29/07/2019.

Imagem 11: Santiago Cirugeda. "Kuvás S.C.: recuperar la calle". Sevilha, 1997. Disponível em <<http://www.recetasurbanas.net>>. Acessado em 26/07/2019.

Imagem 12: Coletivo BijaRi. Instalação “João Bobo”. Praça do Patriarca, São Paulo, 2005. Disponível em <<http://www.bijari.com.br>>. Acesso em 29/08/2019.

Imagem 13: Hélio Oiticica. “Ninhos”. . Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.193/6087>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagens 14 e 15: Andrea Fraser. “*Museum Highlights: A Gallery Talk 1989*”. disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/andrea-fraser-9439>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 16: Robert Smithson. “*Partially Buried Wood Shed*”. 1970. disponível em: <<https://alchetron.com/Partially-Buried-Woodshed>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 17: Iñigo Mangal-Ovalle “vídeo instalação”. Culture in Action. 1993. Disponível em: <<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 18: Daniel J. Martinez. “Parada Multiétnica”. Culture in Action. 1993. Disponível em: <<https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 19: *Reclaim the Streets*, M41 Party, 13 de Julho de 1996. “stilt walker concealing members of the group drilling holes into the asphalt to plant trees”, foto de Nick Cobbing. Disponível em: <<http://thirdtext.org/reclaim-the-streets>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 20: *Reclaim the Streets occupation*, 14 de Maio de 1995, *Camden High Street*, Londres, UK. Foto de Nick Cobbing. Disponível em: <<http://thirdtext.org/reclaim-the-streets>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 21: cartaz *Reclaim the Streets*, Sidney, Austrália. Disponível em: <<https://www.residentadvisor.net/events/752977>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 22: Liam Gillick. “*From 199C to 199D*”, MAGASIN, 2014. Prototype Ibuka! coffee table / stage (act 3). 1995. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/news/2014/08/01/from_199c_to_199d.html>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 23: Rirkrit Tiravanija. “*untitled (pad thai)*”, 1990. Disponível em: <<http://www.thegundgallery.org/2015/04/rirkrit-tiravanija-2/>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 24: Santiago Sierra, “*Laborers who cannot be payed, remunerated to remain in the interior of carton boxes*”, 2000. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/laborers/>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 25: Thomas Hirschhorn. “*Bataille monument*”. 2002, Documenta 11, Kassel. Disponível em: <<https://the4libraries.wordpress.com/2014/01/11/thomas-hirschhorn-bataille-monument/>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 26: As atrizes Norma Bengell e Odete Lara na praça Roosevelt, numa das cenas finais do filme “Noite Vazia” (1964), direção Walter Hugo Khouri. Disponível em:

<<http://www.oespacopublico.com.br/2018/05/29/praca-roosevelt-essa-metamorfose-nao-ambulante/>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 27: Praça Roosevelt, São Paulo. Disponível em: <<http://redacao.mackenzie.br/a-transformacao-pelo-espaco/>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 28: Elevado Presidente João Goulart. Disponível em:

<<https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2016/06/epoca-negocios-camara-retira-do-minhacao-nome-de-presidente-da-ditadura.html>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 29: Luana Geiger. Piscina no Minhocão. X Bienal de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. 2013. Disponível em:

<<https://esporte.band.uol.com.br/noticia/100000671683/arquiteta-instala-piscina-olimpica-no-minhacao.html>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 30: coletivo BijaRi e A Batata Precisa de Você. Instalação “Tensionáveis”. Largo da Batata, São Paulo. Disponível em: <<https://piseagrama.org/a-batata-precisa-de-voce/>>.

Acesso em 19/07/2019.

Imagem 31: Largo da Batata, São Paulo. Disponível em:

<<https://www.arcoweb.com.br/noticias/arquitetura/largo-batata-tema-sesctv-arquiteturas>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 32: Didier Fiuza Faustino. “Double Happiness”. 2009. Disponível em:

<<https://www.dezeen.com/2009/12/08/the-unbearable-lightness-of-being-by-mesarchitectures/>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 33: Didier Fiuza Faustino. “Stairway to heaven”. 2001. Disponível em:

<<https://didierfaustino.com/Stairway-to-heaven>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 34: Vito Acconci. “Seedbed”. 1972. Disponível em:

<<https://www.moma.org/artists/53?locale=en>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 35: Vito Acconci. “Park in a building”. 1996. Disponível em:

<<https://www.moma.org/artists/53?locale=en>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 36: Coletivo BijaRi. “Praças [Im]possíveis”. 2009. Disponível em:

<<http://www.bijari.com.br/pracas-im-possiveis-4>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 37: Coletivo BijaRi. “João bobo”. 2005. Disponível em:

<<http://www.bijari.com.br/joao-bobo>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagens 38, 39, 40, 41: Santiago Cirugeda / *Recetas Urbanas*. “Proyectar com luces”. Croquis, documentos e registros da mídia impressa sobre a ação. 2011. Disponível em:

<<http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0001>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagens 42, 43, 44: Santiago Cirugeda / *Recetas Urbanas*. “*Kuvas S.C.: recuperar la calle*”. 2011. Disponível em:
<<http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0002>>. Acesso em 19/07/2019.

Imagem 45: *Reclaim the Streets and others by. “Carnival against Capitalism”*, Londres, 18 de junho de 1999. “*A fire hydrant is opened*”, fotografia de Nick Cobbing. Disponível em:
<<http://thirdtext.org/reclaim-the-streets>>. Acesso em 19/07/2019.