Sylvia Furegatti

Arte e Meio Urbano.

Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil.

São Paulo

2007

Sylvia Furegatti

Arte e Meio Urbano.

Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil.

Tese apresentada à Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo
do curso de Pós-Graduação Stricto Sensu.
(área de concentração: História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo)

Orientador: Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari

São Paulo

2007

Dedicatória

Aos meus pais e à minha família pela torcida e apoio
sempre presentes a cada nova jornada.

Agradecimentos

Aos cuidados dos amigos, ao longo desse trajeto; foram muitos...

Ao carinho das meninas: Cecília, Flaviana, Adriana, Dorothea, Marilde, Sarah, Norma, Alice, Ana Maria, Samantha, Erika e Maira. Pela torcida e pelas boas vibrações.

Às leituras e aos comentários colaborativos feitos por Célio, Sara, Fátima e Denílson.

Às trocas com artistas e críticos que, durante a pesquisa, muito colaboraram para os caminhos tomados.

À atenção e à generosidade de meu orientador, presente durante todo o trabalho.

Resumo / Abstract

Este trabalho de pesquisa disserta sobre os aspectos constitutivos da prática e do discurso das formas da ação artística contemporânea no espaço aberto e urbano brasileiro.

A partir das décadas mais recentes, posteriores aos anos 1960, são analisados projetos, textos, trabalhos artísticos, bem como contextos urbanos e culturais importantes para a verificação das relações travadas pelos agentes do circuito artístico na atualidade.

Busca-se, dessa maneira, aprofundar as discussões pertinentes à espacialização do objeto artístico contemporâneo tais como: os elementos constitutivos de sua pertença ao meio urbano; o novo sentido público admitido para esse trabalho na atualidade, além da mobilidade dos papéis exercidos por seus proponentes que, por meio desse conjunto, colaboram para a configuração dessa vertente estética e artística.

Das experimentações ambientais de Hélio Oiticica, Artur Barrio, dentre outros, aos múltiplos formatos de intervenção pública e urbana, propiciados pelo encontro com a megalópole, tal qual nos apresentam José Resende, Mônica Nador e Ricardo Basbaum; cada capítulo procura analisar as estratégias que levam a Arte a um estado possível de ser compreendido como *Extramuros*.

This research argues about the constituent aspects of the praxis and discursive forms in contemporary artistic action enrolled in opened and urban Brazilian space.

Considering recent decades, post to 1960, projects, texts, works of art has been analyzed, as well as cultural and urban important contexts to reach the verification of the relationship among the actual circuit agents.

The intention is to refine the aptness of the contemporary art object to the space studying these points: its specific urban elements; the new public senses due to this kind of work in our time and the mobility of its characters roles that, in this set, collaborate to the construction of these aesthetic and artistic boundaries.

Beginning with ambient experiences by Hélio Oiticica, Artur Barrio, beside others, to get to multiple forms of public and urban art, caused by their encounter with the megalopolis, as presented by José Resende, Mônica Nador, Ricardo Basbaum, each chapter analyses the strategies that take Art to an *Extramuros* state.

Índice das Imagens

Figura 01	Allan Kaprow. <i>Household</i> , 1964.	pág. 021
Figura 02	Marcel Duchamp. <i>Em antecipação ao braço partido</i> , 1946.	pág. 021
Figuras 03 a,b;c	Gordon Matta-Clark. <i>Splitting</i> , 1974.	pág.037
Figura 04	Robert Long. <i>Círculo nos Andes</i> , 1972.	pág.037
Figuras 05 a,b	Michael Heizer. <i>Duplo Negativo</i> , 1969.	pág.037
Figura 06	Robert Smithson. <i>Spiral Jetty</i> , 1969/70.	pág.040
Figura 07	Richard Serra. <i>Shift</i> , 1972.	pág.040
Figura 08	Daniel Buren. <i>Sem título</i> , Paris,1978.	pág.040
Figura 09	R.Smithson. <i>The fountain monument</i> , <i>Monumentos de Passaic</i> , 1967.	pág.040
Figuras 10 a,b;c	Marcel Duchamp. <i>Etand Donnés</i> . 1946-66.	pág.053
Figuras 11 a,b,c	Kurt Schwitters. <i>Merzbau</i> . 1920-43.	pág.053
Figura 12	Walter de Maria. <i>Lightning field</i> , 1977.	pág.060
Figura 13	Gordon Matta-Clark. <i>Window Blow out</i> ,1973.	pág.060
Figura 14	Richard Serra. <i>Tilted Arc</i> . 1981.	pág.060
Figura 15	Hélio Oiticica. <i>Block experiments in Cosmococa</i> , 1973.	pág.082
Figuras 16a,b	Ivens Machado. <i>Mapa Mudo</i> , 1979 e G. Debord. <i>Naked City</i> , 1957.	pág.082
Figura 17a,b	Carl Andre. <i>Stone field sculpture</i> , 1977.	pág.082
Figura 18	Flávio de Carvalho. <i>Experiência nº3</i> , <i>New Look</i> , 1956.	pág.112
Figura 19	Flavio de Carvalho. <i>Capa do livro Experiência nº 2</i> , 1931.	pág.112
Figura 20	Artur Barrio. <i>Deflagramento de Situações sobre ruas</i> , 1970.	pág.112
Figura 21	Artur Barrio. <i>Experiência nº 17</i> ,1999.	pág.112
Figura 22	Hélio Oiticica. <i>Parangolé</i> .Capa 11,1967.	pág.120
Figura 23	Hélio Oiticica. <i>Tropicália: PN2, PN 3</i> ,1967.	pág.120
Figura 24	Hélio Oiticica. <i>Núcleo NC6</i> ,1960-63.	pág.120
Figura 25	Cildo Meireles. <i>Espaços Virtuais, canto</i> , 1967-8.	pág.129
Figura 26	C.Meireles. <i>Inserção em Circuitos ideológicos. Proj. Coca-Cola</i> , 1970.	pág.129
Figura 27 a,b	Cildo Meireles. <i>Totem monumento ao preso político</i> , 1967-8.	pág.129
Figura 28	C.Meireles. <i>Inserção em Circuitos ideológicos. Proj. Cédula</i> , 1970.	pág.129

Figura 29	Cildo Meireles. <i>Desvio para o vermelho</i> , 1967-98.	pág.129
Figuras 30a,b	Montagem dos lotes da VI JAC/MAC USP, 1972.	pág.148
Figura 31	Fred Forest. <i>O Branco Invade a Cidade</i> , São Paulo, 1973.	pág.148
Figura 32	Fred Forest. <i>Passeio Sociológico pelo Brooklyn</i> , São Paulo, 1973.	pág.148
Figuras 33 a,b	Grupo 3Nós3. <i>Operação X Galeria</i> , São Paulo, 1979.	pág.154
Figura 34	Nelson Leirner. <i>Aprenda colorir gozando Gozar colorindo</i> , 1968.	pág.154
Figura 35	Paulo Bruscky. <i>Ação Postal</i> . Recife, 1975.	pág.154
Figura 36a,b,c	José Resende. <i>Vênus</i> , 1991-92.	pág.166
Figura 37	José Resende. Sem título. ArteCidadeZonaLeste, 2002.	pág.166
Figuras 38 a,b	Regina Silveira. <i>Pronto para morar</i> , 1995.	pág.174
Figura 39	R. Silveira. <i>Super herói Night and Day</i> , projeção multimedia, 1997.	pág.174
Figura 40	Regina Silveira. <i>Super herói Night and Day</i> , vinil, 1997.	pág.174
Figura 41	Regina Silveira. <i>Cor Cordis</i> , 2002.	pág.174
Figura 42	Nuno Ramos. <i>Craca</i> , 1995.	pág.180
Figura 43	Nuno Ramos. <i>Matacão</i> , 1996.	pág.180
Figura 44	Nuno Ramos. <i>Some times</i> , 1996.	pág.180
Figura 45	Nuno Ramos. <i>Lajes</i> , 1996.	pág.180
Figura 46	Ricardo Basbaum. <i>Projeto Olho</i> , 1987.	pág.186
Figura 47	Ricardo Basbaum. <i>Sem Título</i> , 1985.	pág.186
Figuras 48 a,b	R. Basbaum. <i>Projeto Novas Bases para a personalidade</i> , 1989.	pág.186
Figura 49	Ana Tavares. <i>Porto Pampulha, BH</i> , 1989.	pág.186
Figura 50	Ana Tavares. <i>Bico de Diamante, SP</i> , 1990.	pág.195
Figura 51	A Tavares. <i>Maquete eletrônica - ArteCidadeZonaLeste</i> , 2002.	pág.195
Figuras 52 a, b	Mônica Nador. <i>Projeto Parede-Pintura</i> , 1999.	pág.195
Figura 53	Mônica Nador. <i>Intervenção Bienal de Havana – Cuba</i> , 2000.	pág.195
Figura 54	Mônica Nador. <i>Painel em bar do Jardim Miriam</i> . SP, s/data.	pág.195
Figura 55	Louis Rochet. <i>Estátua eqüestre de Dom Pedro I</i> , RJ, 1862.	pág.227
Figura 56	Bruno Giorgi. <i>Monumento à Juventude</i> , RJ, 1946.	pág.227
Figura 57	Vista noturna de São Paulo / Projeto ArteCidade.	pág.227

Sumário

Resumo / Abstract	pág.05
Índice das Imagens	pág.06
Introdução – Sobre Arte e Meio Urbano.	pág.09
Capítulo 1 - Pontos de convergência que configuram as formas de arte em espaço aberto e urbano no mundo contemporâneo.	pág.33
Capítulo 2 - Primeiras Passagens da Arte Brasileira para o contexto extramuros. As Experimentações Ambientais.	pág.90
Capítulo 3 - Ação e discurso na produção artística espacializada no Brasil. Artistas e Projetos mais recentes.	pág.138
Capítulo 4 – Conclusão. Os enfrentamentos do artista no meio urbano atual.	pág.201
Referências Bibliográficas	pág.233
Crédito das imagens	pág.244

Introdução

Sobre Arte e Meio Urbano.

Sobre Arte e Meio Urbano.

Este trabalho de pesquisa discute os principais pontos constitutivos da vertente artística contemporânea ligada ao espaço aberto e urbano brasileiro.

Para tanto, dedica sua análise ao contexto de projetos artísticos e curatoriais instaurados ao longo da segunda metade do século XX, principalmente localizados nas décadas mais recentes, posteriores aos anos 1960.

O discurso usualmente aplicado a essa área da atuação estética exige a construção de um espectro de dados pertinentes a campos correlatos às manifestações artísticas, para além de seu mero desenvolvimento interno, entendido como insuficiente para promover a correta leitura de tais propostas. A partir disso, estabelece-se um campo ampliado de trabalho cuja abertura envolve a Arte como seu território fundante que é estendido para os campos de conhecimento da Arquitetura, Sociologia, Geografia e Filosofia, com os quais estabelece, de modo particular, novo plano discursivo e prático.

Com olhar cuidadoso, lançado sobre projetos brasileiros contemporâneos dessa vertente artística, foram burilados elementos históricos; estratégias estéticas; construções de discurso e repertórios criativos presentes no grupo de artistas eleito para a construção das questões de cada capítulo. Dessa forma, viabilizou-se a elaboração das considerações conceituais importantes para o estudo desse recorte, apesar de sua característica em constante adaptação.

A pesquisa investe-se da crença na relevância dos dados pertencentes ao nosso tempo presente que, apesar da dificuldade de encerramento num formato definitivo, suscita, nesse grau de desafio, idêntico valor e rebatimento para a comunidade interessada, tão abrangente quanto as áreas que conjuga em seu espectro constitutivo.

No Brasil, a convergência das atenções para esse tema tem crescido muito, nas últimas décadas, como resposta à sua constante aparição em ações artísticas isoladas ou em projetos curatoriais que incentivam a imersão dos demais agentes do circuito nessa direção. O panorama geral das inserções iniciais dessa vertente estética no Brasil demonstra uma importante concentração de exemplos, elaborados na região

sudeste, construindo uma presença cada vez mais ativa em outras capitais brasileiras, em anos mais recentes.

Quer seja em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, ou outra capital nacional, parece-nos importante perceber, de antemão, que são manifestações artísticas contemporâneas vinculadas à forma e à simbologia dos centros urbanos habitados por seus artistas proponentes. Sua migração para novos territórios é promovida, principalmente, pela ação dos museus dedicados à Arte Moderna e Contemporânea que iniciam, assim, a ampliação contínua, apesar de irregular, de um mapa cuja atuação é vaporizada por toda a extensão de nosso país.¹

Além disso, a presença dessas manifestações é marcada por uma estreita vinculação a centros urbanos cujas complexidades, constantes transformações e circulação de notícias, tecnologias, infra-estrutura e pessoas, são fatores determinantes. É possível, também, aproximar os elementos de formação dessa vertente no país aos aspectos de uma abertura favorável para a rápida renovação das linguagens, que, a despeito das grandes dimensões e certas defasagens tecnológicas e de comunicação, constroem um campo característico para esse trabalho do artista brasileiro.

Nesse sentido, precipitam-se possíveis valores característicos da inserção do artista brasileiro nessa vertente, identificados pelo emprego da linguagem conceitual, por uma postura conscienciosa e intelectualizada que propicia sua expansão para outros campos, além da sua práxis conhecida. Essa condução para a questão sugere-se como mais acertada que a convalidação de uma comparação meramente distintiva entre projetos e artistas estrangeiros desse determinado período.

Com a intenção de demonstrar paralelismo, ao invés de subordinação dos conceitos formadores dessa vertente no mundo contemporâneo, foi importante debruçar-nos sobre a troca de informações praticada nas décadas de 1960 a 1970, quando a publicação de revistas especializadas não apenas organizava, bem como difundia as questões mais prementes do trabalho artístico atual.

Sob esse contexto, as vindas do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, dentre outros, para palestras, curadorias e projetos, bem como a troca de experiências e participação dos artistas brasileiros nas Bienais de Paris e Veneza, além das curadorias nacionais criadas por Walter Zanini, para o MAC USP, e por Frederico Moraes, para o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, deixam-nos indicações sobre as

¹ O espaço é oportuno para citar uma série de grupos de artistas interventores mais jovens que não puderam ser sistematizados neste estudo. São eles: *Os Laranjas* (Rio Grande do Sul); *Transição Listrada* (Fortaleza); *EmpreZa*, de Goiânia; que, dentre outros, são formados por artistas de uma geração mais jovem e que vem disseminando tanto a forma do coletivo artístico, como a vertente de arte pública e urbana em nosso país.

oportunidades de amadurecimento técnico, discursivo e estético que promovem boa parte da mobilização mais recente dessa vertente estética extramuros.

Nas décadas posteriores, o interesse avança consideravelmente, renovado e ampliado, por pesquisas individuais, grupos coletivos e curadorias. Imprimem-se, com mais evidência, posturas criativas que partem da troca de papéis dentre os agentes do sistema da arte, quando então artistas organizam curadorias, curadores ocupam espaços de artistas, textos críticos são escritos e publicados por artistas, de modo a alargar o sentido de pesquisa incorporado ao trabalho artístico nesse novo campo ampliado, tal como nos sugere Rosalind Krauss.²

Sob uma aparente homogeneização dos perfis de cada personagem, sobrepõem-se, o valor do fluxo e do dinamismo de seus papéis, como solução encontrada para o enfrentamento do circuito artístico numa postura ativa, ao invés de lamentosa, ante as transformações vivenciadas no século XX. Assim, o termo *agente*, indicado ao longo dos capítulos, passa a apresentar tanto o artista, como o curador, ou o crítico; classificando o modo híbrido com que se efetuam as passagens dos sujeitos que constituem o corpo do circuito artístico contemporâneo.³

A confluência dos elementos constitutivos dessa vertente artística, somada aos dispositivos discursivos constituintes da linguagem contemporânea, pulveriza ações definitivamente especializadas e comprometidas com os elementos da Arquitetura, do Urbanismo e da Geografia que têm suas importâncias redimensionadas frente às demais propostas ligadas ao trabalho mais convencional dos museus e galerias.

Dentre muitos exemplos conhecidos, encontramos pontos de apoio para a discussão em projetos como *Arte na Rua* de Mônica Nador e Luciana Britto para o MAC USP (1983/4); textos e trabalhos escultóricos feitos por José Resende (1970 a 80); ações do *Grupo 3 Nós 3* e Manga Rosa, efetivadas em São Paulo (1970 a 1980), entre outros.

A configuração mais atualizada para essa linha da criação artística, continua sua história, com a implementação do Projeto *Arte e Cidade*, de curadoria de Nelson Brissac Peixoto, na década de 1990. Retoma, com idêntica força, a cena artística, com

² KRAUSS, Rosalind. ***Caminhos da escultura moderna***. SP: Martins Fontes, 1998.

³ Originalmente, aplicava-se o termo *agente* apenas ao mercado. Contudo, a partir dos textos escritos por Allan Kaprow, em meados da década de 1960, o termo passa a ser empregado para determinar essa condição plural do trabalho artístico acima apontada. Em particular, no Brasil, o artista Ricardo Basbaum tece seu discurso de modo a sistematizar essa idéia. Além deles, Canclini também usa o termo. Daniel Buren é um artista que demonstra grande preocupação quanto à terminologia aplicada ao trabalho contemporâneo e, nos muitos textos que escreve sobre isso, questiona a importância dada ao papel do curador num texto de 1989, intitulado: *As imagens roubadas*, no qual, prefere aplicar a expressão *personagem*. Desse mesmo modo, a autora Maria Lucia Bueno, a partir do perfil mais atual, posterior à década de 1980, assim também o apresenta.

a especificidade da representação nacional, da última versão da *Bienal Internacional de São Paulo*, na qual figura a curadoria de Agnaldo Farias (2002), além das duas últimas Edições da *Bienal do Mercosul* (2001 e 2002), em Porto Alegre.

Nesses últimos projetos, um grupo grande de artistas é reunido em torno da discussão da espacialização, de tal modo que entendemos o trabalho que se constrói do lado de fora dos museus e galerias como parte do feixe de opções experimentais do grande sistema da Arte Contemporânea. Demanda-se do artista contemporâneo, a partir desse momento, um tipo de *inteligência estratégica* que pode ser encontrada além de seu território originário.⁴

A essa altura, a vascularidade característica do tema se impõe sobre a pesquisa e solicita alguma cautela em sua formatação. Assim, dentre as variadas trajetórias possíveis, foram mais bem aprofundadas as questões que ligam a convalidação dessa vertente à contemporaneidade urbana e artística brasileira e suas pertinências a um espaço recente, movediço e ainda em formação, que se pretende burilar. Nesse espectro, a força do discurso consciencioso, a espessura espacial dos trabalhos e as proposições teóricas criadas colaboram para a aparência de sua identidade contraposta, quando não aderida, à paisagem urbana.

Dos muitos elementos que dispõem em comum, a Arte Contemporânea e as vertentes atuais da Arte Pública e Urbana, está a necessidade da elaboração de um discurso próprio que lhes confira a segurança de suas proposições em meio ao fluxo dos acontecimentos cotidianos, com os quais buscam relacionar seus princípios de poética artística. Na procura desse afinamento prático e discursivo, a concomitância dos elementos do passado e do presente fazem emergir valores conflitantes na paisagem urbana atual, e esses conflitos replicam em seu discurso.

Muitas das antigas formas da Arte Pública são sublevadas à categorização, equivocada das ações contemporâneas realizadas no território aberto e urbano. Suas distintas conotações se confundem na paisagem e nos textos críticos e depoimentos de artistas que as anunciam.

⁴ Ronaldo Brito avalia as questões do circuito artístico brasileiro e pontua a necessidade de reordenação de seus valores para que se alcancem, com os projetos contemporâneos, estratégias de alargamento do campo de atuação artístico. Ele coloca que: “*Independente de suas linguagens, passou a ser necessário aos artistas contemporâneos a manipulação de uma inteligência estratégica que permita combater o incessante processo de recuperação e bloqueio de seus trabalhos. (...) mais que isso, passou a ser necessário agir criticamente acerca da própria posição da arte na sociedade. A dupla questão é a seguinte: como impedir a neutralização de suas propostas e como tornar a arte um instrumento que tenha um mínimo de eficácia social? Há provavelmente uma urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas (...) uma mobilidade tática, voltada para fora – sem prejuízo, é claro do rigor de articulação interna do trabalho (...) – e que permita, por exemplo, encontrar o suporte circunstancialmente mais eficaz. Ou multiplicar suas intervenções, buscando canais fora do circuito. (...) uma proposta é tanto mais interessante quanto apresente maior grau de liberdade dentro do sistema estabelecido de arte.*” Ver em: BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito*. **Revista Malasartes**, nº 01, RJ, 1975, pág. 06.

Ocorre que, ao estabelecerem contingências efêmeras ou permanentes, os projetos de arte inseridos no meio urbano nos mostram a necessidade de uma reorganização das nomenclaturas que os apresentam, com o passar das décadas de sua instauração no século XX, de forma a melhor apresentar suas condicionantes, até então, alinhadas genericamente pelos termos *público* e *urbano*.

Essa circunstância nos conduziu, pelo tratamento da pesquisa, à circunscrição de terminologias que pudessem melhor abarcar o sentido atualizado e característico dos projetos artísticos produzidos. Assim, as inúmeras nervuras que estabelecem a relação dessa forma artística com o meio urbano, com seus sentidos e derivações mercadológicas, tanto quanto a recepção e participação pública, orbitam uma mesma polissemia que se fez, mais bem adequada, ao termo *extramuros*, empregado ao longo dos capítulos.

Seja como espaço, seja como vertente estética, o contexto Extramuros adequa-se à intersecção das variadas formas assumidas na atualidade por contemplar princípios de experimentação, desmaterialização e espacialização. De modo conjugado, o espaço e a estética extramuros indicam o interesse da arte por uma gama ampliada de elementos alheios, até então, ao seu núcleo principal, tornados mais visíveis pela prática do olhar periférico, algo marginal e inquisidor, que é potencializado nas propostas artísticas no mundo contemporâneo.

Como ordenador do discurso, indica sua grande afinidade com o contexto urbano, uma vez que atenta para a questão da transposição de limites, para o encontro entre as linguagens artísticas e culturais, avidamente buscadas pelas formas representativas da arte ao longo dos séculos XX e XXI.

Aberto, o termo extramuros dá fôlego para compreender as distâncias a que se lança a arte nessa direção urbana, agora enfrentada num conjunto complexo jamais experimentado nas ordens anteriores. Paralelo, mantém sua validade perante todos os seus demais antecessores, superpondo-se à justeza do discurso mais pontual e especializado que investiga os dados: público, urbano e interventor que veremos a seguir. Plural, aponta para a flexibilidade necessária na percepção dos múltiplos discursos preocupados com o equilíbrio (ou a falta dele) nas apresentações artísticas que têm construído o histórico dessa vertente estética até o momento.

Contudo, a complicada estruturação desse novo espaço engendrado pela Arte, para sua atuação a céu aberto, confunde-se em leituras que o aproximam de iniciativas anteriores, e que alertam para a compreensão de que a cidade já não cabe mais como denominação desse novo território. Diante das suas ordens dimensionais, simbólicas e estruturais, o *lócus* urbano figura, mais bem adequado, aos novos

sentidos compreendidos em terminologias tais como: centros urbanos ou *fenômenos urbanos*, indicativos dos estudos de Henri Lefebvre.⁵

A crescente complexidade adotada pelo arranjo dos objetos, valores e usos do espaço, desses centros urbanos, ao longo do século XX, renova o posto da escultura como marco para a leitura da paisagem.

Das relações travadas pelo objeto escultórico, com sua tridimensionalidade e verticalidade, foram estabelecidas outras diretrizes que conduzem à compreensão da organização da paisagem urbana e das relações expansivas que perpassam sua história estética e simbólica. Assim, vários aspectos pertinentes à escultura modernista, lançada nesse espaço movediço dos lugares urbanizados, oferecem frutífero campo de idéias a ser aplicado na percepção deste estudo.

Além desse ponto, faz-se necessário averiguar o movimento feito por tais projetos artísticos na construção de níveis diferenciados de relação com o contexto público. Tramitam aqui, muitas vezes de modo entrelaçado, o público da arte e o sentido público dos centros urbanos. Esses elementos são lançados num vasto campo de indeterminações, no qual a Arte potencializa sua energia criativa e exige nossa cautela como seus leitores.

Ao fazer o recuo necessário, percebemos que a hegemonia e aparente conformidade presentes na implantação e aceitação das esculturas de linguagem academicista tinham sua pertença dada pela rede de relações e valores da cidade que as recebia; isto é, centralizadas, com dimensões harmônicas, baixa mobilidade simbólica e social. Contudo, essa configuração não se sustenta ante a modificação da estrutura que transforma a cidade em centro urbano.

Conforme prenuncia Achile Bonito Oliva, dentre tantos elementos, a introdução das características abstratas do Modernismo abandona a imagem figurativa como conduta criativa exclusiva da Arte fazendo com que se arrefeça a postura, algo maternal, até então praticada pela literalidade do modelo artístico academicista apresentado ao público.⁶

⁵ “As diferentes formas de entrada na sociedade urbana, as implicações e conseqüências dessas diferenças iniciais, fazem parte da problemática concernente ao fenômeno urbano ou ‘o urbano’. Esses termos são preferíveis à palavra ‘cidade’, que parece designar um objeto definido e definitivo, objeto dado para a ciência e objetivo imediato para a ação, (...) o urbano (abreviação de sociedade urbana) define-se portanto não como realidade acabada, situada, em relação à realidade atual, de maneira recuada no tempo, mas ao contrário, como horizonte, como virtualidade iluminadora. O urbano é o possível, definido por uma direção, no fim do percurso que vai em direção a ele.” Ver em: LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, pág.28.

⁶ “Num mundo onde não se reconhece, conturbado por uma industrialização que vive sob o signo do lucro e do advento da civilização de massa, o artista acaba por negar os (...) elementos [do] público e mercado. O público acostumado a ser ‘massageado’ e confortado por uma arte que perseguia ainda o mito da beleza, encontra-se bruscamente, frente a trabalhos que o repugnam, pois estão intencionalmente baseados na apologia do excêntrico, do hermético e do insólito. Em síntese, esses são elementos que, ao

O centro urbano corrói o conceito de *lócus* único, lugar privilegiado de imortalidade dos sentidos e escape da realidade crua admitido, até então, para a Arte. No lugar desse preceito, os artistas modernistas avançam suas pesquisas pela ousadia das transformações sentidas nesse território e promovem uma ruptura com o padrão hegemônico, anteriormente estabelecido, em prol de novos paradigmas da representação e validade do objeto artístico. A relação da Arte com o público muda de forma drástica; passa a ser dada pela exigência de um saber tão atualizado quanto sofisticado. Ao mesmo tempo, curiosamente, mostra-se tolerante com as investigações cada vez mais abstratas e subjetivas do artista, cujas criações o senso comum já não consegue mais acompanhar.

Ao mesmo tempo em que a instalação da escultura modernista na paisagem urbana indica a atualidade daquele grupo social que a promove, também distancia dela, parte da massa inculta que se aglomera nesse seu novo continente. Essa circunstância indica um certo descompasso, a fragmentação dos públicos e o princípio de uma baixa audiência, mais tarde, reclamada, pelos artistas da arte contemporânea.

Criam-se e renovam-se os hiatos entre os agentes do sistema artístico os quais se debatem no movimento constante dos valores estéticos, atribuídos ao objeto da arte e à paisagem urbana.

Assim, a imaginária urbana vai tecendo suas modificações. O sentido público atualizado de um trabalho artístico deriva dentre acesso, conhecimento e fruição estética, e o público urbano se depara com a concomitância das camadas dessa linguagem, sobrepostas pela permanência, bem vinda, de muitos dos primeiros monumentos públicos de cunho realista, que convivem com novos trabalhos artísticos. A ação artística nesse terreno aberto fica, desse modo, vetorizada por grupos eleitos: ora é determinada por aqueles de quem parte a iniciativa do projeto, seus incentivadores e espectadores potenciais; ora se estabelece por aqueles a quem o projeto se direciona.

Contudo, pelo viés da criação artística, a chegada da escultura modernista a esse novo espaço estabelece-se sem que esta o considere como abrigo ou recinto definitivo. Ao invés disso, ela instala-se nesse lugar, tomando-o como ponto de parada. Os artistas vanguardistas, duvidosos da pureza daqueles lugares projetados antes ou paralelamente à sua concepção engenhosa, elaboram seu trabalho sustentando-o por meio da energia interna das forças criativas aplicadas nas camadas

invés da tradicional visão tranqüilizante da realidade, causam no espectador um certo mal-estar e uma impossibilidade inicial de leitura. Ou seja, em substituição a uma arte 'maternal', que explicava tudo e que servia também para nos consolar das brutalidades da vida cotidiana, aparece uma arte que 'pune e mortifica as expectativas do público, pois destila os venenos do dúbio.' (...) Ver em: OLIVA, Achile B. *A arte e o sistema da arte*. **Revista Malasartes**, nº 02, fevereiro, 1976, pág. 25.

do objeto construído. Volta-se para o seu interior, por pressupor, nessa estratégia, a auto-suficiência do objeto da Arte. Rosalind Krauss estabelece uma importante comparação entre a escultura modernista, produzida ao longo do século XX, e a escultura minimalista para levantar a questão das forças interna e externa que regem essas esculturas. Em sua análise, também pontua a abstração como elemento importante para que a referência maior da escultura modernista se estabeleça no seu interior, de forma a se tornar independente do entorno.⁷ Assim, desconectada das especificidades do lugar urbano que a recebe e, razoavelmente hostil, ao gosto e à fruição estética pública mediana, a escultura modernista é fadada a uma errância estimulada, também, pelo contexto de uma paisagem urbana em franca mutação.

O sentido público da escultura modernista adentra, portanto, uma crise, e essa questão será cuidada, de modo atento, pela vertente extramuros contemporânea. Impulsionada pela emergência da inovação que a distingue numa nova linguagem, a escultura contemporânea quer se ver distinta de sua antecessora.⁸ O sentido público será um dos dispositivos a promover tal distinção, e o código para sua filiação está na vertente extramuros. Contudo, é preciso também observar que, a postura crítica, iniciada pela escultura modernista com relação ao espaço, não indica apenas um desprezo por esse elemento do sistema artístico; pode ser compreendida como ponto de partida para a elaboração dos vetores que identificam os aspectos contemporâneos dos muitos sentidos públicos adotados pela vertente extramuros na atualidade.

A distinção a ser feita, nesse momento, age sobre a espontaneidade modernista, que, em sua composição, ainda estabelece ligações com o gesto e o formato humano, preteridos pelos índices abstratos da ordem formal e geométrica,

⁷ “A importância simbólica de um espaço interior, central, de onde provém a energia da matéria viva, a partir do qual sua organização se desenvolve como os anéis concêntricos que anualmente se formam em direção ao exterior a partir do núcleo constituído pelo tronco de uma árvore, tinha desempenhado um papel crucial na escultura moderna. Isso porque, na medida em que a escultura do século XX rejeitou a representação realista como sua principal ambição e voltou-se para jogos bem mais genéricos e abstratos da forma, surgiu a possibilidade – o que não se deu com a escultura naturalista – de que o objeto esculpido fosse visto como nada senão matéria inerte.” Ver em: KRAUSS, R. **Op. Cit.**, 1998, pág.303.

⁸ Agnaldo Farias disserta sobre a oposição da escultura Contemporânea ante a Moderna valorizando os aspectos espacializados que esta última passa a compreender como seu elemento constitutivo. Ele coloca que: “O feito da escultura contemporânea foi romper com os cânones da escultura moderna, liberar-se do peso da missão de ser uma forma paradigmática, um exemplo, um emblema de seu tempo e, como tal, digno de ser seguido. Se houve um tempo em que a escultura moderna como de resto a arte moderna, era marcada pela transgressão e fez o termo vanguarda uma divisa com a qual afrontava as instituições, esse tempo já é passado. (...) Diante disso, a escultura contemporânea recusa-se a permanecer como uma referência diante da qual baixamos respeitosamente a vista, para lançar-se em direção ao mundo, sem corpo, sem material, sem sintaxe nem posição previamente definidos, num jogo fundado na infinita maleabilidade de si e do espaço, seu par dialético. O que antes era uno, embora com soluções estilísticas variadas, (...) forma sólida, opaca ou escavada, (...) uma forma a cindir o espaço, a interrompê-lo, a criar uma clareira as avessas (...) agora é de natureza relativa. Plural, multiforme, a escultura contemporânea a cada passo, da afronta explícita à confusão, vai demonstrando que ela e o espaço são termos intercambiáveis, fronteiras flutuantes que se interpenetram.” Ver em: FARIAS, Agnaldo. **Esculpindo o espaço. A escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço**. Tese de doutoramento. FAU- USP. S.Paulo, 1997, págs. 19 e 20.

nada artesanal, das esculturas minimalistas, já assentadas na linguagem contemporânea.⁹ Aliado a essa circunstância, a investigação de sua estrutura e filiações mais críticas quanto à dimensão, à espacialidade dos objetos e ao apelo sensorial, constroem o repertório dessa mudança. Esses elementos todos perpassam a participação pública e demonstram o vínculo participativo explorado pelas múltiplas formas da contemporaneidade artística.

Como um dos dados importantes, que problematiza e atualiza a relação do objeto artístico e o espaço urbano, o sentido público é compreendido no discurso da Arte, por muito tempo, de modo generalista.¹⁰ Mantém-se atrelado ao primeiro sentido admitido nas cidades, como domínio territorial comunitário, lugar no qual a opinião e a participação são programadas e desejadas por seus integrantes.

Assim, a questão levantada por Sennet, ao avaliar as cidades e seu público, pode ser transportada, com propriedade, a essa configuração da História da Arte em espaço urbano recente. Dedicado ao estudo de cidades como Paris e Londres, no século XVIII, o autor procura levantar os códigos de credibilidade possíveis de serem efetivados por pessoas, estranhas umas às outras, que precisam conviver, naquele ambiente urbano, em comum.

⁹ Rosalind Krauss ajuda-nos, novamente, nessa questão. Na continuidade do capítulo, em que estuda as formas da escultura moderna e contemporânea, levanta o exemplo de Judd, como autor de um texto crítico que analisa a obra de Mark di Suvero. Ela coloca que: “(...) os escultores *minimalistas*, tanto em sua escolha dos materiais como em seu método de os compor, tinham por objetivo negar a interioridade da forma esculpida – ou ao menos repudiar o interior das formas como fonte de seu significado. (...) Escrevendo sobre a escultura de Mark di Suvero, por exemplo, Donald Judd objetava que [ele] utiliza vigas como se fossem pinceladas, imitando movimento, à maneira de Frans Kline. Os materiais nunca apresentam seu movimento próprio. Uma viga empurra, uma peça de ferro acompanha um gesto; juntas, elas formam uma imagem naturalista e antropomórfica’. No início dos anos 60, quando Judd emitiu esse julgamento negativo, o público da escultura moderna, em sua maioria, considerou os termos de sua crítica altamente perversos. (...) Entretanto, Judd não estava sendo perverso nem niilista em sua apreciação de Di Suvero. Estava simplesmente enfocando o trabalho de um contemporâneo segundo um sistema de valores inteiramente novo.” Ver em: KRAUSS, **Op. Cit.** Págs.303/4.

¹⁰ O sociólogo Oskar Negt indica-nos uma interessante rede que cerca a degradação presente nas relações entre participação e espaço públicos ao longo do tempo. Ele coloca que: “A importância da vida urbana sempre esteve ligada a alguma forma de ambiente público, transparente para os seus participantes. Nesse sentido, a cidade sempre esteve ligada a alguma forma de ambiente público como praças e assembléias públicas, o areópago, tribunais públicos – sua forma pública não é um fenômeno casual. Quando desaparece essa forma de ambiente, desaparece também a vida urbana. (...) Existem processos urbanos em que [o fator civitas] (...) se desagrega levando a uma privatização total. Durante toda a república romana predominou o *ager publicus*, isto é, o domínio territorial comunitário, (...) depois vem o *ager privatus* – a privatização. Gostaria de lembrar também a origem do termo ‘privado’ que é derivado do verbo *privare*, significa roubar. (...) Originalmente se rouba da comunidade suspendendo seu direito. Na origem não está o privado, e sim o comunitário. (...) parece-me também uma tarefa cultural, muito diferenciada e situada em diversos níveis, aquilo que Marx descreveu assim: ‘As pessoas precisam ter tempo suficiente para desenvolver o seu interesse pela comunidade.’ (...) O tempo é o espaço do desenvolvimento humano.” Nesta época marcada pela administração empresarial (...) todos os que decidem pensam em termos empresariais, e a redução do tempo acelera o processo de erosão dos espaços públicos.” Ver em: NEGOT, Oskar. **Espaço público e experiência**. In: PALLAMIN, Vera. (org). *Cidade e Cultura. Esfera pública e transformação urbana*. SP: Estação Liberdade, 2002, págs. 22, 23e25.

Sennet compara as platéias do teatro e da vida cotidiana para inquirir: “*como suscitar a crença entre aqueles que não se conhecem?*”¹¹ e possibilita assim indagarmos, num prolongamento dessas relações, sobre como se instauram os valores para que as dinâmicas de movimentação de conteúdo (obra) e continente (espaço urbano) se encontrem, de modo a ajustar seus significados, compostos na vertente artística extramuros.

Esse é um dos desafios travados pelas mudanças constantes da paisagem das cidades modernas no seu trajeto de transformação para centros urbanos, ao longo do século XX, quando e onde o problema das restrições para com a experiência do espaço público constitui-se como ponto importante, a ser burilado pelos agentes que desejam atuar nesse campo.

Tanto quanto se especializam os espaços urbanos, especializam-se as formas da arte e a construção das relações pessoais públicas e privadas nesses lugares. Esses são espaços cada vez mais dedicados a usos específicos, impessoais, nos quais dispensamos tempo menos prolongado devido à crescente presença dos elementos tecnológicos. A percepção crescente dessa mutação nos leva à elaboração da teoria do *não-lugar*, tratada por Marc Auge, e às distinções entre o grau de afetividade e memória dos *lugares* cada vez mais substituídos pela organização objetiva e fria dos *espaços*.¹² Essas conotações são amplamente trabalhadas pelo Urbanismo e pela Estética, preocupados com os novos condicionantes de fruição, participação e construção do meio urbano.

Todo o conjunto deve ser rearranjado, e o período da passagem do Modernismo para o mundo Contemporâneo sente essa arrumação com intensidade. A partir desse ponto, Canclini compreende o desenvolvimento da diversidade e pluralidade das expressões artísticas, à época Moderna, de modo relacionado à organização social liberal constituída nesse período. Assim, a expressão artística orchestra seus interesses e relacionamentos com o público criando uma relação ditada por uma *autonomia condicionada*, intermediada, na maior parte do tempo, pelo mercado. Qualquer alteração na criação estética está relacionada, dessa maneira, e segundo esse autor, à reformulação estrutural de todo o conjunto que a leva até às

¹¹ SENNET, Richard. **O declínio do Homem Público**. SP: Comp. das Letras, 2001, pág.69.

¹² “Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta. Porque vivemos uma época, também sob esse aspecto, paradoxal: no próprio momento em que a unidade do espaço terrestre se torna pensável e em que se reforçam as grandes redes multirraciais, amplifica-se o clamor dos particularismos; daqueles que querem ficar sozinhos em casa (...)” Ver em: AUGÉ, Marc. **Não-Lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade**.1994,p.36

crenças de seus receptores.¹³ A imbricada rede de relacionamentos formada entre arte, público e espaço urbano tende, portanto, a expandir-se, conduzida pelas determinações híbridas que caracterizam sua passagem para a contemporaneidade.

A exigência da atualização constante, proposta pelas vanguardas artísticas, desenvolve suas distintas platéias, divididas entre os *assíduos*, inteirados, participantes e aqueles que, pela defasagem em relação à novidade, imperativa nesse processo criativo, formam um público *ocasional*.¹⁴ Esses valores permanecem ativados na passagem do estado Moderno para o Contemporâneo e, assim mediada, ora pelo choque e pela ruptura, ora pelo desencantamento e fragmentação dos interesses desses novos públicos, a arte demonstra suas exigências para seus espectadores.¹⁵

O *crescimento* e o *desenvolvimento* urbanos, paralelos às formas artísticas, são movidos por perdas e trocas dos valores: direto e local pelo indireto e virtual. As relações pessoais, rituais, as referências visuais, dadas de forma mais direta, sofrem profundas mudanças que impõem um novo sentido para o termo *público*.¹⁶

¹³ “A organização social liberal (...) deu ao mundo artístico sua autonomia, está na base da maneira moderna de fazer a arte: com uma autonomia condicionada. E, ao mesmo tempo, o mundo artístico continua tendo uma relação interdependente com a sociedade, como se vê quando a modificação das convenções artísticas repercute na organização social. Mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e as crenças dos receptores.” Ver em: CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. SP: Edusp, 1998, págs. 39/40.

¹⁴ Termos trazidos da leitura de Nestor Garcia Canclini. **Op. Cit.** Pág. 40.

¹⁵ Ao dissertar sobre os papéis sociais desempenhados pelo artista, público e colecionador, entre o período Moderno e Pós-Moderno, Brian O'Doherty chama a atenção para a raridade e a dificuldade praticadas pela arte, nesses momentos do século XX, e como se estabelece uma dificuldade programática de leitura dos objetos artísticos dentro das galerias de arte. Ele coloca que: “Com o pós-modernismo, artista e público ficaram mais semelhantes. A clássica hostilidade [modernista] é atenuada, quase sempre pela ironia e pela farsa. Ambos os lados mostram-se bastante vulneráveis ao contexto, e as ambigüidades resultantes empanam o discurso deles. (...) A estética é transformada numa espécie de elitismo social – o espaço da galeria é exclusivo. (...) a estética é transformada em comércio – o espaço da galeria é caro. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível – a arte é difícil. Público exclusivo, objetos raros difíceis de entender – temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela (e na pior das paródias) nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo.” Ver em: O'DOHERY, Brian. **No interior do cubo branco**. SP: Martins Fontes, 2002, pág. 85.

¹⁶ Para discutir os aspectos da teoria da complexificação, Lefebvre trabalha sobre as distinções entre *desenvolvimento* e *crescimento* urbano, baseado no tratamento aplicado a esses campos por Marx. Lefebvre explica que: “O conceito de complexificação não está esgotado. Teoricamente, ele se funda na distinção entre crescimento e desenvolvimento, distinção que se impõe pela época, por sua experiência, pela menor reflexão sobre os resultados. Marx discernia crescimento (quantitativo) e desenvolvimento (qualitativo) da sociedade podiam e deviam caminhar juntos. Uma triste experiência mostra que não é bem assim. Pode haver crescimento sem desenvolvimento e às vezes desenvolvimento sem crescimento. Ora, a teoria da complexificação anuncia e prepara a desforra do desenvolvimento sobre o crescimento. A teoria da sociedade urbana vai no mesmo sentido. (...) a proposição essencial, segundo a qual o crescimento não pode prosseguir indefinidamente e o meio permanecer como fim sem catástrofe, ainda é tomada como um paradoxo. Essas considerações evocam a prodigiosa extensão do ‘urbano’ a todo o planeta, isto é, evocam a sociedade urbana, com suas virtualidades e seu horizonte.” Ver em: LEFEBVRE, Henri. **Op. Cit.**, 1999, pág.154.

[Figura 1] Allan Kaprow.
Household. Happening na
Universidade de Cornell, 1964.

[Figura 2] Marcel Duchamp.
*Em antecipação ao braço
partido. Readymade:* pá de
neve, madeira e ferro
galvanizado, 1946.

Todos os códigos convencionados para medir e compreender as cidades bem como o comportamento humano nesse lugar / território, no qual as relações de vizinhança, confiança e participação sofrem alterações, levam ao novo conceito de sociedade urbana e suas reverberações no campo artístico.

A dissonância entre os modelos praticados pelo duradouro planejamento urbano monofuncional e a organização social comunitária instalada nesses espaços, projetados, largamente, ao longo do século XX, indicam outra parte do problema de deslocamento, abandono e a complexidade crescente das experiências decorrentes dessas práticas assentadas em nossa atualidade.¹⁷ O achatamento sensível do espaço público conseqüente delas, bem como a reordenação da idéia de uso e convívio dos espaços, pelos estratos da sociedade requalificam a ordem dessa nova paisagem urbana, de modo a atingir as formas artísticas ali apresentadas.

A disposição convencional, centralizada, maciça e vertical de uma peça escultórica nesse tipo de terreno já não é mais suficiente para construir o sentido coerente à comunidade que habita o centro urbano, tal qual realizava o monumento nas cidades. As manifestações artísticas do século XX, atreladas à novidade de sua linguagem e a uma construção espacial bastante complexa, são levadas, assim, a revisar a validade do sentido público contido nos termos que as identificam e no repertório de dispositivos que as apresentam.

Esses elementos atuam, diretamente, sobre a vertente intitulada de Arte Pública que remonta sua origem à Antiguidade, mas que, distante dela e de suas configurações, manteve-se atrelada a esse termo durante boa parte do século XX. As severas restrições ao sentido público pleno, contido no título que a determina, desde muito tempo antes, são logo percebidas pelos curadores, pelos críticos, pelos próprios artistas e, em alguns casos, pelo público envolvido. Nesse ponto, têm início as queixas sobre a inclusão efetiva do público na prática de tais projetos. A generalização,

¹⁷ Sennet coloca que: *"As verdadeiras idéias do planejamento urbano do barão de Haussmann, no século passado, estavam baseadas na homogeneização. Os novos distritos da cidade deveriam ser de uma única classe e no antigo centro da cidade, ricos e pobres deveriam ser isolados uns dos outros. (...) Cada espaço da cidade desenvolve uma atividade particular, e a própria cidade é atomizada. Planejadores de larga escala no resto do mundo logo zombaram do vazio, da falta de gosto, etc destas vastas áreas suburbanas, mas, ao mesmo tempo, passaram alegremente a construir da mesma maneira. Que se tomem planejamentos tão diversos quanto Brasília, no Brasil, Levintown na Pennsylvania, e o Euston Centre de Londres (...) Embora essas idéias de planejamento possam ser aproveitadas na prática (...) não são práticas para o uso. Por uma razão: se as necessidades funcionais da área localizada mudarem historicamente, o espaço não poderá corresponder a elas; ele só poderá ser utilizado para o seu propósito original, ou então ser abandonado, ou ainda ser prematuramente destruído e refeito. (...),mas o processo tem uma dimensão mais ampla do que simplesmente a dos planos que falharam. (...) A atomização da cidade colocou um fim prático num componente essencial do espaço público: a superposição de funções dentro de um mesmo território, o que cria complexidades de experiências naquele determinado espaço. (...) Destruir a multiplicidade de funções [na cidade] (...) só é racional em termos de investimento inicial. Uma parte dos custos posteriores que devem ser pagos com essa destruição do espaço público é justa e paradoxalmente a ênfase na comunidade que ela cria."* Ver em SENNET, R. **Op. Cit.** 2001, págs. 361/2.

normalmente feita para a terminologia que envolve a Arte Pública, no século XX, movimentando as discussões sobre o uso do espaço urbano, sobre a validade dos objetos da arte depositados em seu espaço aberto, o que demanda a ampliação de seu discurso.

Assim, polissêmicos, arte e urbanidade, suscitam diferentes abordagens, alcances públicos e conseqüências estéticas experimentados nos variados formatos adotados pelos projetos inseridos no meio urbano atual.¹⁸ A adesão do artista à tarefa de discursar sobre seu trabalho, de modo tão bem elaborado quanto a proposta em si, coloca, sob estado de atenção, os agentes do sistema. A especialização desse discurso propõe o seu estudo através de, pelo menos, três faces distintas, compreendidas pela estética extramuros, a saber: 1 – pela atualização das práticas que, até então, recebiam o título de *Arte Pública* e somente, a partir dos anos 1980, reconfiguram-se sob o termo *Nova Arte Pública*¹⁹; 2 – pelo viés da esfera estética que pratica valores auto-referentes, crente em certa independência com relação à audiência pública comum, preterida em nome da cuidadosa elaboração da linguagem artística que toma o espaço aberto e lhe confere o título de *Arte Urbana*; 3 – pelo viés de sua crescente fluidez e volatilidade com os formatos efêmeros e estetizados da *Intervenção Artística no Meio Urbano*, atenta aos elementos agregados de comunicação e tecnologia, típicos do mundo atual.²⁰

Apresentados assim, de forma panorâmica, essas três nomenclaturas nos indicam a compreensão de que as abordagens mais convencionais, já conhecidas nas práticas da Antiguidade pelo título de Arte Pública, estão ligadas aos apelos e especificidades históricos locais da comunidade na qual o artista atua e desenvolve seu trabalho. De outra forma, as duas outras categorias atualizam esse primeiro foco das ações sobre o território urbano ao tomarem a independência estética e a liberdade de criação do projeto artístico contemporâneo, como seu princípio motor.

Arte Urbana e a *Intervenção artística no Meio Urbano* demonstram, em seu conteúdo, forte ligação com o espaço, com as qualidades e problemas do contorno

¹⁸ Vera Pallamin aponta a necessidade de atenção às múltiplas vias que podem abarcar o processo de instauração da arte em espaço urbano, tanto quanto o encontro dessas manifestações com alcances públicos muito variados. Ela coloca que: “*Não cabe, (...) falar em ‘público em geral’, mas sim numa diversidade de públicos e audiências. O desdobramento dessa perspectiva liga-se a um exame concentrado em particularidades das situações, o que abre um trabalho com múltiplas temporalidades simultâneas, impossíveis de ser polarizadas em uma direção única ou num único sistema de significação.*” Ver : PALLAMIN, V. **Arte Pública como prática crítica**. In: PALLAMIN, V. (org) **Op. Cit.**, 2002, pág. 108.

¹⁹ Para mais detalhes, ver trabalhos de Patrícia Phillips, Mary Jane Jacob, Suzanne Lacy, dentre outros.

²⁰ Esses conceitos foram amplamente discutidos em minha pesquisa de Mestrado na FAU - USP. Faço uso deles para alavancar etapas mais recentes dessa preocupação com o discurso promovido em paralelo à criação artística por meio da análise do trabalho dos artistas Richard Serra e Christo Javacheff.

urbano; com o conceito da urbanização e industrialização das paisagens mutantes dos centros atuais que as significam e validam no contexto artístico.

Dessa maneira, não estão dispostas, na paisagem urbana ou num formato virtual, em rede, de modo desconectado ou meramente ornamental; tratam, com afinco, do valor inquisitivo com o qual a arte contemporânea tem sido apresentada e muitas vezes, julgada por sua especificidade. Suas constituições, contudo, voltam-se para a especialização da linguagem contemporânea, preferem evidenciar a crise estabelecida entre público e inovação artística a adentrar-lhe nas questões de recepção e da audiência pública.²¹ Sua incursão nesse terreno é baseada na premissa de que o consenso da audiência está perigosamente ligado à pressão das categorias e às novas classes hegemônicas da sociedade, pouco interessadas em propostas, artísticas ou não, que lhes lembrem sua arbitrariedade.

Trata-se, nesse caso, de uma baixa crença no seu possível ajustamento aos muitos públicos que podem ter acesso a esses trabalhos criados em espaço aberto e urbano. Ao invés disso, o seu diálogo se dá, de modo mais especializado, no encontro das complexidades entre os centros urbanos atuais e a sofisticação artística contemporânea.²² Essas manifestações se inserem no campo aberto urbano desconfiando da possibilidade de planificação da leitura do objeto artístico. Insere-se, no sentido público atual, pelo compromisso do artista com a sociedade da qual faz parte, sem que os desencontrados gostos, assim como a falta de unanimidade pública possam deter sua ação e participação ativa no corpo social.

²¹ Richard Serra tem uma passagem interessante sobre essa postura adotada por artistas contemporâneos ligados à vertente da Arte Urbana: *"Eu sei que não existe absolutamente uma audiência para a escultura, assim como não há para a poesia e para o filme experimental. Existe, contudo uma grande audiência para produtos que propiciam as pessoas o que elas querem e supostamente precisam mas não mais do que elas podem compreender. O marketing é baseado nesta premissa. Em termos de arquitetura atual, muita gente tem uma necessidade de construir e muitos clientes concordam com o que é considerado 'relevante'. Isso cria uma situação em que ambos, cliente e arquiteto recebem crítica e recomendam como servir. Considerando que não existe audiência para a escultura e para a poesia, ninguém reivindica que elas resistam à manipulação externa."* Ver em: SERRA, Richard. **Writings Interviews**, MIT Press, 1994, pág. 143.

²² Um dos artistas mais renomados internacionalmente pelos projetos de Arte Urbana que desenvolve, mundo afora, é o alemão Hans Haacke. No debate que estabelece com Pierre Bourdieu sobre Arte e Atualidade, levanta questões importantes para a relação dessas manifestações artísticas contemporâneas e seus possíveis públicos: *"Creio que algumas vezes consegui produzir obras que tiveram papel de catalisadores. Mas acho também que as obras que não chamam a atenção do grande público deixam marcas. Todas as produções da indústria da consciência, pouco importa se deliberadamente ou não, influenciam o clima social e, por conseguinte, o clima político. No caso específico de que falamos neste momento, a questão não é dizer alguma coisa, tomar uma posição, mas de criar uma provocação frutífera. (...) Creio que o público do que chamamos de arte raramente é homogêneo. Existe sempre uma tensão entre aqueles que se interessam antes de mais nada por aquilo que está sendo 'contado' e aqueles que privilegiam a maneira. Nem um nem outro pode compreender e apreciar a obra de arte em seu justo valor. As 'formas' falam e o 'tema' se inscreve nas formas. O conjunto está inevitavelmente impregnado de significações ideológicas."* Ver em: BORDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. **Livre-Troca. Diálogos entre Ciência e Arte**. RJ: Bertrand ed., 1995, págs. 31 e 86.

Esses termos derivam dos conceitos bem burilados por autores, críticos e artistas envolvidos em tais projetos. Nesse sentido, são definidos pela vocação de qualificação do discurso artístico, da necessária negociação e flexibilidade na criação e apresentação dos trabalhos contemporâneos; são vistos como conjunto de elementos próprios desse trabalho no mundo atual.

Os contextos explorados por Allan Kaprow, ainda em meados da década de 1960, são fundamentais para essa compreensão e merecem distinção por serem reconduzidos, de modo bastante específico, ao trabalho de alguns dos representantes da arte brasileira extramuros de meados da década de 1980. As proposições elaboradas por Kaprow incluíam uma postura extremamente volátil para o papel do artista na sociedade. Parecem-nos indicar um direcionamento que intenta evitar a própria extinção desse personagem e de sua prática na atualidade. Ciente dos exíguos públicos para uma Arte, que só fazia especializar sua construção e discurso, Kaprow não abre mão dessa elaboração sofisticada do trabalho em território contemporâneo; prefere lançar-se em outros novos campos e tarefas, compiladas numa complexa listagem de senhas distribuídas e contextualizadas por *ARTE-Arte*, *Anti-Arte*, *A-Arte*, *A-Artista* e *Não-Artista*.²³

Dessa maneira, transforma a Arte em senha e revolve seus limites e interesses com tal grau de acidez e ironia que remontam ao estado mais irreverente do bom humor caracterizado no mundo Pós-Modernista. Essas definições criadas por ele discutem, basicamente, as relações voláteis entre arte e vida, a ressemantização dos valores que conduzem à criação artística, largamente aplicados ao trabalho dos demais artistas contemporâneos.²⁴ A importância dessa discussão levantada por Kaprow, para os demais agentes envolvidos com projetos extramuros, estabelece-se nos elementos da natureza crescentemente efêmera, próxima ao evento, admitidos no tipo de organização de trabalho do artista interventor. A dinâmica da criação e da elaboração desse artista interventor é distinta daquela dos demais artistas contemporâneos que se mantêm trabalhando dentro do ateliê. Contudo, de modo

²³ KAPROW, Allan. *A educação do a-artista*. **Revista Malasartes**. Nº 3, RJ, 1976, págs.34 a 36.

²⁴ Dentre as inúmeras senhas, apresentamos um trecho do texto que se refere ao trabalho artístico fora dos museus. Kaprow coloca que: “(...) não-arte é muito mais arte que a ARTE-arte. (...) Não-arte é obviamente, tudo o que ainda não tenha sido aceito como arte, mas que tenha atraído a atenção de um artista com esta possibilidade em mente. Para quem estiver interessado, não-arte (senha nº 1) se existir, existe apenas por um instante, como alguma partícula subatômica, ou talvez apenas como um postulado. (...) Arte é muito mais fácil de ser feita hoje em dia. Justamente por ser tão fácil de fazer, há um número cada vez maior de artistas que estão interessados nesse paradoxo e desejam prolongar a resolução desse problema, mesmo que seja por uma semana ou duas, pois a vida da não-arte é precisamente a fluidez de sua identidade. (...) Os defensores da não-arte, (...) são os que escolhem operar fora da aura dos estabelecimentos de arte, ou seja, em suas mentes, nos domínios do dia-a-dia ou da natureza. No entanto, essas pessoas mantêm os estabelecimentos de arte informados de suas atividades, para deflagrar as incertezas, sem as quais seus atos não teriam sentido.” Idem, pág. 34.

geral, os parâmetros apresentados por Kaprow ajustam-se a todos os artistas envolvidos com a linguagem contemporânea, uma vez que burilam dispositivos empenhados na desmistificação do sentido de preciosidade e buscam baixar a homogeneidade e a *sindicalização* da Arte, frente à nova configuração histórica e social.

Dentre os vários recados deixados por ele, fica a máxima com a qual encerra o primeiro de três textos intitulados: *A Educação do A-artista*, o qual dá exemplo de sua conduta e contribuição para o período: “*artistas do mundo, caiam fora! Nada tem a perder senão suas profissões*”.²⁵ Convicto da ativa presença dos processos do *Ready Made* de Duchamp na criação contemporânea, debruça-se na busca pela compreensão da indeterminância das distâncias entre vida e arte demonstradas pelos trabalhos recentes daquelas décadas. Para tal recorre, em várias passagens e textos distintos, à circularidade desse campo; à sua composição por agentes, os quais independentemente da senha escolhida, como defende, estão certos.

Tomando *o artista como um homem do mundo*,²⁶ defende a idéia de que seu convívio na sociedade não tem mais distinções aparentes que o mitificam como outrora, em épocas anteriores. Dessa forma, sua tarefa dentro desse corpo social, que apreende como sujeito participante comum, deve pautar-se também por questões como as relativas à política e à cultura, as quais ele pode reverter em resultados efetivos para sua área de atuação. Apesar do campo aberto no qual localiza o artista, Kaprow deixa clara a compreensão de que *o artista não é político*; mas sim, aquele que, por sua qualidade e atualidade profissional, *faz uso da política*, como grau de consciência integradora do grupo, tanto quanto o faz a política, para qualquer outra pessoa.

Esse interesse se justifica pelo fato de que não há mais lugar na sociedade, com tal rapidez na circulação da informação, para pessoas ingênuas ou apáticas aos seus acontecimentos, bem como aos referenciais históricos. Portanto, despido de ingenuidade, Kaprow, como muitos outros, desconfia das tramas oportunistas, mercadológicas, meramente educativas que fazem crescer o público da Arte, tanto quanto pondera sobre a importância pluralista que ela atribui à linguagem contemporânea, em sua incisão no domínio público.²⁷ Nessa direção, lembramos,

²⁵ Ibidem, pág. 36.

²⁶ Kaprow dá o título de: *The artist as a man of the world* a um de seus textos de 1964, transformado em capítulo, em seu livro: *The blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 1993, págs.46 a 65.

²⁷ “O que tem sido chamado de público da arte não passa de um grupo seletivo e pequeno diante de quem os artistas podem depender para um estoque de respostas, favoráveis ou de outros aspectos. [A Arte é] É um meio agora largamente difundido, em vias de ser intitulado de público-em-geral. [Dentre] espectadores

também, a cautela com a qual Hal Foster coloca o problema do pluralismo da arte atual. Foster retoma a consideração, necessária à indistinção habilidosa, que pode tanto significar quanto camuflar a postura expressiva e crítica da arte atual. É, ao mesmo tempo, referência de acordo e ponto de crítica do Pluralismo. Chama a atenção para os usos ingênuos, que também podem advir da configuração desse conceito, largamente empregado em nossa sociedade e cultura, quando se apresenta sob a camuflagem, conveniente, de um possível lugar cômodo para se estar livre de comprometimentos.²⁸ Kaprow e Foster nos remetem, assim, a uma participação alargada e conscienciosa do artista na sociedade, ao pontuarem a questão dos múltiplos papéis, que o colocam sob uma nova designação. O artista torna-se agente do circuito, termo que será explorado por artistas brasileiros atuais, pertinentes a esta pesquisa, como é o caso de Ricardo Basbaum.

No plano crítico, a verificação desses múltiplos papéis, bem como a compreensão e nominação dos integrantes do circuito artístico como agentes, além da discussão sobre a circularidade necessária à condição eficaz e ampliada da Arte em estado contemporâneo, são dispositivos trabalhados com tratamento aprofundado, apenas mais tarde, por meio dos argumentos de Anne Cauquelin.

Diante dessas frestas abertas para o espaço urbano, e para uma nova forma de atuação artística, constitui-se uma verdadeira constelação terminológica, cujo caráter, inegavelmente vasto, torna-se chave importante para a compreensão atual da Arte. Sua vastidão, que mal permite assentar seus perfis por tempo prolongado, demonstra-nos, contudo, elemento coerente com o processo de mutabilidade dos grandes centros urbanos, das ações artísticas que ocupam seus territórios ao longo do planeta.

O valor dado ao discurso artístico, nesse novo espaço recente criado pela arte, ganha maior espessura e, dentro dele, a alternância dos papéis no circuito nos conduz a acreditar que se torna ordem para a reconfiguração e sobrevivência do sistema todo. Essa circunstância indica a amplitude da constelação formada e a necessidade do

de programas de TV, (...) membros de clubes 'culturais', (...) organizações de caridade, (...) escolas e universidades (...) esse crescente público está envolvido na arte por razões tão complicadas quanto variadas. (...) Na totalidade, esse largo interesse em arte estimula a prática da arte, como as estatísticas confirmam. Não apenas ecoa em estéticas pluralistas, mas também sugere que o conjunto de razões que as pessoas tem hoje para se interessar por arte contemporânea é suficiente para que ela seja admitida no domínio público." Ver em: KAPROW, A. **Op. Cit.** 1996, págs. 54/5.

²⁸ Ele coloca que: "A arte existe hoje num estado de pluralismo: nenhum estilo ou mesmo modo de arte se mostra dominante, e nenhuma posição crítica é ortodoxa. No entanto, esse estado também é uma posição, e essa posição também é um álibi. (...) hoje em dia muitos artistas sentem que livres da história serão capazes de usá-la como quiserem. (...) [o pluralista] parece um sonâmbulo no museu. Não ter consciência dos limites históricos ou sociais não é estar livre deles; é se tornar ainda mais submetidos a eles." Ver em: FOSTER, Hal. **Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural**. SP: Casa Editorial Paulista, 1996, págs. 33, 38 e 39.

emprego de um discurso que parta das melhores pertinências para que se faça efetivo. Nesse sentido, a aplicação do termo *extramuros* ao contexto artístico brasileiro constrói uma linha de raciocínio particularizada por dois pontos potenciais: a noção de transbordamento dos trabalhos e projetos artísticos de dentro do museu para o seu entorno e o caráter marginal, além das margens, amplamente investigativo, presente nas primeiras experimentações nesse terreno.

A noção de transbordamento, tanto quanto o termo *extramuros*, nos mostram que o muro ainda está lá. É elemento instigador necessário e não oferece nem as amarras, nem o peso reclamado pelos representantes estrangeiros dessa vertente, posto que, em nossa paisagem, é novo, ainda em formação.²⁹ Conforme será apresentado nos próximos capítulos, muitos artistas brasileiros deixam depoimentos sobre a importância dos Museus para que seu trabalho *extramuros* se efetive, o que nos leva à sugestão de uma espécie de órbita, na qual atuam os artistas.

No Brasil, o trabalho artístico *extramuros* é qualificado pelos textos e depoimentos de artistas, críticos e curadores que partem dos seguintes elementos discursivos destacados: espacialidade e sensorialidade dos trabalhos, que são revelados como extensão do trabalho iniciado dentro dos museus.³⁰ Pelo dado espacial, constrói-se toda uma gama de elementos que dissertam sobre as tendências abstratas e construtivistas presentes nas últimas vanguardas artísticas formadas no circuito das capitais brasileiras.³¹ Pelo aspecto da sensorialidade, percebe-se a

²⁹ Walter Zanini escreve, em 1974, um texto sobre a importância da separação dentre os modelos de museu caracterizados pelo “templo” ou pelo “fórum” e relata a experiência da JAC, como projeto que pensava o segundo formato desejável para os museus atualizados com a linguagem expressiva do período. Ao primeiro tipo, ‘*museu como templo*’, liga os museus de arte antiga e moderna, dados à obra, ou seja, atuantes em um nível “*ulterior a um facto definitivamente consumado que é a obra*” no qual ela “*respira uma aura de prestígio, passa a ser uma espécie de totem merecedor da atenção contemplativa*”. Para o segundo tipo, ‘*museu como fórum*’, defende sua aproximação ao modelo contemporâneo que compreende como primordial “*atender às necessidades da sua integração ao tempo vertiginoso em que ocorre a mensagem. Sua presença atuante deve ser concomitante à actividade artística de onde se origina uma modificação fundamental de sua conotação com o artista e o público (...) reporto-me aqui à experiência realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em fins de 1972: a exposição anual destinada às novas gerações, a ‘Jovem Arte Contemporânea’ – JAC. Alterando o regulamento anterior ao transferir a ênfase colocada na obra para o processo e eliminando o princípio da seleção dos candidatos, foi proposta aos participantes um programa de actividades que transformava o próprio museu em centro dessas actividades.*” Ver em: ZANINI, Walter. *Novo comportamento do museu de arte contemporânea*. **Revista Colóquio das Artes**. Lisboa, nº 20, dezembro, 1974, pág. 70.

³⁰ Frederico Moraes nos deixa essa pista num texto posterior ao Evento *Do Corpo à Terra*, de Belo Horizonte: “(...) o conceito de áreas externas como extensão de museus e galerias já fora desenvolvido por mim em pelo menos duas ocasiões: no evento *Arte no Aterro – um mês de arte pública*, em 1968, e na correspondência que mantive com Luciano Gusmão, a propósito da instalação *Territórios*, que realizou na área externa do Museu de Arte Moderna da Pampulha (...)”. Ver em: MORAIS, Frederico. *Do corpo à Terra*. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil. Temáticas Contemporâneas*. RJ: Funarte, 2006, pág. 196.

³¹ Tatiana Ferraz escreve um artigo sobre as questões peculiares da chamada Arte Pública no Brasil e, em determinado trecho, concorda com a idéia das relações da espacialidade com o Neoconcretismo. Ela coloca que: “*No Brasil, podemos localizar a demanda por uma escala ambiental em algumas obras do neoconcretismo, especialmente na produção de Oiticica, a partir dos núcleos e dos penetráveis. Sua obra*

valorização da criação de um trabalho de arte que se desprenda do rigor da matéria, que evite o objeto para se apresentar sob a condição de projeto, ativado pela continuidade ininterrupta desse ciclo criativo. Entendido dessa maneira, o trabalho artístico se efetiva apenas, quando é intermediado pelo outro, o espectador. Assim, sua apresentação do lado de fora, na rua, em espaço urbano convida o outro à percepção das circunstâncias criativas do artista num terreno intermediário, quer interno ou externo, de caráter extra-museal.³² O encontro com esse interlocutor evita o isolamento e ativa o diálogo com o mundo real, no qual o trabalho artístico contemporâneo pretende se inserir.

Do mesmo modo, a idéia do transbordamento, presente no conceito extramuros, provoca o contrário do isolamento anunciado e nos leva ao entendimento do tom pacífico, com o qual trabalha a dupla artista contemporâneo e museu de arte. Essa distância, algo programada, responde à conectividade com a atualidade social, artística e cultural e demonstra o sentido de equilíbrio buscado, criticamente, pelo pluralismo contemporâneo. Externo ou interno ao espaço museológico, o trabalho de arte contemporânea é consciente da dependência de sua confirmação como Arte por meio da visibilidade e autoridade conferida por esse agente do circuito com quem negocia. Ao invés de rompimento, negociação, o zigue-zague se completa; a

conquista uma dimensão ambiental, capaz de impregnar-se do mundo em estreito diálogo com o espectador.” Ver em: FERRAZ, Tatiana. *A arte na cidade, o alcance da publicização*. **Revista Número**. SP, nº 6, abril, 2005, pág. 10.

³² Dentre as várias passagens que referendam essa idéia, temos, a partir de Hélio Oiticica (1): “*A posição com referência a uma ambientação e à conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc, propõe uma manifestação total, integra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc, e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contato com a obra.*”

A partir de Hélio Silva / Revista GAM (2): “*Não se fabricam mais objetos, definem-se situações. É necessária a participação ativa do espectador, liquidação do deleite e da contemplação..*”

A partir de Frederico Moraes (3): “*Como já foi dito, anteriormente, um dos aspectos importantes da arte atual, (...) é a participação do espectador, adquirindo essa tal importância que se pode dizer que sem ela a obra não existe.*”

A partir de Achile Bonito Oliva (4): “*Como a obra de arte não pode existir sem o espectador, o público, arrancado da zona inerte da imobilização e da contemplação, torna-se presença fundamental na medida em que dá status social à arte. De fato a obra tende cada vez mais a evidenciar o projeto, a sua ‘forma mentis’, não realizada no funcionamento, mas pronta para ser realizada. O espectador deve produzir, dentro de si, aquilo que a obra promete mas ainda não deu.*”

Ver, respectivamente em:

(1) OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. In: FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. SP: Edusp, 2000, pág. 122.

(2) SILVA, Hélio. *GAM pesquisa arte no Brasil*. **Revista GAM**, nº 22, 1970, pág. 15.

(3) MORAIS, Frederico. *Escultura, objeto e participação*. **Revista GAM**, nº 9, 1967, pág. 09.

(4) OLIVA, Achile Bonito. *A arte e o sistema da Arte*. **Revista Malasartes**. Nº 02 fev, 1976, pág.25.

circularidade, oportuna ou oportunista, constitui-se por todos os pontos do sistema, reconfigurando as relações da Arte e seus lugares devidos na atualidade.³³

Com o passar das últimas três ou quatro décadas, a noção de ampliação dos campos de atuação para a Arte e para a Cultura torna-se tão evidente que a questão do ajustamento a um lugar discursivo, referencial e de pertença, no qual possam ser adequadas as concomitantes velocidades que atuam sobre o homem e seus projetos, apresenta o conceito extramuros ponto de deferência. Os vários agentes do sistema artístico seguem esses mesmos direcionamentos, à procura de um trabalho que se estabeleça num espaço público validado por sua capacidade de ativar seus conteúdos internos com o contexto externo que os recebem e significam.³⁴ Enquanto o contexto intramuros valoriza a idéia do centro e da unicidade, o extramuros dinamiza essa idéia trazendo à tona o valor da concomitância.

O termo *extramuros* não é empregado, de modo explícito, nos discursos das décadas iniciais da contemporaneidade. Tem sido empregado, mais recentemente, tanto em conteúdos advindos da Arquitetura e do Urbanismo como nas Artes Visuais. Dentre os artistas que representam bem essa produção, logo de início, percebemos em Oiticica a consolidação de termos como *ambientação*, *arte ambiental* e *suprasensorialidade*, que indicam seu interesse por esse novo território. Escosteguy usa o termo *Arte Pública* para validar o encontro com o meio urbano com o que

³³ Teixeira Coelho faz uma importante citação para compreendermos outros aspectos dessa relação de proximidade e negociação entre arte contemporânea e museus, a partir de: “O museu não foi derrotado. Nem o mercado da arte. Nem as instituições como um todo. Mesmo porque, ao final da década de 70, uma nova atitude diante das instituições despontava: não se tratava mais de contestá-las, destruí-las, tratava-se agora, um tanto cinicamente, de aproveitar aspectos positivos que podiam oferecer a cada um individualmente. Mesmo a tão radical arte conceitual foi suficientemente contemporânea para entrar na nova onda: como mostra a autora desse livro [refere-se a Cristina Freire e seu livro *Poéticas do Processo. Arte conceitual no museu*, 1999] os próprios artistas queriam e querem que o museu e o mercado, no modo da galeria e da bienal, lhes dêem às suas obras a devida e necessária certidão de existência artística. (...) Se as instituições são a Modernidade e se 68 foi contra esse espírito moderno e portanto contra a instituição, de seu lado a pós-modernidade é o reconhecimento (implícito e as vezes expresso) da existência da instituição, com a qual se passa a conviver pacificamente. Muito pacificamente.” Ver em: COELHO, Teixeira. *Guerras Culturais*. SP: Iluminuras, 2000, pág. 200.

³⁴ Chus Martinez, curadora da Sala Rekalde de Bilbao, discute a adequação necessária a ser feita pelas instituições culturais na atualidade por meio da questão do espaço social que conjugam. Ela coloca que: “Um dos maiores desafios da cultura contemporânea e por extensão de todas as suas modalidades e práticas é a de se constituir como um espaço público válido. (...) Uma instituição é uma soma de velocidades de trabalho, de públicos e de comunidades de profissionais, sua responsabilidade está portanto, em ativá-los. (...) A velocidade da exposição de grande formato (...) projetos e apresentações de menor escala (...) Assim como toda uma série de projetos que podem perfeitamente não ter lugar no próprio museu encaminhados à experimentação, mas também a entender melhor o que a própria cidade é e como ela se relaciona com o território nacional. (...) Um centro de arte deve ser um seminário permanente: um lugar de encontro entre o que está acontecendo no aqui e agora da instituição e o que acontece fora dela.” MARTINEZ, Chus. *Como aprender del arte a la hora de reinventar nuestro espacio social. Fórum Permanente de Museos. Artigos.* Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/porta/painel/artigos/chus/>. Acessado em: 07/06/2007.

acredita evitar o divórcio da realidade e garantir a autonomia crítica do artista.³⁵ Frederico Moraes, que também o emprega no título do projeto *Arte no Aterro – um mês de arte pública*, faz uso enfático e mais cru, desse *lócus* sócio-político, conclamando o termo *Arte na Rua* como *anti-meio desalienador*, idéia acessível para todos os públicos.³⁶

Aplicado ao lado do termo *experiência*, o *ambiental* toma conta dos sentidos externados pelos agentes desse circuito, nas décadas de 1960 e 1970. A ampliação do discurso das vertentes da Nova Arte Pública, da Arte Urbana, das Intervenções artísticas no meio urbano toma lugar, somente nas décadas mais recentes, a partir de meados dos anos 1980. Consolida sua aplicação, de modo mais efetivo, na década de 1990, em paralelo às edições do evento *Arte Cidade*, organizadas em São Paulo.

Nesse período também multiplicam-se as formas dessa atuação no espaço aberto e urbano nacional, quando, então percebe-se que, o amplo emprego dessas nomenclaturas constrói-se, de modo nem sempre bem ajustado, dentro do fragmentado discurso que o acompanha. São tão ágeis as mudanças desses contextos criativos quanto a aplicação discursiva que se efetiva sobre eles.³⁷ A considerável abertura e rapidez estabelecidas pelas comunicações, mundo afora, afinam e estabilizam esse discurso técnico afirmando a necessidade de sua pertinência além da já admitida especialização dos projetos. A partir de então, verifica-se a aplicação do termo *extramuros* em eventuais textos críticos e discursos artísticos internacionais, apesar de poucas fontes de referência sistematizarem o seu uso até o momento desta pesquisa.

Dentre as fontes pesquisadas, destacam-se, como referências diretas ao termo *extramuros*, a apresentação da 7ª Bienal de Cuba, evento que não ocorre apenas em espaços culturais fechados. A apresentação oficial do evento estabelece, como *extramuros*, termo para um setor determinado de *exposições e projetos alternativos* composto por ações e performances.³⁸ Além disso, a pesquisadora Priscila Arantes

³⁵ ESCOSTEGUY, Pedro. Sem título. In: LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália. Arte e Cultura na idade da pedra*. RJ: Ed. Aeroplano, 2002, pág. 113.

³⁶ “*Arte na rua, portanto, implica, em modificações radicais no conceito da arte, em participação do público (...). Na rua a arte deve funcionar como ‘anti-meio’, deve desalienar, desrobotizar o homem, comprimido, massificado pela ditadura da publicidade, dos objetos, da informação.*” SILVA, H. *Op. Cit.* 1970, pág. 17.

³⁷ Interessada numa plataforma mais ampla, Aracy Amaral disserta sobre as configurações possíveis dos variados centros urbanos e suas relações de distância, física e infra-estrutural, no texto que aponta um outro termo, próximo ao que se discute nesse ponto do trabalho, que é o *Ex-cêntrico*. Especula com ele a articulação dos lugares deslocados do eixo Rio-São Paulo e da própria representatividade artística brasileira em eventos internacionais. Ver em: AMARAL, Aracy. *Cêntricos e ex-cêntricos*. Revista Galeria, SP, nº23, janeiro, 1991, págs. 98 a 101.

³⁸ Site oficial da Bienal de Cuba. Disponível em: <http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/expo-alt/espanol.htm>. Acessado em: 20/12/2006.

emprega o termo num texto em que disserta sobre o trabalho de Fred Forest que igualmente contribui, em suas passagens pelo Brasil, para a formação de uma sensibilidade quanto ao tema.³⁹ Com Celso Favaretto e Nelson Brissac, encontramos composições próximas. Nos estudos sobre o trabalho de Hélio Oiticica, Favaretto aplica o termo *extra-espço* para discutir a idéia de *totalidade-obra* elaborada pelo artista. A conotação empregada, tanto pelo crítico quanto pelo artista, leva à direção da estética extramuros.⁴⁰ Nelson Brissac Peixoto aplica o termo *extra-campo* para burilar os sentidos da *indiscernibilidade da paisagem contemporânea* dada pelos atuais aparelhos de captação da imagem, como a máquina fotográfica e a filmadora de vídeo. *Tudo está perto. Este mundo não tem extra-campo*, escreve ele, ao estudar, nesse ponto, a afinidade entre o muro e a paisagem, a qualidade visual e a indistinção dos suportes da imagem que revelam nossa atualidade.⁴¹

Mais recentemente, Lisette Lagnado aplica o termo *extramuros*, com a intensidade inquisitiva que bem o qualifica, num texto publicado pela revista eletrônica *Trópico on line*, no qual avalia essa condição explorada pelo evento da 25ª Bienal de São Paulo e sua seção dedicada às *Iconografias metropolitanas*.⁴² No texto do catálogo, o curador dessa seção da edição da Bienal, Agnaldo Farias, discorre sobre os contextos urbanos do Brasil e a seleção dos artistas e seus trabalhos empregando nomenclaturas usuais nesse terreno. Situação que se explica, até mesmo pela distribuição espacial dos projetos, em sua maioria, instalados dentro do espaço expositivo. A exceção é dada à *Banca nº 2*, obra de Carmela Gross, instalada do lado de fora do evento, para a qual Farias trata o contexto do campo ampliado das formas artísticas contemporâneas, a partir da idéia de *obra portátil, calibrada para nosso país*, cuja *ubiquidade* vai *contra o cerceamento da arte por ela mesma*.⁴³

Além desses, os demais autores nacionais atuais, invocados para o trabalho por esse novo espaço da arte contemporânea, com particular destaque para Vera Pallamin, Cristina Freire, Maria Cecília França Lourenço, Teixeira Coelho e Nelson Brissac, assimilam terminologias mais alinhadas internacionalmente, com especial predileção pelo uso das formas: *Arte Pública* e *Arte Urbana*. Artistas, críticos e estudiosos demonstram que a constelação de idéias e formatos dessa vertente estética contemporânea tem ainda, pela frente, muito a nos contar.

³⁹ ARANTES, Priscila. Circuitos paralelos. Retrospectiva Fred Forest. Folha em Branco. SP, 26/03/2007. Disponível em: <http://www.folhaembranco.org/circuitos.htm>. Acessado em: 23/03/2007.

⁴⁰ FAVARETTO, C. *Op. Cit.* 2000, pág. 123.

⁴¹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. SP: Senac, 1996, pág. 176.

⁴² Ver em: LAGNADO, L. *Intramuros e Extramuros*. *Revista eletrônica Trópico on line*. Dossiê. Março, 2002. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/835,1.shl> Acessado em: 07/03/2007.

⁴³ FARIAS, Agnaldo. *Hotel das estrelas*. In: *25ª Bienal de São Paulo. Iconografias metropolitanas*. Catálogo do evento. SP: Fundação Bienal de S.Paulo. Março a junho de 2002, pág. 37.

Capítulo

1

Pontos de convergência que configuram as formas
de arte em espaço aberto e urbano no mundo
contemporâneo.

Pontos de convergência que configuram as formas de arte em espaço aberto e urbano no mundo contemporâneo.

Fluxo, efemeridade e experimentação configuram parte expressiva do corpo em construção da Arte Contemporânea. Esses conceitos convergem para as preocupações cotidianas do mundo urbano atual atribuindo uma reformulação completa aos papéis, procedimentos técnicos, temáticas e validações estéticas que evidenciam o binômio Arte e Meio Urbano como uma das vertentes estéticas mais importantes das últimas décadas.

Apesar de remontar sua origem às práticas conhecidas desde a Antiguidade, essa forma de Arte, inserida em espaço urbano e aberto funda, no século XX, a partir de meados dos anos 60, uma conformação mais atual instituída pelas estéticas da *Land Art* e do Minimalismo, disseminados por artistas no mundo todo. Sob esses termos, ratifica o desejo dos artistas atuantes por constante inovação técnica e estética aliada a uma rápida transformação do modelo mercadológico artístico vivenciado até então cuja configuração está voltada para os elementos determinados pelo espaço urbano.

Esse caráter urbano e de organização social, ora mais, ora menos desenvolvido, nos grandes centros receptores e irradiadores de tais idéias (seja nos países europeus, nos Estados Unidos ou no Brasil), é o fomento para a sugestão de uma nova ordem estética que busca sublevar, via escape dos formatos e sistema artístico convencional, a fuga da arte para lugares cotidianos de baixo interesse, para experimentações físicas, geográficas e substancialmente arquitetônico-urbanísticas que alarguem seu território conhecido para além da simples fruição estética.

O pressuposto esgotamento sentido pelos artistas e pela crítica, no final dos anos 1950, quanto aos elementos criativos do modernismo, de seu contexto mercadológico e da representatividade midiática, colabora para que se organize um forte interesse conjunto dos múltiplos agentes do circuito artístico voltados para novas formas de atuação, novos espaços de apresentação e acesso, além da preocupação com o público. Dessa forma, o desejo pela renovação altera o valor unitário, centralizador e imponente do Modernismo, além de abrir uma possibilidade de maior

atenção às vias marginais, alternativas, representativas do campo da experimentação que traziam consigo terreno fértil de idéias e garantia de inovação e de atualização para as propostas artísticas.

O novo modelo de atuação da arte sobre o espaço urbano, inserido no contexto de suas distintas comunidades ainda mantém algum vínculo com as formas materiais e de apresentação dos trabalhos tal qual as conhecemos na modernidade artística. Contudo, a especificidade da paisagem urbana, de sua geografia, o sentido do espaço, do lugar e do pertencimento das coisas existentes atuam como amálgama estrutural das propostas artísticas descolando-as do trato meramente temático aplicado no tardio Modernismo. A renovação fica embasada na ligação ambientalizada, sensorial, que passa a ser atribuída aos projetos artísticos vinculados ao contexto do local no qual são inseridos.

A movimentação estabelecida nesse momento de passagem da Modernidade para a Contemporaneidade permite a percepção de que a fresta aberta para essas variantes formas de arte, inseridas no espaço urbano, está intimamente ligada aos elementos estruturais da constante renovação aplicada nos códigos modernistas. Nesse sentido, estabelece-se um desvio do formal para o informal, do importante para o marginal, do perene para o efêmero, dos deslocamentos institucionais tradicionais em nome de maior e constante atualização para o objeto artístico e a experiência estética confrontados então com o ritmo do meio urbano.

A passagem da modernidade para a contemporaneidade pontua importantes reconfigurações dos valores estéticos, acentuando, cada vez mais, o processo de aproximação entre arte e vida cotidiana. O efêmero, o mutável, os novos fluxos da vida urbana e toda sua gama de questões são reunidos como elementos presentes nas propostas artísticas, que surgem a partir de então, validando o grau de atualidade dessas proposições. Assim, essa atualização pressupõe um grau de adequação ao complexo contexto do mundo contemporâneo apresentado, fundamentalmente, por seu elevado valor de experimentação.

Rapidamente, os artistas compreendem e incorporam formas cada vez mais radicais de experimentação, apesar do posicionamento, geralmente mais cauteloso, adotado por parte representativa da crítica e das instituições.

Sob o âmbito internacional, trabalhos artísticos realizados nas Américas e na Europa dirigem o foco de apresentação e contextualização para espaços distantes dos centros urbanos (experiência de Robert Smithson, com a série de fotografias Monumentos de Passaic – 1967); estabelecem outro nível de participação, audiência pública e especificidade de implantação do trabalho no terreno (projetos de Michael Heiser – *Double Negative* – 1969; Richard Serra – *Shift* – 1970/72; Robert Smithson –

Spiral Jetty – 1970); buscam novos apelos para a compreensão geográfica da distância e da pertença em obras cada vez mais especializadas pelo globo (Richard Long – *Círculo nos Andes* – Bolívia – 1972; Estudos e fotografias por Robert Morris para o *Alinhamento de Nazca* no Peru – década de 1970) distantes do sistema mercadológico artístico bastante organizado dos centros urbanos nos quais viviam.

Seja numa planície afastada ou na paisagem periférica degradada do centro urbano, os projetos guardam, em comum, esse aspecto de radicalidade da experiência estética, quer pela duração em tempo, pela dimensão, quer pela necessidade de reordenação de valores visuais e sensoriais para se perceber cada proposta criada.

Na década de 1970, a atenção dos geógrafos e urbanistas volta-se a um estudo revisor de elementos, tais como: valores locais e globais, o sentido das distâncias, das dimensões praticadas com o incremento tecnológico, suas tensões e relacionamentos diante de um novo mundo a ser configurado.

Essas novas questões levantadas geram o interesse crescente pela paisagem; interesse que tem sua reverberação também no terreno artístico. Dimensões continentais e longínquas de países como os Estados Unidos estimulam o direcionamento para paisagens menos urbanizadas e suas proposições primitivas ligadas à Natureza já exploradas pela *Land Art*, porém, mesmo nos dos centros urbanos, a experiência da localização e das referências de atenção, participação e expectativa dos trabalhos artísticos necessita ser remodelada (Walter de Maria – *New York Earth Room* - 1977 ou em suas versões anteriores executadas na Alemanha, em 1968 e 1974; Robert Matta Clark – *Splitting* -1974; Daniel Buren – *Affichage sauvage* - 1968).

Apesar de suas generosas dimensões territoriais, as experiências em espaço aberto do Brasil concentram-se nos grandes centros urbanos da região sudeste privilegiando capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Nessas capitais os artistas sentem essa mudança estrutural do pensamento pós-modernista e, igualmente, dirigem-se para campo aberto. Contudo, apesar desse alinhamento conceitual mais amplo, as ações artísticas mantêm particularidades sentidas, principalmente, na não aplicação da sequência de afastamentos e deslocamentos das instituições tal qual nos relata a História do Modernismo internacional.

No Brasil, a despeito da reconhecida oscilação na presença e na força das instituições culturais, o que se configura é que esses agentes são os importantes parceiros para que a fresta do espaço aberto seja franqueada aos modelos de atuação artística contemporânea em formação. As instituições, ávidas pela atualização de seu trabalho e dos artistas que representam, são fonte de impulso para o contato com as manifestações inseridas no meio urbano.

[Figuras: 3 a, b e c] Robert Matta-Clark. *Splitting*, New Jersey, 1974

[Figura: 4] - Robert Long. *Círculo nos Andes*, 1972.

[Figuras: 5 a ; b] – Michael Heizer. *Duplo Negativo*, Deserto de Mohave, Nevada, 1969.

Por meio da troca de informações através de visitas de críticos, textos publicados em revistas, propostas curatoriais atualizadas com o contexto global, as instituições museológicas dedicadas à arte Moderna e Contemporânea acompanham os primeiros projetos comprometidos com uma qualidade espacializada não só dentro, como fora de seu espaço expositivo (Hélio Oiticica – *Núcleos e Penetráveis* – 1960 e 1963; Artur Barrio – *Situação T/T, 1* – São Paulo e Belo Horizonte – 1969/70; A. Barrio – *Desflagramento de Situações sobre ruas* – Rio de Janeiro – 1970; Cildo Meirelles – *Inserções em Circuitos Ideológicos* – Rio de Janeiro – 1970, dentre outros)

Essa verificação nos leva à noção de transbordamento, que trabalharemos a seguir, como uma condição razoável para que se crie, assim, um campo próprio para a inserção brasileira na batalha travada entre o local e o global na esfera artística. Se os artistas e os projetos criados recebem a informação de que a postura atualizada é a marginal à instituição, e a utilizam de forma mais atenuada, não tão crítica e mais próxima de um transbordamento do que do afastamento total, podemos considerar que os artistas brasileiros estabelecem, nesse contexto, espaço de investigação apropriada, sem perder a conectividade com o modelo estrangeiro com o qual alinham a intensa experimentação como qualidade contemporânea.⁴⁴

Alinhados, o espírito marginal e o valor experimental promovem o distanciamento da institucionalização convencionada nos espaços museológicos e facilitam a insurgência de propostas mais híbridas, efêmeras que não criam, necessariamente, um demérito completo da atuação institucional para a Arte.

É preciso considerar ainda que o afastamento praticado internacionalmente pelos artistas estrangeiros, ao longo da década de 1970, tem sua origem mais nervosa aclarada pelo próprio suporte tecnológico apresentado em boa parcela dos projetos elaborados nos desertos e locais mais afastados, como executam Robert Smithson, Michael Heizer, Allan Kaprow, Christo Javacheff.

Mesmo assim, verifica-se nesses projetos, uma proximidade com o transbordamento anunciado, já que o mercado, atrelado à instituição e às próprias

⁴⁴ Ao analisar a obra de Artur Barrio, Sheila Cabo faz uma referência ao dado da experimentação que vem de encontro a essa proposição feita. Para ela, “O experimental que para os neoconcretos significa o rompimento da arte com a sociedade que a estranha e, ao mesmo tempo, a busca de uma identidade na ruptura de seus estatutos tem, para artistas como Ligia Clark e Hélio Oiticica, a vivência da condição inerente a uma nova proposição que desejam aberta ao inesperado. (...) O experimental da década de 70 no Brasil significa estar à margem de qualquer instituição. Ser marginal é então uma recusa do papel institucional da arte (circuito) e também uma recusa de si mesmo, que se dá na recusa dos materiais instituídos para a arte. O aspecto marginal do trabalho de Barrio se dá nessa mesma ordem, 'marginal-experimental'. Ver em: CABO, Sheila. *A morte da arte como totalidade*. In: BASBAUM, Ricardo. (org) **Arte Contemporânea Brasileira**. RJ. Ed. Rios Ambiciosos, 2001. pág. 104.

linhas de financiamento dos projetos, absorve tais propostas de uma maneira ou de outra.⁴⁵

A produção nacional dessa época demonstra menor interesse não só pelos elementos infra-estruturais sofisticados da indústria internacional, como também para os formatos mais maduros e consolidados desse mercado artístico instituído.

Ao invés desses vetores, o artista brasileiro coloca energia criativa e ousadia no dispositivo social de seus projetos. Assim, a falta de uma infra-estrutura largamente aplicada à vida cotidiana e o estado ainda inicial de industrialização e intensificação da urbanização vividas no Brasil daquele período não devem ser considerados como restritivos à inserção dos artistas na investida pelo espaço urbano e aberto. Servem-nos, outrossim, para redirecionar nossa atenção investigativa para o percurso criativo próprio travado por eles, uma vez que verificamos a importância que dão aos discursos e à sensorialidade desenvolvida nos projetos.

Nesse paralelo o que é ocorre é que a longa tradição incisiva dos museus na sociedade européia, desconhecida na experiência brasileira e a formação dos circuitos de galerias comerciais da cultura norte-americana do pós-guerra, negócio relativamente frágil no Brasil; adquirem maior peso na construção de uma relação mais reativa por parte dos artistas voltados para o trabalho no espaço urbano internacional.

Como consequência, o rompimento com a instituição é indicado como urgente e, aliado a ele, o aspecto altamente avançado da experimentação tecnológica a que os artistas têm acesso atrai a atenção deles para campos paralelos que, igualmente, imprimem-lhes especificidades nessa vertente estética.

No panorama geral, estampa-se, por meio da crítica especializada, uma franca insatisfação pelo tom algo morno apresentado pelos projetos artísticos no período da passagem da Modernidade para a Pós-modernidade.

⁴⁵ Vale lembrar alguns projetos seminais para o período, tal qual: *Double Negative* de Michael Heizer, que foi feito com financiamento de colecionadores que investiram na elaboração dessas propostas. *Double Negative* contou com o suporte financeiro da galerista Virginia Dwan. Outro exemplo crítico dessa questão ocorreu com o artista Richard Serra e seu trabalho intitulado *Tilted Arc*. O projeto foi encomendado e depois retomado e destruído pelo NEA – *National Endowments for the Arts* que atuava no cenário urbano norte-americano promovendo obras para o espaço público. A proximidade dos museus nunca deixou de fazer parte dos projetos de Christo Javacheff. O artista dividia bem as fases de elaboração de seu trabalho entre *Fase de Hardware* – criação do projeto, da maquete e demais documentos para a proposta e *Fase de Software* – quando da instalação das lonas sobre o lugar escolhido. Sustenta cautelosa independência de eventuais patrocinadores na fase de implementação da intervenção não permitindo que sejam anunciados. Para tanto mantém uma fundação com seu nome que viabiliza toda a produção do material e pessoal necessário. Contudo, sempre em paralelo à intervenção no mobiliário urbano que levava exatamente duas semanas, realizava uma exposição dos documentos, fotografias e demais peças que originaram a proposta executada naquele lugar.

[Figura: 6] Robert Smithson. *Spiral Jetty*, Great Salt Lake; Utha, 1969/70

[Figura: 7] Richard Serra. *Shift*, King City, Ontario, 1970/72.

[Figura: 8] Daniel Buren. Sem título, Paris, 1978. (à esquerda)

[Figura: 9] Robert Smithson. *The fountain monument*, Monumentos de Passaic, Série de 6 fotografias e um mapa-colagem. New Jersey, 1967. (acima)

Esse sentimento pode ser expresso pela previsão alardeada por Pierre Restany sobre a provável substituição de todas as Escolas de Belas Artes por Institutos de Tecnologia.⁴⁶

Brian O'Doherty disserta sobre a condição desses espaços para a Arte, no mundo atual, por meio de uma série de três artigos publicados na revista *Art Fórum* (1976) e posteriormente, sob a forma de livro (1999), com o título *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*.

Nesse texto, O'Doherty discute a percepção cada vez mais clara que assumem o artista, o galerista e o espectador de arte diante dos espaços destinados à apresentação de cada trabalho dentro de uma galeria. Especula, também, a suposta neutralidade buscada pelos modernistas quando projetavam trabalhos distantes do espaço contaminado pelas ornamentações e decoração dos palacetes que abrigavam as coleções de arte do passado. O texto se destaca por aprofundar os questionamentos sobre o lugar tomado pela arte, ao longo dos anos 1970, com propostas que buscavam ancorá-los para além do trabalho apresentado nas relações expressas entre este e a herança expositiva sistematizada pelo museu ou galeria, seus intermediadores por excelência.⁴⁷

De qualquer forma, a corrosão do tecido urbano, das relações sociais derivadas dele, a representatividade das instituições oficiais de um modo geral estampadas, de modo geral, pelos centros urbanos do mundo todo no período ocupa espaço predominante da criação artística que se reflete no desejo do artista visual em propor uma ação autoral em tempo real com a dinâmica urbana em constante mutação.

Essas idéias sofisticam a atuação do artista e fazem com que sua inserção na paisagem demande a formação de equipes inteiras de trabalho em torno de sua figura. Dessa forma, amplia-se o uso de tecnologias avançadas nas fases de elaboração e registro final dos projetos. Tratores; helicópteros; pequenos aviões; grandes guindastes; projetos técnicos detalhados; equipes profissionais das mais diferentes

⁴⁶ Frederico Moraes cita essa previsão de Pierre Restany quando indica o tom dos distanciamentos pretendidos para a reformulação desejada para a Arte no artigo GAM pesquisa Arte no Brasil assinado por Hélio Silva. **Op. Cit.**, 1970, pág. 17.

⁴⁷ "A arte dos anos 70 (...) questiona o sistema no qual ela própria se apresenta, apesar de a maior parte dela ter passado por esse sistema. (...) Com o pós-modernismo, o recinto da galeria não é mais neutro. A parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e os comerciais permutam-se por osmose. À medida que esse tremor molecular das paredes brancas torna-se perceptível, há outra inversão de contexto. As paredes a assimilam; a arte descarta. De quanto a arte pode prescindir? Isso afere o grau de mitificação da galeria. Quanto do conteúdo retirado do objeto a parede branca consegue preencher? O contexto supre grande parte do conteúdo da arte do fim do modernismo e pós-modernismo. Essa é a questão principal da arte dos anos 70, assim como sua força e fraqueza." Ver em: O'DOHERTY, Brian. **Op. Cit.**, 2002, pág. 89.

áreas, formadas por dezenas e, às vezes, centenas de pessoas, estudos ligados à intersecção entre física, geografia, estética e arquitetura, interação do artista aos processos burocráticos e cotidianos urbanos afastam-no do ateliê e dos formatos convencionais de trabalho na direção de um encontro crítico com a paisagem.

Os artistas brasileiros iniciantes dessa vertente artística desviam-se da falta de maior acesso às tecnologias avançadas ao organizarem o reconhecimento estético do espaço aberto pela possibilidade de uma manipulação de modo mais imediato partindo, assim, de repertórios próximos à práxis que já vinham desenvolvendo. O outdoor, os empacotamentos, performances que deixam vestígios pelo trajeto elaborado, serão os caminhos de resposta a essa suposta limitação tecnológica.

A dispensa da pronta investigação tecnológica avançada não inclui o afastamento da atualização da informação e da pontualidade de projetos dedicados a tais discussões. Nas capitais, o contato estreito com as novas questões críticas e conceituais da arte contemporânea ocorre em distintos projetos desenvolvidos por museus, como: o MAM-RJ e o MAC-USP, os quais, ao longo de toda a década de 1970, atuam como principais propulsores na constante atualização de linguagem tanto quanto promovem o alinhamento da produção nacional aos contextos discutidos no mundo todo.

Constrói-se, assim, no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, uma interessante dicotomia sobre o acesso, dependência e independência dos espaços oficiais para a produção e apresentação artística inserida no meio urbano. Nesse sentido, configura-se um interesse comum tanto dos artistas quanto dos críticos e diretores dessas instituições pela renovação cultural contemporânea o qual vai justificar a própria criação das muitas instituições recentemente criadas no país.⁴⁸

Assim, a ampliação técnica e poética, trazida pela vertente da arte no meio urbano, organiza-se a partir da confluência dos valores globalizados introduzidos naquele momento inicial da era pós-modernista e pela recusa à noção de totalidade e continuidade instaurada pelo Modernismo. Graças à aplicação de elementos de ruptura, paradigmáticos, compostos por valores dispersos, recombinações entre

⁴⁸ A atuação dos Museus de Arte Moderna de SP e RJ, ao longo dos anos 1960, demonstra um relacionamento institucional de troca intensa de idéias e projetos voltados para a apresentação e discussão do Modernismo, além das novas correntes estrangeiras que chegavam ao país, boa parte intermediada por eles. O MAM SP, fundado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho, tem como seu primeiro diretor o crítico belga Leon Degand. Nos anos 1960, quando os projetos artísticos tomam um formato mais incisivamente pós-modernista, seu diretor é o crítico e jornalista Mario Pedrosa que seria o último diretor antes de 1961 quando o museu se desfaz e segue para o acervo do MAC USP. Já o MAM RJ, também criado em 1948, tem como um de seus diretores fundadores o arquiteto Henrique Midlin que, casado com a artista Vera Bocayuva, toma a frente de muitas das atividades relevantes para a renovação artística em desenvolvimento, no período. A sucessão MAM SP para MAC USP revela, nesse cenário, a importante contribuição do historiador e crítico de arte Walter Zanini que toma a frente dos mais provocativos e experimentais projetos contemporâneos do país.

passado, presente e futuro, admitidos sob a mesma validade e referenciais concomitantes aplicados aos estudos das Teorias Lingüísticas, à Ciência, à Arquitetura e à Arte⁴⁹ organiza-se um panorama favorável às formas de atuação que se distanciam dos tempos, espaços e formatos pré-determinados pelo sistema artístico e por seus agentes estanques até então.

Mudanças no entrelaçamento das posturas adotadas para a produção, reflexão e acessibilidade, dentre os personagens atuantes nesse universo artístico, pressupõem uma busca internacionalizante que leva à atualização constante nesse alargado território artístico. Dessa forma, a nova ordem estabelecida apresenta artistas isolados que trabalham questões comuns, ao invés de grupos organizados em torno de movimentos. Os encontros e a conseqüente atualização aconteciam, na maior parte das situações conhecidas, num clima de camaradagem não só entre artistas, mas entre eles e os marchands nas próprias galerias de arte abertas à produção contemporânea. No Brasil, esses espaços comerciais, em conjunto com a atuação de poucos dos consolidados museus do momento de passagem (1950-1960), estabelecem-se como fóruns para a discussão sobre arte atual. A amizade selada entre artistas e críticos também será modelo de comportamento importante para a vinculação de seus trabalhos dentro e fora de seus países de origem. A troca de idéias visava, nos eventos apresentados pelo circuito artístico, tanto à crítica e à atenção quanto propiciava o reflexo direto das conversas. Dentre esses eventos, as Bienais Internacionais de Arte empenhavam-se na disseminação e informação dos novos códigos para a práxis criativa. No Brasil, a organização da primeira Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, carrega consigo essa tarefa, e as idas e vindas dos artistas para destinos pontuados, principalmente, pela Europa, também demonstram esse desejo internacionalizante que se espalha nas décadas de afirmação da contemporaneidade

⁴⁹ Uma breve história sobre a formação do termo Pós-Modernismo é apresentada por Eleanor Heartney, o que nos ajuda na compreensão dos pontos de constituição desta linguagem. Ao estabelecer um paralelo entre as contribuições modernistas e as rupturas necessárias com esse período para que a mudança de eixo pudesse se efetivar, pontua que: “Já em 1938, a palavra [Pós-Modernismo] foi usada por Arnold Toynbee para um novo ciclo histórico que teve início em 1875 e assinalou o fim do domínio ocidental e o declínio do individualismo, do capitalismo e do cristianismo. Curiosamente, embora escrevesse antes do período geralmente considerado como do alto modernismo, Toynbee já tinha conceituado muitas das características do pós-modernismo tal como as percebemos hoje. O termo ‘pós-modernismo’ introduziu-se na consciência popular por meio da arquitetura em 1979, quando Philip Johnson, um dos fundadores da forma austera da arquitetura moderna, conhecida como Estilo Internacional, colocou um topo em estilo Chippendale em um prédio que criou para a AT&T. (...) O topo Chippendale de Johnson era irônico e autodepreciativo, dando uma falsa aparência de aconchego doméstico a uma forma de arquitetura que havia se tornado distante e autoritária. No mundo da arte, a idéia de pós-modernismo começou a surgir na década de 60, com a emergência de tendências como a arte pop, o minimalismo, a arte conceitual e a performance (...) Uma vez aberto a discussões, o pós-modernismo rapidamente evoluiu para uma investida contra o dogma Greenberiano e as sua insistência no fato de que a arte moderna constituía um campo autônomo, auto-referente da atividade humana.” Ver em: HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. SP: Cosac&Naif, 2002, págs.11e 12.

artística pelo globo.⁵⁰ A idéia em si do rebaixamento das fronteiras geográficas na produção artística daquele momento pós-modernista já traz conceituação fundamental a ser verificada nas proposições que se formavam na vertente de projetos ligados ao espaço aberto e urbano.

Os artistas ligados à arte contemporânea passam a se identificar com a investigação da própria noção de arte num contexto ampliado. Assim, dilatam o tempo de duração de suas propostas, validando-as pela qualidade de evento; aumentam a pesquisa de materiais e meios tecnológicos; introduzem a presença física do espectador como condição de ativação da proposta artística por eles apresentada; ampliam diferentes graus de sensorialidade nos projetos, a interatividade com o espectador; além de promoverem o escape dos espaços consagrados como refúgios do trabalho, dito artístico. Esses elementos são convergentes com a vertente extramuros, uma vez que, dos dispositivos listados, a maioria tem ligação estreita com a base estrutural das formas de arte pública e urbana fomentadas no período.

Num panorama ampliado, o desalinhamento dos processos de desenvolvimento tecnológico nos distintos pontos do planeta não impede o crescimento irrefreável da comunicação de massa e a importância de usos multiplicados que a mídia assume, a partir da segunda metade do século XX. A comunicação passa a ser o novo índice para a atualidade das proposições artísticas e também parte integrante, se não condicionante, dos projetos criados para o meio urbano.

⁵⁰ Dentre os variados estudos sobre a atuação artística nacional e internacional da passagem da arte moderna para a pós-moderna, destacam-se dois trechos do texto de Maria Lucia Bueno que traça um panorama bastante apropriado dos pontos de construção e atualização da linguagem, mercado e organização social desse período. Ela relata o importante papel das galerias estrangeiras como ponto de encontro e discussão sobre arte contemporânea, ao longo do sub-capítulo intitulado: *O Mercado Contemporâneo dos anos 50*, no trecho disponível à pág. 169: “A arte contemporânea – que despontou com o fim da Guerra – permanecia restrita ao âmbito artístico, comercializada em pequenas galerias. No final dos anos 40 e princípio dos 50 as galerias eram espaço para reunião onde artistas com preocupações afins se conheciam e se encontravam para trocar informações. (...) A galeria de Betty Parson, em Nova Iorque, e a de Denise René, em Paris, nos primeiros anos, refletiam a atmosfera dominante. Durante um período de curta duração, mas apaixonante, os artistas se encontravam todos os sábados à tarde [refere-se aqui principalmente a Newman, Rothko, Still e Pollock] traziam seus quadros, faziam crítica, dissecavam tudo. Depois, íamos jantar juntos num restaurante do bairro.”

Quando se volta para as ligações entre atualização estética e eventos artísticos de cunho internacional na formação dos artistas contemporâneos brasileiros, ela destaca o papel da Bienal no trecho disponível à pág. 151: “A Bienal de São Paulo surgiu em 1951, influenciada pela experiência de Veneza, num esforço para ligar a América Latina ao circuito internacional. Reeditando o modelo dominante, funcionou como um mecanismo de divulgação e consolidação da arte moderna e do campo artístico internacional. No caso do Brasil, embora a produção dos artistas ainda permanecesse marginalizada pelo circuito, pode-se desenvolver integrada a ele, uma vez que a bienais colocaram o campo artístico nacional a par das novidades correntes nos grandes centros. Os artistas não precisavam mais correr o mundo, descobrindo os redutos do Village e do Quartier Latin, para entrar em contato com os últimos desdobramentos da arte contemporânea. Pelas bienais, ficavam informados sobre o que ocorria em Paris e Nova Iorque e também sobre o que se passava na América Latina. Até meados da década de 1960, as exposições internacionais foram o principal instrumento de formação dos artistas plásticos contemporâneos brasileiros, responsável pela constituição de um pólo de produtores artísticos avançados no país.”

Ver em: BUENO, Maria Lucia. **Artes Plásticas no Século XX. Modernidade e Globalização**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

A rapidez das transformações sociais, econômicas e políticas enfrentadas pelo período cria certa coerência em torno dos valores em plena transformação e de construção efêmera. Esse grau de volatilidade gera projetos artísticos que passam a valorizar o processo em detrimento do objeto finalizado, o transitório ao invés do permanente; o fluxo, no lugar do fixo, o que faz com que a informação atualizada passe a ser fundamental.

A comunicação de massa, já bastante explorada pela estética da Pop Arte, colabora a partir de então, não apenas com a disseminação de uma idéia, evento, proposição estética, mas também e, principalmente, como instrumento de valorização e reconhecimento do que se propõe no circuito artístico. Ademais, interessa-se pela provocação, pelo alargamento dos conceitos já que estes trazem em si a desejada atualização em fluxo constante, típica da notícia.

Museus e galerias não são mais agentes reguladores exclusivos, ou mesmo, potenciais do trabalho artístico. A mídia se apropria de sua construção, e em suas proposições, esses trabalhos artísticos passam, cada vez mais, a se aliar aos elementos da *desterritorialização*⁵¹ crescente nesse modelo de organização social e cultural. Assim, impulsionados por esses dispositivos de informação os agentes do sistema artístico passam a expressar qualitativos que valem até nossos dias para a compreensão da arte contemporânea e suas múltiplas vertentes.⁵²

A proximidade entre os artistas modernistas e a imprensa do início do século XX é bastante conhecida, uma vez que muitos deles trabalhavam nesse ambiente como ilustradores, ou até mesmo como jornalistas, pois a facilidade em incorporar esse acesso como metodologia de trabalho torna o caminho linear. Para pontuar duas situações entre artistas interventores do espaço urbano e sua ligação com a mídia, num momento ainda insípido desse tipo de ação na passagem entre modernismo e contemporaneidade, podemos apontar exemplos, ora mais ligados à promoção do evento artístico, ora mais ligados ao valor do comportamento criativo expandido que orientava essa aproximação definitiva.

⁵¹ O termo é aqui compreendido a partir das definições propostas, primeiramente, por Deleuze, em seu *O Anti-Édipo*. Expressa, resumidamente, a sensação de perda da identidade dos indivíduos em relação ao seu lugar de origem e pertença. Ver em: DELEUZE, Gilles. ***Capitalisme et schizophrénie : l'anti-oedipe***. Paris: Minuit, 1972, pág. 230.

⁵² A utilização inicial dos dispositivos de comunicação de massa para a difusão dos conceitos modernistas de arte (publicação de manifestos, textos, etc) se intensifica com a incorporação do texto, via Arte Conceitual, às propostas dos artistas de meados da década de 1960. Toma trajetória definitivamente amalgamada às proposições artísticas, em especial às voltadas ao espaço urbano, na segunda metade do século XX, também por meio de vertentes como a *Mail Art* e *Web Art*, importantes de serem lembradas por configurarem, ainda, o rompimento com o espaço pré-determinado e/ou fixo para a apresentação dos trabalhos artísticos.

No Brasil, o artista Flavio de Carvalho representa um capítulo preliminar sobre o comportamento e a criação baseados no rompimento com a tradição e a expansão para a criação artística para os espaços abertos e urbanos. Participando do burburinho da redação do jornal *Diário da Noite*, ainda na década de 1920, Flavio atua como autor de vários textos que o tornariam, ainda naquele momento histórico, referencial teórico de atualização para a Arte, a Moda e a Arquitetura. O artista e arquiteto Flávio de Carvalho monta, em novembro de 1926, um escritório-residência-ateliê no terceiro e último andar de um prédio contíguo ao Instituto de Engenharia, à Rua Cristóvão Colombo, número 1. Nesse ambiente, mantinha um hábito, não muito convencional, de andar seminu, apenas de shorts, pelos corredores de acesso do prédio, o que constituía, para a época, um comportamento inadmissível socialmente. Os demais proprietários e usuários do edifício, preocupados, cautelosos com a presença de senhoras que ali circulavam, redigem um severo abaixo assinado para expulsá-lo. A reação do artista vem na mesma proporção, quando ameaça seus interlocutores com a instalação de uma metralhadora em seu ateliê. Procurando evitar o descrédito da defesa planejada, destaca, no *Diário Popular* do dia seguinte um anúncio com o texto: “COMPRA-SE UMA METRALHADORA. TRATAR COM FLAVIO DE CARVALHO NO INSTITUTO DE ENGENHARIA...”⁵³ O reflexo das teorias algo surrealistas por ele deflagradas, nos textos que imprimia nos jornais, tanto quanto sua postura provocativo-inventiva fazem notar um uso da comunicação que estende sua compreensão desse elemento na sua apresentação como artista.

O projeto *5600 Cubic Meter Package* de Christo Javacheff representa outro uso dos fluxos da comunicação já mais atrelado ao contexto contemporâneo. Em sua participação na 4ª Bienal de Kassel / Alemanha, no ano de 1968, Christo cria esse projeto incorporando, ao longo de seu processo, uma fusão dentre características de evento, trabalho artístico efêmero e visibilidade garantida pela mídia.

5600 Cubic Meter Package significou para Christo o recorde desse tipo de esculturas infláveis, que realizava no início de sua carreira tanto em termos de altura

⁵³ Em seu livro *O comedor de Emoções*, J. Toledo transcreve essa passagem a partir dos depoimentos tomados de José Maria da Silva Neves que havia sido colega de Flavio no escritório Ramos de Azevedo. Ao apresentar os detalhes da peripécia no escritório / residência traz: *Flavio – prossegue Silva Neves – não apenas se recusou terminantemente [a deixar o edifício] como ainda afirmou: ‘ - Não vou sair daqui de jeito nenhum. Vocês só me tiram a bala... mas vai ser difícil, porque vou instalar uma metralhadora em meu atelier...’* Inteirados de sua audácia e destemor, os reclamantes não tocaram mais no assunto, mas, algo lhes dizia que o artista blefara fragorosamente. Contudo, no dia seguinte, um destacado anúncio no *Diário Popular* fez com que houvesse um frêmito de pânico no velho edifício: **COMPRA-SE UMA METRALHADORA. TRATAR COM FLÁVIO DE CARVALHO NO INSTITUTO DE ENGENHARIA....** Segundo dizem, a repercussão do fato foi maior ainda quando lembraram que Flavio era contrario ao ex-PRP e o Instituto, um ardoroso defensor da democracia. Como na época já havia uma rivalidade clara entre os dois partidos, pensou-se que ele estivesse se armando para iniciar a construção de uma trincheira democrática contra os republicanos. Ver em: TOLEDO, J. **O comedor de emoções**. Campinas: ed. Unicamp / Brasiliense, 1994.

(280 pés) como de preço (US\$ 70.000).⁵⁴ As pesquisas para o projeto foram iniciadas em 1967, no *Massachusetts Institut of Technology* nos Estados Unidos. O balão foi preparado com uma regulada e complexa camada de polietileno e exigia, para a sua subida, uma preparação com potentes guindastes e guinchos que auxiliariam em tal processo. Ao todo, foram três tentativas, com números crescentes de guindastes, vindos de diferentes lugares da Europa, para que o balão pudesse subir e manter-se ereto no campo de Karlswiese por um tempo máximo de 10 minutos.

Apesar da rapidez de sua aparição como projeto acabado, desde a primeira tentativa frustrada para a subida, a presença imponente daquela estrutura inflável conseguiu provocar um grande interesse por parte de todo o público e da imprensa local que mantinha boletins, de hora em hora, sobre todos os progressos alcançados no processo. Durante dias, o balão deitado de Christo foi capa dos jornais locais que traziam fotos e textos sobre sua epopéia. Quando o balão, finalmente, conseguiu seu formato aéreo, tornou-se espécie de símbolo oficioso da Bienal de Kassel o que evidenciava a importância da construção da informação para o projeto. O trabalho se configurou mais pelo viés da comunicação do que pelo tempo em que pode manter-se na paisagem.

Considerados como necessidade social pelo século XX, os dispositivos de comunicação ampliam sua atuação transformando-se em aparato fundamental para um mundo cada vez mais ampliado, internacionalizado e em constante transformação. Ao dissertar sobre esses novos valores que ligam a Arte às Redes de Comunicação do século XX, a autora Anne Cauquelin nos chama a atenção para o que compreende como *passagem do mundo do consumo para o mundo da comunicação*, condição à qual a Arte se adequa rapidamente, interessada na qualidade de mobilidade, interatividade e fluxos percebidos nesse contexto. Nas últimas décadas, a arte vem se adequando à Comunicação e a seus sofisticados aparatos de informação sem maiores questionamentos e dessa forma constrói referenciais para as propostas artísticas de modo, cada vez mais, circunscritos ao seu mecanismo.⁵⁵

Essas múltiplas aberturas encontradas pela Arte alteram as relações até então travadas com o objeto acabado exposto no espaço sagrado do museu. Passamos, portanto, a antecipar seu grau de valorização para etapas anteriores de processo e conceituação. Essa antecipação remonta, de modo particular, à estética de vertentes importantes dos anos 1970 e 1980 com a *Arte Povera* e a Arte Conceitual;

⁵⁴ Para mais detalhes ver em: BAAL-TESHUVA, Jacob. **Christo & Jeanne-Claude**. Colônia. Alemanha: Taschen, 1995, págs.33/34.

⁵⁵ Ver em: CAUQUELIN, Anne. **A arte contemporânea**. Porto: Rés Editora, s/data.

responsáveis pela nova rota de atenção às qualidades etéreas e imateriais desse trabalho artístico.

O registro visual, fotográfico ou em vídeo das manifestações desse trabalho torna-se, paralelamente à sua realização temporal, elemento essencial do trabalho do artista. A permanência e a durabilidade de seus materiais, bem como sua presença física e capacidade de inserção na mídia como informação, ou mesmo, como campo de instauração, abrem espaço para uma outra forma de experimentação, ordenada pelos artistas e pela crítica especializada, por meio da desmaterialização do objeto artístico.

Lucy Lippard, ativista e crítica de arte norte-americana atuante nesse período, lança o livro *Six Year: the desmaterialization of the art object – 1966-1972* no qual especula o assunto trazendo à tônica do momento o valor do efêmero como nova condição coordenada do trabalho artístico perante um mundo em similar mutação.

A partir desse momento, muitos projetos e eventos seguem esse discurso favorável ao contorno mais efêmero desenvolvendo-se, em nossos dias, por meio de um comprometimento com a operatividade, isto é, efetiva-se como proposição artística pela suposta e autorizada reversibilidade entre matéria e idéia. Esse caminho nos coloca a questão de que a presença física permanente é tomada como um desafio num mundo já bastante tomado por objetos. A presença e a ausência pautam os critérios de configuração do mundo atual remetendo-nos aos estudos de Baudrillard sobre o simulacro e a simulação. Sob esse contexto, diante de um mundo em que o real já não faz mais sentido, preterido em favor da sua simulação, a imagem pode, de modo eficiente, substituir o objeto da arte.⁵⁶ Essa aporia entre o conhecimento e o acesso ao objeto e sua perda ou substituição por um simulacro, tal qual levantada por Baudrillard, conduz não só aos questionamentos feitos para com o aparato do museu, como também se projeta na fuga para o vale-tudo do espaço aberto e urbano como novo lugar-continente do trabalho artístico contemporâneo.⁵⁷

⁵⁶ “Mas já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para outro, que constituía o encanto da abstração. (...) Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. (...) O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um numero indefinido de vezes a partir daí. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera. (...) Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, (...)” Ver em: BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Antropos, 1991, págs.8/9.

⁵⁷ “E também assim, a pretexto de se preservar o original, se proíbe o acesso de visitantes às grutas de Lascaux, mas que se construiu a réplica exacta a quinhentos metros de distância, para que todos possam vê-las (...). É possível que a própria recordação das grutas de origem se desvaneça no espírito das gerações futuras, mas desde já não há diferença: o desdobramento basta para as remeter para o domínio do artificial. Assim, toda a ciência e a técnica se mobilizaram recentemente para salvar a múmia de Ramsés II, depois de a terem deixado apodrecer durante algumas dezenas de anos no fundo de um museu.” BAUDRILLARD, J. **Op. Cit.**, 1991, pág. 17.

Investidas de condição cerebral, as proposições artísticas passam a ser conduzidas mais pela ação/operação que, propriamente, pela matéria. Virtualizam-se não apenas pela apropriação de novas tecnologias, então disponíveis, mas também para conseguir melhor acomodação de suas várias frentes, sua aglomeração replicada, fundamentalmente, no espaço urbano.

A desintegração formal do trabalho artístico, contudo, recoloca o problema da construção da imagem que se investe de uma nova ordem de reprodução e simulacro acompanhados pela movimentação do capital. Muitos artistas dos anos 1960 e 1970 lançam propostas de intervenções artísticas, fazem uso da fotografia e de performances em lugares distantes, como os desertos norte-americanos; procuram, dentre outros valores, agir sobre um espaço e formato nos quais, o valor mercadológico, supostamente, ainda não fincara seus termos. Sob essa mesma configuração, apresentam-se outros projetos que se apossam da rede de comunicação urbana para construir, nesse espaço, proposições estéticas de intervenção que também burlam o sistema mercadológico mais convencional, acomodado nos objetos duradouros e formatos previsíveis.

Essas investidas contrárias aos dispositivos convencionais do sistema artístico nos levam à verificação de que, no trajeto entre modernidade e contemporaneidade, o objeto artístico caminha desenvolvendo uma seqüência de deslocamentos: esquiva-se da moldura, do pedestal, da praça, depois do museu – espaços arquitetônicos de abrigo e reconhecimento. O outro aspecto desse deslocamento está no sistema de mercado, da galeria comercial, que se interpõe às idéias coligadas de: materialidade/perenidade e de materialização/evento efêmero.

Na seqüência desses deslocamentos, segue-se a independência irrestrita do objeto moderno do seu entorno instituindo uma relação de forças dependentes do contexto contemporâneo entre o corpo, o observador, o espaço dado e a arte.

Dessa forma, dinamiza-se também a noção da morte do autor, conjugada por Barthes, uma vez que se retoma, como parte importante desse processo, a passagem-presença do autor no cenário de inscrição de seu trabalho. Aspectos da autoria passam pela noção da especificidade do trabalho no seu lugar de instauração, vinculam-se ao tempo de sua aparição e de projeção midiática.

A noção de fluxo e de mobilidade é tão forte que reorganiza até mesmo um dos conceitos caros para as vertentes artísticas atuantes no espaço aberto e urbano: o conceito de *site specific*, no qual o projeto se estabelece a partir de condições espaciais, temporais e de características específicas estabelecidas pela relação: obra x lugar x expectador.

A observação das terminologias aplicadas para tais práticas artísticas em espaço aberto, conhecidas desde a Antiguidade, propicia diferenciadas abordagens dentre os vários autores que estudam a noção de *site specific art* atualmente. Iniciando com a terminologia mais original, bastante explorada pelas vertentes artísticas de meados dos anos 1960, destacamos a seqüência de três autores e termos técnicos elaborados: Kay Wagenknecht-Harte - apresenta o chamado uso nodal da escultura; Armin Zweite - emprega o termo *spacially related sculptures* e Miwon Kwon - elege o termo *Site oriented works* prevendo a atualização do *site specific* para espaços virtualizados, além de seu único ponto fixo.⁵⁸

Considerando tais estudos e a movimentação de casos isolados no avançado Modernismo, como: a *Merzbau* de Kurt Schwitters e o projeto *Etand donnés* de Marcel Duchamp, dentre outras de suas instalações, percebemos a importância crescente desse dispositivo com os artistas minimalistas atuantes, em meados dos anos 1960, tais como Robert Morris, Daniel Barry, Donald Judd, Michael Heizer, dentre outros.

Podemos, assim, construir uma definição para *site specific* medida pela reunião de elementos estéticos, não predominantemente visuais, já que acomodados numa linha de pensamento fenomenológica, que atuam dentro de um campo de tensão das informações que interessam ao artista explorar. Esse campo pode se constituir por valores sociais encontrados na comunidade que se estabelece naquele lugar escolhido, em sua história, ou mesmo em seus aspectos arquitetônicos e urbanísticos mais atuais, relevantes em suas condições físicas ativadas pela incisão do projeto artístico.

A *site specific art* guarda, até hoje, elementos de sua configuração mais original na adequação feita pelo artista entre as idéias estéticas por ele praticadas na escolha do lugar e o afinamento na cumplicidade da proposta com elementos tais como: gravidade; obrigatoriedade da presença (física ou virtual); assentamento do lugar (físico ou virtual); de interior ou exterior, na qual são estabelecidas considerações como distância; profundidade; altura; textura; formas limítrofes do espaço como paredes, escadas, paredes, aberturas, secções, e proporções entre elementos arquitetônicos tais como: praças, prédios ou parques, condições de iluminação, ventilação, acessibilidade, padrões de caminhos percorridos pelo homem, distinção topográfica da paisagem ou do ambiente criado.

⁵⁸ Para mais detalhes ver em:

WAGNKNECH-HARTE, Kay. **Site + Sculpture**. NY: Van Nostrand Reinhold, 1989.

ZWEIT, Armin. *Evidence and experience of self. Some spacially related sculptures by Richard Serra*. In: GUSE, Ernest-Gerhardt. (ed.) **Richard Serra**. NY: Rizzoli, 1988, págs. 08 a 25.

KWON, Miwon. *One place after another*. In: **October 80**. Massachusetts: MIT, 1997.

Assim, dentre suas diferentes possibilidades de nomenclatura ou ação, a *site specific art* passa a incorporar uma nova forma de atuação para a figura do artista perante a sociedade valorizando a questão de sua presença e atrelando-o como parte atuante no campo do debate cultural, com a característica que invalida seu procedimento de início, baseado na idéia da não repetição e da determinação de um espaço fixo. O novo modelo de especificidade funciona, nesse momento, como uma narrativa nômade, cujo caminho é articulado pela passagem do artista.⁵⁹

Contudo, parece haver mais problemas e contradições que propriamente soluções que libertam o trabalho de *site specific* de seu comprometimento ideológico e idéia de imobilidade. Tal postura móvel não vai deixar de ser criticada por parte de seus interlocutores, mais severos, que vêem nela uma forma de correspondência com o desejo do mercado capitalista por uma arte transportável e permutável.

Em suma, o que se apresenta pode ser lido como alteração do lugar da experiência física do espectador em determinado espaço, explorado por suas características particulares e, por isso mesmo, únicas, resultantes da estratégia adotada pelos artistas da década de 1960, como reação à postura itinerante e descompromissada do objeto artístico tipicamente modernista. Essa nova concepção mais transitória adentra numa esfera de recuo de sua autonomia quanto às preocupações estéticas, já que se apresenta envolvida com a participação de segmentos da sociedade.

Independente de ser um espaço urbano ou de paisagem, o *site specific* explora as relações criadas pelo projeto para com seu entorno as quais permitem a gravitação de questionamentos estéticos, sociais, relativos à memória, dentre outros trazidos pelo autor, de tal modo que se inscreva uma alteração, um antes-depois dessa passagem do artista e de sua intervenção pelo site.

A corrente do Minimalismo está à frente dessa nova conjunção, pois representa, de modo panorâmico, uma estética em que a exploração de materiais e códigos abstratos, trazidos da indústria, colabora na elaboração dos projetos artísticos amadurecendo as primeiras experiências conhecidas nessa direção através da corrente Dadaísta. A estabilidade de seus novos conceitos, aplicados ao objeto artístico, dá-se por meio da codificação de valores, tais como a repulsa pelo ornamento e o total afastamento do dado artesanal; a ativação desses códigos pela presença do espectador e sua relação de ocupação física e simbólica no ambiente de

⁵⁹ KWON, Miwon. **Op. Cit.**, 1997. p. 94 "(...) the site is now structured (inter)textually rather than spacially, and its model is not a map but na itinerary, a fragmenty sequence of events and actions through spaces, that is, a nomadic narrative whose path is articulated by a passage of the artist."

instalação dos trabalhos. Tais estratégias, em especial, a predileção por materiais industrializados, permitem que uma corruptela, já vista na criação dos *ready mades* de Marcel Duchamp, seja reeditada. O projeto artístico passa a ser passível de reprodução, acompanhada de justificativas culturais e do aumento no acesso aos trabalhos e à divulgação da estética do Minimalismo.

Essa condição de entrega à realidade do material, apresentado tal qual é encontrado em seu estado industrial, no qual estabelece seu valor de literalidade, depara-se, em outro ponto – aquele das instituições culturais – com novas conjunturas não planejadas pela estratégia inicial. Na busca das instituições culturais por tornarem-se atrativas turística e economicamente, e por atuarem, hoje em dia, segundo regras e benefícios trazidos pelo marketing cultural, percebe-se um movimento de standardização e re-fabricação de peças e projetos minimalistas, que, uma vez refeitos, servem à exposição e são, depois de certo tempo, destruídos, quando não incorporam o acervo dessas instituições.⁶⁰ Além de ser cooptado pela vertigem, que diferencia simulacro e realidade, cada vez mais incorporada à vida cotidiana pós-industrial, esse contexto significa, em última análise, que a questão do efêmero de tais propostas fica comprometida. Uma vez integrado à condição de uma nova velocidade de exposição, na qual a sobreposição do tempo e do lugar amplia sua visibilidade, o projeto artístico contemporâneo, que se voltava para as urgências do cotidiano e, dentre elas, elege o valor da efemeridade como uma de suas condições importantes, vê-se em apuros.

A idéia da re-fabricação de originais aponta para essa crise de elementos considerados valiosos no mundo atual em seu modo particular de conjugar o que é descartável. O que se percebe é a incorporação, por parte dos artistas e de boa parcela da crítica, dos elementos descartáveis, aceitos quase que irrestritamente para a obra de arte. Contudo, pelo viés da sociedade envolta na apreciação e incorporação desses elementos, a resposta dada é a de que esse estado efêmero e descartável é aceito e torna-se válido apenas quando há a possibilidade de possuir outro substituto prontamente idêntico.⁶¹

Voltando-nos, especialmente, para as peças e projetos criados nos anos 1960 e 1970, percebemos que, apesar de contemplarem, em muitos casos, característica efêmera e anti-institucional, sua valorização se efetiva nesse mercado e eles acabam perfeitamente absorvidos e musealizados pelas instituições atuais.

⁶⁰ Essas idéias podem ser vistas no texto de M. Kwon, no sub item *Mobilization of the site specific art*. KWON, M. **Op.Cit.** pág. 96.

⁶¹ Baudrillard nos lembra de que: “A simulação é infinitamente mais perigosa, pois deixa sempre supor, para além do seu objecto, que a própria ordem e a própria lei poderiam não ser mais que simulação. BAUDRILLARD, J. *Op. Cit.* 1991, pág. 30.

[Figuras: 10 a, b, c] Marcel Duchamp. Vistas da Instalação *Etand Donnés*, Dados: 1º A queda d'água, 2º O gás de iluminação, 1946-66. Museu de Arte da Philadelphia.

[Figuras: 11 a, b, c] Kurt Schwitters. *Merzbau*. Hanover. Iniciada em 1920, destruída em 1943.

Exemplo radical desse tipo de atividade que envolve obras de caráter efêmero, contemporâneo e de intervenção em espaços abertos pode ser visto no trabalho da fundação *Dia Art Foundation*, instalada em distintos pontos nos Estados Unidos.

O *Dia Centre* é uma instituição que promove arte norte-americana moderna e contemporânea com especial atenção a projetos de instalação e de intervenção artística. Há alguns anos, tem reconstituído projetos efêmeros de artistas que trabalharam com a *site specific art* atraindo com isso turismo cultural a esses lugares.

Ao navegar pelo *web site* da instituição, o candidato a turista obtém todas as informações sobre taxas, mapas e condições para visita a esses projetos além de sua coleção. Dentre esses dados chama a atenção que a obra seminal de Robert Smithson intitulada *Spiral Jetty* faça parte desse rol de trabalhos apresentados e disponibilizado pela instituição para visita.⁶²

⁶² Além de projetos de artistas ligados ao Minimalismo ou às formas de Intervenção Artística Urbana, tais como Dan Flavin, James Turrell e Walter de Maria, o projeto *Spiral Jetty* de Smithson configura-se por uma página especial do site com informações detalhadas que orientam o visitante-turista-cultural. Chamam a atenção a quantidade de especificações necessárias para a correta localização do trabalho. Apresenta-se abaixo um resumo dos itens disponibilizados no site do *Dia Centre*:

“Apresentação: O monumental trabalho *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970) está localizado no Grande Lago Salgado em Uta. Utilizando pedras de basalto negras e terra do lugar, o artista criou uma forma em espiral com 1500 pés de comprimento e 15 pés de largura que se estende como um balcão sobre a água translúcida e vermelha. O *Spiral Jetty* foi adquirido do artista pela Fundação *Dia Art* como um presente do Estado em 1999. Informação aos visitantes: Nota: O acesso ao *Spiral Jetty* é possibilitado através do Sítio Histórico Nacional Golden Spike. **Direções Detalhadas para o *Spiral Jetty* – Nota:** A leitura do odômetro varia de cada veículo. As distâncias dadas abaixo são apenas aproximativas. A Divisão de Recursos Naturais colocou sinalizações em cada curva / bifurcação para indicar as direções para o *Jetty*. Vá até o Sítio Histórico Nacional Golden Spike (GSNHS), 30 milhas a oeste da cidade de Brigham em Uta. O *Spiral Jetty* está a 15,5 milhas de estrada de terra à sudoeste do Centro de Visitas do Golden Spike. Para chegar lá (a partir da cidade de Salt Lake) tome 1 - 15 norte aproximadamente 65 milhas da saída de Corinne (saída 365), oeste da cidade de Brigham, Uta. Saia e continue na Rodovia 13 até Corrine, então depois de Corrine fique à esquerda na bifurcação da Rodovia 83 e dirija mais 17,7 milhas ao oeste, virando à esquerda e seguindo as sinalizações, mais 7,7 milhas ao leste do Caminho de Promontório para o Sítio Histórico Nacional Golden Spike. (...) 3. O ponto cinco de seis milhas deve trazê-lo para uma intersecção. A partir desse ponto vantajoso você pode ver o lago. Olhando para o sudoeste, você pode ver os contrafortes que fazem o Rozel Point, a 9,9 milhas de distância. (...) 7. Então você vira ao sudoeste, vai 1,7 milha para onde se guarda o gado. #2 Aqui, além de encontrar a guarda do gado, você deve encontrar uma passagem sem portão. (...) 9. Outras 0,5 milha devem trazê-lo para a linha remanescente da passagem, sem portões ou guardas. Continue em frente. (...) 11. Neste portão, a classe de rodovia D termina e a qualidade da rodovia se deteriora evidentemente. Se você escolher continuar pelo sul por mais 2,3 milhas, entorno do lado leste do Rozel Point, você vai encontrar o Lago e ver um quebra-mar (não o *Spiral Jetty*), deixado pela exploração da perfuração de petróleo feita dentre os anos 1920 até 1980. (...) A partir dessa localização, a fundação de concreto é a chave para encontrar a rota para o *Spiral Jetty*. Dirija devagar e passe pela fundação de concreto, na bifurcação tome a direita e siga a trilha de dois rastros que contorna por cima a área de exploração de petróleo. (...) 12. Dirija ou caminhe o restante 6/10 terços de milha oeste-nordeste depois da fundação de concreto envolta de Rozel Point, olhando na direção do lago. O *Spiral Jetty* deve estar à vista. O nível do lago varia muitos pés de ano a ano e de estação a estação, portanto, o *Spiral Jetty* não está sempre visível acima da linha d'água.”

Disponível em: <http://www.spiraljetty.org/> Acessado em: 10/ agosto/ 2006.

O projeto *Lightning Field* de Walter de Maria também está ligado ao *Dia Centre*. O acesso a ele contempla cuidados da instituição mediante a periculosidade latente da proposta artística, além de taxas e benefícios inclusos.⁶³

A transitividade de obras dentre objetos, instalações e reproduções fotográficas por diferentes instituições em diferentes cidades, estados e países, legitima-se quando a re-fabricação tem o consentimento do artista e também é acompanhada por ele levando-nos à constatação de que dentro do vórtice de velocidade e exposição, a presença do signatário da proposta artística passa, muitas vezes, a se sobrepor ao próprio projeto.

Nesse sentido, percebe-se que a solução encontrada para o consumo dessas obras encontra resposta no rompimento da condição especialmente única, residente na efemeridade de sua configuração. Diluído esse argumento original da conformação contemporânea, o artista retoma com a resposta que volta a questão à sua pessoa. De certa forma, esse processo amplia a efemeridade por meio da substituição da idéia do valor do objeto pela valorização da figura do artista. Se tal processo é reproduzível, o aval é a resposta. O artista é o avalista dos procedimentos artísticos, realizáveis,

⁶³ No trecho em que descreve as condições de visitação e descrições importantes para o acesso ao projeto, podemos perceber elementos visivelmente preocupados com um tipo de expectativa mais próxima do turismo. Do contexto geral, apontam-se abaixo algumas das colocações mais visivelmente orientadas para essa questão:

“Visitação: O *Lightning Field* está aberto à visitação de 01 de maio a 31 de outubro, sete dias por semana. Reservas adiantadas para uma estadia noturna (apenas uma noite) são necessárias e podem ser feitas através do escritório do *Dia Centre* no Novo México de 01 de março somente no ano corrente à estação de visitação. As visitas diurnas e visitantes sem reservas não serão acomodados. (...) **Acomodações:** Uma cabine, adjacente ao *Lightning Field* oferece abrigo e acomodações simples durante sua estada. (...) Não reservamos quartos específicos. Não é permitido fazer camping. Por favor, atente para o fato de que você pode estar dividindo a cabine com outros visitantes. (...) Uma sopa (vegetariana) simples é preparada para você e uma seleção de itens de café da manhã são oferecidos. (...) **Chegada e Partida** O transporte para o *Lightning Field* (cerca de 40 minutos de carro) é providenciado de Quemado, Novo México. Por favor, esteja em Quemado às 2:30 p.m. no dia de sua visita e se apresente ao escritório do *Dia Centre* (...) na rua principal da cidade. Você será trazido de volta a Quemado aproximadamente ao meio dia seguinte. (...) Há um transporte público disponível entre Albuquerque e Quemado. **Clima e Condições:** Apesar das tempestades de raios tipicamente ocorrerem nessa área (...) não podemos prever o tipo de iluminação num tempo específico. É importante observar que como um trabalho de arte, o *Lightning Field* não depende da ocorrência da iluminação, mas sim corresponde a muitas outras condições súbitas do meio ambiente. (...) Traga consigo pelo menos um par de sapatos de caminhada ou botas, óculos de sol, um chapéu de proteção contra o sol, roupas quentes, uma capa de chuva ou quebra-ventos. **Restrições Fotográficas** O *Lightning Field* é protegido por direitos de reprodução. Fotos da escultura e da cabine não são permitidas. Comissionados, slides autorizados são disponibilizados por \$30,00 cada conjunto com 8, mais \$2,00 de transporte. Para comprar um conjunto de slides envie um cheque para o *Dia Art Foundation* para nosso escritório no Novo México em Corrales. Por favor, note que essas fotografias são para uso pessoal ou educacional apenas e sua publicação é proibida sem o consentimento por escrito do *Dia Art Foundation*. **Reservas:** suas reservas serão confirmadas somente depois do recebimento de seu pagamento completo com pelo menos 48 horas de antecedência de sua visita. Aceitamos cheques pessoais, ordens de pagamento domésticas e internacionais, depósitos por telegrama. Não aceitamos cartões de crédito. **Entradas para a estação de visitação de 2006:** julho e agosto: \$250 por pessoa. Maio, junho, setembro e outubro: \$150 por pessoa. Estudantes/Crianças (todos os meses): \$100 por pessoa (por favor, inclua uma cópia da sua carteira estudantil) Atente para: Os custos reais de manutenção do *Lightning Field* e acomodações para visitantes excedem em muito as tarifas de visita. Contribuições para as despesas de operação do *Lightning Field* são bem vindas e doações em listas são dedutíveis.”

Disponível em: <http://www.lightningfield.org/> Acessado em: 20 / novembro / 2006.

portanto, sob sua tutela, a qualquer tempo, lugar e espaço, mediante sua passagem. Retomando os *ready mades* de Duchamp encontramos os vestígios da questão que compreende a originalidade e a importância do gesto sobre o produto final como base para os novos valores estéticos na renovação sempre desejada para o campo da Arte. A História da Arte vem acumulando vários desses exemplos.

Na passagem da modernidade para a contemporaneidade, final dos anos 1950, Robert Rauschenberg procurava prosseguir seu trabalho problematizando a margem que estipulava os limites entre vida e cotidiano, entre arte, originalidade e consumismo. Nessa época, com a ajuda de Willem De Kooning, toma-lhe um bom desenho, que é cuidadosamente apagado, passando assim, à sua autoria. De um modo bastante crítico institui com essa atitude o limite para a validade do trabalho de cunho modernista, absorvido pelo circuito das galerias comerciais avançando no terreno da ação artística e da efemeridade radical do objeto de arte pela valorização de sua presença, atitude e circunscrição no sistema artístico.

A ação de Rauschenberg institui um valor efêmero para um trabalho que não se propunha como tal e provoca, além da intervenção, uma postura que indica o caminho a ser adotado, posteriormente, no contexto dos projetos assumidos como efêmeros, e também por essa qualidade, validados como contemporâneos.⁶⁴

Outro exemplo interessante dentre as concepções modernistas e contemporâneas vem do campo apropriado pela Arte em relação ao território da Arquitetura, através de um trabalho de Robert Matta Clark, intitulado *Window Blow Out*.

Matta Clark é um arquiteto que representa um dos nomes mais importantes para a vertente das intervenções artísticas no meio urbano contemporâneo uma vez que seus trabalhos artísticos deixam uma marca de ousadia que caracteriza hoje um dos humores típicos desse tipo de operação artística no mundo.

⁶⁴ Ferreira Gullar tece interessante comparação entre o valor do efêmero e os ditames do mercado de arte num texto publicado na revista eletrônica *Continente Cultural*. Chama a atenção sobre: “Uma das maiores angústias do ser humano é precisamente a consciência de sua efemeridade. Por essa razão, o homem procura, de todos os modos, fundar alguma coisa que permaneça. A arte, que possivelmente não nasceu com essa missão, revelou-se o instrumento ideal dessa batalha contra a morte e a precariedade. (...) Na civilização da mercadoria e da obsolescência planejada dos objetos industriais, a tendência é aderir ao consumismo, que é a expressão mais aguda da alienação. (...) O efêmero, nesse caso, é um fenômeno provocado deliberadamente para manter crescentes as vendas. (...) Como não poderia deixar de ser, à medida que o capitalismo desenvolveu suas potencialidades, ele influiu crescentemente sobre a atividade artística. O surgimento do mercado de arte transformou a obra artística em mercadoria e fez atuar sobre ela as mesmas forças que atuam sobre as demais mercadorias. (...) A busca da novidade pela novidade tornou-se um valor de arte, em função do mercado. Mas como a obra de arte não tem a utilidade funcional da geladeira e do liquidificador, essa busca da novidade, nela, levou à sua desintegração formal e ao que hoje se chama de arte conceitual – a não-arte.”

Ver em: GULLAR, Ferreira. Arte Efêmera. **Revista Eletrônica Continente Cultural**. Disponível em: <http://www.continentecultural.com.br/revista020/materia.asp?m=Ferreira%Gullar%&s=1>
Acessado em: 06/08/2004.

A ação se passa em 1976 quando Matta Clark aceita um convite de Andrew McNair para participar da mostra: *Idéia como Modelo* - organizada pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo de Nova York que tinha como seu diretor, Peter Eisenman.

Diante do convite para integrar a inauguração das novas instalações do instituto, Matta Clark elabora uma estratégia que apresenta como seu projeto artístico para o evento. Cria a intervenção *Window Blow Out* seguindo os elementos da poética de seu trabalho ligados à des/valorização dos equipamentos urbanos e ao contexto do crescimento urbano e desenvolvimento da arquitetura naquele período.

O projeto consistiu em tomar emprestada uma carabina do artista Dennis Oppenheim, com a qual, à véspera da abertura da exposição, Clark estoura as janelas de vidro do salão expositivo. Sob essas janelas, coloca uma seqüência de fotografias que apresentam prédios degradados do *South Bronx*. A radicalidade dessa ação não foi bem recebida pela comissão do projeto que rapidamente tratou de apagar a passagem do artista pelo local restabelecendo, no curto tempo dentre a ação e a abertura do evento, todos os vidros quebrados para que a abertura da exposição pudesse ocorrer.

Muitos elementos importantes para as vertentes extramuros se estabelecem no prazo entre o convite e a ação Matta Clark. Dentre eles, Clark promove o deslocamento do prédio do Instituto de Arquitetura e Urbanismo para a periferia da cidade; pontua o grau de atenção social e urbana que deveria chamar a atenção da classe; age, sem grandes negociações, por meio de um projeto efêmero, e que, devido a essa postura, constitui-se mais como registro de imagem do que matéria, mais como evento efêmero do que objeto colecionável.

Ao pontuar, no próprio edifício do instituto, sua crítica quanto ao distanciamento e auto-referência praticados pelos projetos modernistas, Clark parece lembrar a seus proponentes que a obsolescência e a transposição de valores estéticos, sociais, da própria arquitetura e urbanismo podem ocorrer em qualquer tempo e lugar.

Com essa intervenção, Matta Clark estabelece uma espécie de duelo entre artista, lugar, tempo e expectativa para com o projeto implantado. Ao radicalizar a abertura, usualmente dedicada à liberdade criativa do artista, especial no espectro cultivado pela Modernidade, consegue transformar seu convite de participação numa intervenção de fato, ou seja, numa ação temporal, assertiva, que define dois tempos entre si: o antes e o depois. Trata-se de uma passagem indesejada, não exatamente pela linguagem esperada, mas sim, pelo foco escolhido por seu proponente. É uma intervenção cujo tempo de duração, diferentemente de outros casos, fica definido pela própria instituição. Guarda, também, outro índice importante para essas vertentes do mundo contemporâneo; sua postura crítica pautada pela suposição de autonomia

criativa passa a criar problemas para a aceitação de projetos artísticos que venham a questionar o trabalho, a postura, o comportamento social representativo das instituições, colecionadores e demais agentes promotores de eventos culturais.

Nos sistemas sociais, urbanos, artísticos e mercadológicos instituídos a partir dos anos 1970, o marco e a permanência são tomados, sistematicamente, como obsoletos por se apresentarem destituídos dos valores de fluxo e transformação na velocidade praticada pela paisagem urbana do período. As formas assumidas pela arte nesse momento elaboram um intenso discurso de incompatibilidade com o mercado e deixam esses lastros seja na condição dos novos espaços, tempos e materiais que procuram para se manifestar, seja nos textos que convocam os artistas à prática de uma postura crítica que lhes sirva de posicionamento estético.

Desse modo, percebemos que a maneira reativa com que os artistas lidam a questão mercadológica aponta um dos elementos fundamentais para a elaboração desse comportamento e sugere a criação de novos procedimentos que respondam à complexa rede que envolve a arte contemporânea em suas conformação, viabilização, recepção e audiência, essencialmente urbanas. Um exemplo importante desse tipo de postura encontra, em Richard Serra, um dos seus principais referenciais.

O artista norte-americano Richard Serra surge no cenário internacional, no final da década de 1960, fortemente comprometido com valores fenomenológicos na criação de esculturas de linguagem contemporânea. Desde então esteve sempre envolvido com o sistema artístico e seu mercado mantendo-se bastante rigoroso quanto à criação e à exposição de suas peças.

Em seus projetos, gigantescas esculturas em aço, elaboradas a partir da noção da *site specific art*, adota uma cautela sistemática que dá o tom de seu posicionamento crítico para com o entorno físico, simbólico e humano. Passa a incluir, em seus discursos, uma preocupação elaborada nas peças criadas que entende por *cooptação ideológica do site* e procura evitar um comportamento viciado que trata a escultura como adorno da arquitetura.

A cooptação mencionada por ele está intimamente ligada aos apelos mercadológicos compreendidos nas múltiplas estruturas que organizam as funções e usos no espaço urbano. Não acredita na apresentação de esculturas que venham a embelezar os lugares sem que estabeleçam um relacionamento pontual com o seu entorno. Trabalha pautado por um grau de conectividade entre esses elementos procurando enfatizar como a escultura, a arte e o urbanismo, integrados dessa forma, colaboram com a reformulação dos espaços urbanos do mundo atual diminuindo a baixa qualidade de vida.

Nesse sentido, Serra se posiciona contrário a um tipo de arquitetura orientada apenas pela idéia dos valores pragmáticos ou utilitários, submissos ao mercado corrente. Apóia boa parte de sua discussão estética no desvelamento das relações, algo anestesiadas, praticadas pela maioria dos usuários / espectadores urbanos para com os ambientes construídos pela conjunção possível entre arquitetura e arte. Portador de uma retórica tão assertiva quanto os cortes das placas de aço que emprega em seus trabalhos, Serra intitula esse mau uso da escultura no espaço aberto urbano de *Mediocre urban art* ou *Piazza art*.⁶⁵

A sofisticação dessa postura adotada pelo artista, aliada à pertença de suas esculturas ao espaço urbano e público, vem colecionando casos e desdobramentos curiosos para a construção da História das atuais vertentes extramuros. Um de seus trabalhos seminais, *Tilted Arc* (1981-1989), ilustra com propriedade, os desencontros existentes entre fomento governamental para arte, uso do espaço urbano, consciência sobre a qualidade do espaço público nas grandes cidades e formas de atuação da arte hoje.⁶⁶

O contexto trazido por esse trabalho nos serve como analogia para a verificação do aspecto das escolhas de novos lugares adotados para as práticas artísticas envolvidas com o espaço urbano. Contribui, também, fundamentalmente, na evidência adotada pelo artista, nessa e em outras propostas, de que o encontro da arte com novos agentes e lugares exige de seu proponente o pronto reconhecimento das viabilidades de isenção, mediante a impossibilidade de um posicionamento neutro dentro dos fluxos urbanos.

Assim, aliada ao sentido crítico, a postura exploratória leva à maior conscientização do espaço de apresentação do trabalho artístico e da autonomia quanto aos códigos ortodoxos e expurga, conseqüentemente, o lugar de culto fixo e estável do território artístico. Essa estratégia artística passa a ser compreendida como revigoração do sentido do novo diante de um tempo banalizado pela informação.

Voltando-nos para o cenário brasileiro das décadas de 1960 e 1970, identificamos, no processo de escape dos projetos artísticos do interior dos espaços expositivos oficiais, ligações pontuais com a insatisfação dos críticos e dos artistas em relação à condução mercadológica das galerias do eixo Rio-São Paulo.

⁶⁵ Serra costuma fazer declarações em que condena a postura criativa meramente ornamental adotada pela maioria dos projetos arquitetônicos presentes nos centros urbanos atuais. Ver em: BOIS, Yve-Alain. ***A picturesque stroll around Clara-Clara***. 1988, p.43.

⁶⁶ A controvérsia sobre a obra *Tilted Arc* de Richard Serra tem sua história contada nas revistas especializadas, desde maio de 1989, quando a revista *Art in América* publica um texto com detalhes conceituais da criação e da destruição do trabalho. Depois desse texto, passa à forma de livro organizado por Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk, e editado pelo MIT, além de dezenas de textos e depoimentos escritos pelo próprio artista. No Brasil o texto *Tilted Arc destruído* de Serra é publicado na revista Novos Estudos – CEBRAP, com tradução de Célia Euvaldo, no ano de 1990.

[Figura: 12] Walter de Maria. *Lightning field*, Novo México, 1977. (acima)

[Figura: 13] Gordon Matta-Clark. *Window Blow out*, projeto elaborado para a exposição *Idea as Model* no Instituto de Estudos de Arquitetura e Urbanismo de Nova York, 1973. (ao lado)

[Figura: 14] Richard Serra. *Tilted Arc*, Federal Plaza, Manhattan, aço cor teen, 36cm x 36,58m x 6,5m, 1981-89. (abaixo)

Artistas e críticos questionam esse modelo de atuação em nome de um frescor pela instauração da contemporaneidade artística e da construção de um ambiente cultural, em consonância com o restante do mundo. Dentre muitos outros, Ronaldo Brito acusa: “*nos últimos anos, circuito e mercado de arte pareciam uma coisa só. Ainda parecem, talvez.*”⁶⁷

A intermitência nos dispositivos antiburocráticos para a arte apresentada até então é estampada nos artigos de revistas como se estes portassem uma mensagem para seus receptores em potencial alertando para uma manobra de bloqueio contra a instalação da contemporaneidade através da limitação mercadológica. Além das propostas reconhecidamente ousadas, realizadas por Hélio Oiticica, Artur Barrio, entre outros, havia urgência por um fluxo maior de proposições que pudessem criar um corpo de atuação reativo àquele determinismo mercadológico que, muito além da restrição financeira, estabelecia um sistema circular fechado e opressor em relação à radicalidade do novo trazida pelos modelos contemporâneos.⁶⁸

Muitos textos publicados nas revistas especializadas nacionais atestam o curto circuito do relacionamento com o seletivo mercado estabelecido ao apresentarem projetos que ocorrem no formato de feiras ou espaços alternativos.⁶⁹ De forma geral, o tom é ainda bastante tardo-modernista e apresenta uma forte crítica social que convoca os artistas para uma tomada de consciência. Pelos títulos empregados e abordagens feitas suscitam terminologias que falam da rua, do espaço aberto, do acesso à arte como possibilidades para uma melhor continuidade de trabalho.

As soluções encontradas nas feiras e espaços alternativos nos levam à compreensão de pelo menos três pontos pretendidos por seus participantes: 1) a democratização da arte por meio de sua divulgação e acesso facilitado, através de um maior contato com outras parcelas da população menos próximas; 2) a renovação nos formatos do mercado em vigor bastante vinculado a uma enxuta seleção de artistas

⁶⁷ BRITO, Ronaldo. *Op. Cit.*, 1975, pág. 05.

⁶⁸ “A recusa da produção contemporânea, o privilégio dos suportes tradicionais, a volta nostálgica ao passado, (...) devem ser tomadas exatamente pelo que são: manobras táticas, nada mais. (...) A ação do mercado portanto está longe de se restringir às transações financeiras. Ele age de modo a criar um sistema fechado dentro do qual o trabalho vai obrigatoriamente circular, desde a sua própria concepção até a venda.” Ver em: BRITO, Ronaldo. *Op. Cit.* 1975, pág. 05.

⁶⁹ Destaca-se, nesse momento, preliminarmente, os seguintes eventos / projetos elaborados como resposta à limitação mercadológica vigente os quais seguem para o espaço aberto e urbano como uma das possíveis direções a serem tomadas pela arte: **O supermercado da Arte** de Jackson Ribeiro – Rio de Janeiro, 1969; **As feiras de Arte da Praça da República** (SP) e **Praça General Ozório** (RJ) ao longo da década de 1970; **Arte no Aterro- um mês de Arte Pública** – RJ, de 06 a 28 de julho de 1968, Do Corpo a Terra, Belo Horizonte, abril de 1970, **Domingos de Criação**, desenvolvido na área externa do MAM RJ, de janeiro a julho de 1971, sendo que os três últimos contaram com a presença de Frederico Moraes.

modernistas e 3) a apropriação de um discurso vigente que se volta para o espaço aberto como dispositivo para a atualidade e emergência dessas proposições.⁷⁰

No final da década de 1960, atrelados a tais preocupações, os artistas vivem os entremeios de uma situação política nacional instável, que toma espaço na construção de sua postura de trabalho. Assim, a preocupação com um papel cultural e social para a arte movimenta os projetos extramuros na direção não só da rede de comunicação, como sobre elementos representativos dos valores sociais oficiais. Esses caminhos ligam o artista brasileiro a um formato de Arte Contemporânea, resultante de uma ação autoral efêmera, num programa estendido no tempo e no espaço, passível não apenas de ser vivenciado, mas também de ser reconstruído física e esteticamente. Dessa forma, a construção de um procedimento criativo, derivado das teorias fenomenológicas e da *site specific art*, ganha um contorno sensorial impulsionado pela experimentação já em vigência no Neoconcretismo e que configura uma mistura singular para as formas de ação extramuros no país.

São vários os exemplos dessa abordagem e, através dos trabalhos de Hélio Oiticica e Cildo Meirelles, temos paradigmas importantes. Em seu projeto, criado com carimbo sobre dinheiro circulante (*Série Antropológica*, 1971, “*Quem matou Herzog?*”) Cildo alcança as ruas da cidade do Rio de Janeiro intervindo diretamente no fluxo urbano e oficial, causa o desconforto do questionamento politizado tão característico dessas vertentes ligadas ao espaço urbano quanto da própria arte contemporânea como um todo. Assim, age também o projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos* – projeto Coca-Cola (1970) no qual imprime frases provocativas em garrafas do conhecido refrigerante de origem norte-americana. Também, através do mesmo artista, podemos perceber a mutação da noção do *site specific* com as crescentes montagens aplicadas nas salas do projeto “Desvio para o Vermelho” (originalmente

⁷⁰ São muitos os textos críticos publicados em revistas especializadas ou jornais de grande circulação no país, no período dos anos 1960 e 70, que trazem referências ao descontentamento da crítica e dos artistas com relação ao mercado de arte. Para citar alguns, dentre os mais interessantes, podemos ver: SILVA, Hélio. *Gam pesquisa arte no Brasil*. **Revista GAM**, nº 22, 1970, págs. 13 a 17. AMARAL, Aracy. *A única esperança? ... Mirante das Artes*, nº 4, julho/agosto, 1967, págs.32/3 e BRITO, Ronaldo. *Agora, a arte*. **Opinião**, março, 1976 que se destaca nesta nota. Esse texto de Ronaldo Brito dirigia-se à exposição *Agora, Agora aberta* no MAM-Rio de Janeiro. Na crítica à falta de ousadia e atualidade do projeto, chega à questão do mercado nacional para arte que nos interessa em particular nesta nota. Coloca que: “O interesse do mercado é promover leituras fáceis e lineares do trabalho de arte, é salvaguardar a ideologia de patrimônio cultural e sobretudo preservar a eficácia da arte como traço distintivo de classe. As posições de leitura que assimila e incentiva estão comprometidas com o imaginário das classes altas: o seu terreno é a sensibilidade, o gosto, o dom, o talento, etc. Os artistas contemporâneos, por sua vez, estão fartos da ideologia da arte e tem, via de regra, uma posição crítica ante os efeitos sociais de sua própria prática. (...) Raciocínio análogo pode ser aplicado à questão das linguagens. O mercado brasileiro até aqui tem se recusado a lidar com suportes menos respeitáveis do que a tela, o bronze, o mármore e com linguagens menos tradicionais do que o figurativismo, o abstracionismo lírico, o primitivismo e assim por diante. Como se sabe, o mercado não possui estilos prediletos, (...) O que o obriga a agir tão estreitamente é o cálculo comercial segundo o qual o artista deve ser presa de um ‘estilo’ e o seu trabalho precisa ser reconhecido mais ou menos a dois quarteirões de distância.” Ver em BRITO, Ronaldo. **Experiência Crítica**. Organização de Sueli Lima, SP: Cosac & Naify, 2005, pág. 65

criada em 1967; remontada em 1974, e depois, em 1998) cujas diferentes edições re-elaboram o contexto espacializado do projeto, da interatividade com seus espectadores, além de suscitarem valores politizados acrescentados à leitura do trabalho.

Estendendo valores estéticos à simbologia e à criatividade do povo dos morros cariocas, Helio Oiticica elabora projetos seminais com *Parangolés* (1964/5) e *Bólide 18 – Homenagem a Cara de Cavalo* (1967), que exploram uma poética baseada na espontaneidade e corporeidade típica das escolas de samba, além de recobrem elementos mais transgressores como a marginalidade social real vivida no Brasil. Pelas abordagens temáticas, pelos procedimentos e materiais empregados, pelo modelo de registro suscitado em cada caso, ou mesmo, em seu alcance e formato de apresentação, anunciam-se, nesses projetos, o processo de desmoronamento do objeto de culto permanente e a inclusão do entorno, dos fluxos urbanos dentre alta e baixa casta, dos valores estéticos, voltados para uma consciência cultural e social recorrentes nas preocupações estéticas e poéticas dos artistas locais.

Esses exemplos pontuais nos levam à percepção de que a presença do objeto ocorre aqui de modo a evidenciar a ação que os institui como arte, e não mais, o contrário. O formato da operação artística, cada vez mais presente por seu grau de atualidade, passa, assim, a ser adotado pelos artistas interessados no terreno contemporâneo os quais tornam obsoleto o objeto artístico auto-referente de cunho modernista.

A operação artística responde, dessa forma, a um campo de expressão mais coligado às idéias fenomenológicas, ambientais e programáticas em desenvolvimento no período. Constitui-se num novo campo de atuação ampliada dos artistas que estão interessados, inclusive, no caráter de mobilidade criativa em construção.

Na análise dos projetos e verificando as distintas inclinações adotadas pelos artistas e curadores daquele momento, seja pelos trabalhos, seja pelos depoimentos e exposições, percebemos que a relação estabelecida com os novos campos de experimentação não elimina a importância dos museus, galerias e do circuito mercadológico, por mais dicotômica que se tenha tornado. Os valores da desmaterialização, da ação em lugar do objeto acabado, do espaço externo e efêmero, além das salas expositivas configuram novos papéis para seus agentes desfazendo o compromisso convencional até pouco tempo firmado.

Essa nova relação nos propõe uma compreensão do agente museu além de seu *constructo* físico-arquitetônico-ideológico tal qual aplicado no desgastado percurso de sua relação com a sociedade, ao longo do século XX. Sugere, também, seu

entendimento pelo tipo de substância primordial, valor eminentemente simbólico⁷¹, solo que tudo abriga⁷², permitindo-nos, assim, que seja percebido como lugar propulsor dos semióforos, conforme nos descreve Pomian, apesar dos desgastes e modificações que vinha sofrendo.⁷³

A chave para um dimensionamento mais apropriado na leitura dessa relação entre arte; materialidade / efemeridade; espaço museológico pode mesmo estar resguardada em sua compreensão mais original, ligada à noção de invisibilidade que compartilha com o que compreendemos como pertencente à ordem artística.

Em sua nova condição contemporânea, a arte nos sugere um sentido de atuação extramuros, ou seja, creditado a partir da instituição que ainda atua sobre sua configuração mais essencial; mas, definitivamente distante de seu aval, no modo fixo e pragmático ao qual, até então, ordenavam-se seus agentes.

A espacialização do objeto artístico se indispõe com os elementos da permanência e formas definitivas vinculadas à noção elitista, presente no modelo museológico, como sinônimo de poder e classe dominante.⁷⁴ Contudo, há de se considerar que sua complexa configuração acaba suscitando uma multiplicidade de elementos que desafiam o equilíbrio sutil dentre os elementos humanos, materiais, construtivos, comunicativos, ideológicos, além de outras variantes que configuram cada instituição.

O jogo estabelecido entre seus agentes, ao longo do século XX, leva-nos à condição de uma postura de inquérito, oscilante entre a cautela e a reação destrutiva, assumida pelos artistas que localizam, nesse próprio *locus / monumento*, vasta gama de investigação dos próprios mecanismos de formação e deformação da Arte. O trabalho das vanguardas inicia essa discussão problematizada em suas múltiplas escalas, pelos artistas e demais agentes desse debate, que se segue ao longo das décadas do século XX.

⁷¹ MONTAGNER, J. M. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995, pág.10.

⁷² LOURENÇO, M. Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. SP: Edusp, 1999, pág.61.

⁷³ Ver em: POMIAN, Krzystof. Coleção. In: *Enciclopédia Einauldi*. Vol.1. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, págs. 51a 86.

⁷⁴ Maria Cecília França Lourenço coloca a necessária ponderação a ser feita sobre os Museus e suas coleções ao longo do tempo. Ela explica que: "O pensamento histórico tem chamado a atenção para a intencionalidade do que se organiza, preserva, conserva e se exhibe como um claro desejo, individual ou social, de serem legados testemunhos concretos capazes de configurar uma memória apaziguada, ou rósea, e desejável às gerações vindouras (...) Em tese, a cultura material, elevada a bem comum, advém dos valores coletivos e consensuais, porém o processo para se alçar a essa unanimidade precisa ser inquirido com reservas, ante prováveis interesses econômicos e na esfera do poder, num país com o desnível socioeconômico do Brasil. (...) Sem dúvida, a materialização da memória em obras de arte, em espécies recolhidas, publicações e documentos tem estado comprometida com valores temporais e dos estratos sociais hegemônicos." LOURENÇO, M.C.F. *Op. Cit.*, 1999, pág. 60.

É, contudo, a partir da arbitrariedade modernista em relação ao público e ao espaço circundante, que chegaremos à observação dos problemas instaurados por esse modelo institucional de arte com o qual o objeto artístico desfere inovador embate. A atualização dos conceitos sobre Arte e sua conexão com o entorno e a sociedade em geral ampliam o debate sobre a validade inquestionável do Museu, como organismo simbólico e social representativo da práxis artística. Sua obsolescência se evidencia diante da rápida e sucessiva mudança de códigos que fazem emergir os valores fenomenológicos e de expansão do campo de apresentação e atuação da arte a partir dos anos 1960.

A disseminação dessa teoria fenomenológica se dá, principalmente, através dos textos de Merleau-Ponty, traduzidos para o inglês⁷⁵ e pelos estudos críticos de Rosalind Krauss, que mantinha estreito contato com o grupo ligado a *Land Art* e ao Minimalismo norte-americano desenvolvido na década de 1970.

Ao se permitir uma rápida alteração na apresentação desses autores e de suas contribuições para essa pesquisa, apresentam-se, primeiramente, algumas idéias de Rosalind Krauss para, logo em seguida, aprofundar-se um pouco mais o contexto trazido por Merleau-Ponty e a teoria fenomenológica no panorama geral e local brasileiro.

É senso comum que as novas linhas de pensamento crítico para a arte contemporânea admitem, nos trabalhos teóricos de Rosalind Krauss alguns dos fundamentos mais importantes para a compreensão de seus valores. Professora de Arte Moderna e Teoria Crítica na Universidade de Columbia / NY, Krauss escreve um texto seminal para se compreender o estatuto da arte inserida num contexto ampliado, aberto e urbano. Trata-se de *The Sculpture in expanded field*, publicado originalmente,

⁷⁵ Merleau-Ponty escreveu *Phénoménologie de la perception* em 1945. O livro foi editado, em Paris, pela Gallimard, nesse mesmo ano. Sua primeira tradução para o inglês acontece apenas na década de 1960, com o trabalho de Colin Smith que traduz o título como *Phenomenology of Perception*. As editoras *Humanities Press* (Nova York) e *Routledge & Kegan Paul* (Londres) publicam o texto em 1962. Entre 1945 e 1960, M-Ponty continua sua obra produzindo vários novos títulos editados sempre em francês pela Gallimard. A partir desse momento alguns pontos ressaltam o interesse crescente na obra desse autor. De 1962 em diante, com a tradução da *Phénoménologie de la perception* os novos trabalhos de Ponty serão traduzidos quase simultaneamente, para o inglês, pela *Northwestern university press* de Evanston / EUA. O rápido enxugamento da distância dentre a produção dos textos e suas traduções / publicações para o inglês indica não apenas um sintoma de globalização e acesso ampliado ao qual esse mundo da década de 1960 em diante nos acostuma, como também deixa clara a sua presença nas discussões culturais no mundo de língua inglesa, representativo, no período em questão, para a produção do pensamento crítico e criativo ligado à vertente artística atuante sobre os contextos urbanos e abertos. No Brasil, a primeira tradução de Merleau-Ponty foi feita pela editora carioca Freitas Bastos Livraria S.A., no ano de 1971.

na revista *October*, em 1979, traduzido e divulgado no Brasil, com o título de *A escultura em campo ampliado*, pela revista Gávea da PUC-RJ, no ano de 1988.⁷⁶

O embate dessa crítica com seu mentor, Clement Greenberg, coloca-a numa posição privilegiada quanto às renovações elaboradas por uma busca de leitura e compreensão da obra artística, além da *Crítica Subjetivista* que pautava o Expressionismo Abstrato da década de 1950.⁷⁷

Seu interesse pela escultura, não tão valorizada àquele momento, leva-a ao encontro da fenomenologia de Merleau-Ponty e à construção de uma teoria que possa abarcar as proposições, cada vez mais efêmeras, feitas pelos artistas desse período. Contrária ao sentido algo evolucionista praticado pela Historiografia da Arte que reduzia as experiências sensoriais de projetos, como os feitos por Michel Heizer e Robert Morris ou Robert Smithson, ao limite do escultórico, adentra num território crítico que responde por uma importante formulação de idéias para aquela nova forma contemporânea de arte.

Baseada na compreensão das limitações e tendências cada vez mais negativas, assumidas pelas esculturas modernistas vanguardistas, em paralelo à verificação dos projetos espacializados dos artistas, em finais dos anos 1960, Krauss formula a hipótese de que o trabalho artístico, ligado à ordem escultórica, deve ser compreendido a partir de uma combinação de exclusões, ordenadas numa lógica inversa, negativa, uma espécie de ausência ontológica que justificaria sua conformação.

⁷⁶ Dentre os muitos outros textos publicados por essa autora, acrescenta-se o livro *Passages of Modern Sculpture* que não só desempenha importante papel na estruturação do pensamento sobre a História da Escultura, como também desenvolve um capítulo especial para os projetos espacializados realizados nesse final da década de 1960. *Passages of modern sculpture* foi publicado pelo MIT em 1977, e a tradução para o português, feita por Julio Fischer, intitula-o: *Caminhos da Escultura Moderna*, na publicação da Editora Martins Fontes, em 1998. A sugestão dada por esse título deixa escapar um elemento de fluxo importante resguardado pelo título original limitando assim, um pouco, a correta percepção inicial do contexto desse trabalho da autora.

⁷⁷ Em entrevista a Anna Maria Guasch, Rosalind Krauss dá as indicações de seu afastamento das teorias e posturas defendidas por Greenberg, com quem mantinha estreito contato. Reconhece a importância inicial da teoria formalista que permite que ela estabeleça seu novo caminho. Coloca que o formalismo teria permitido a toda uma geração “*libertarnos de la tirania Del criticismo existencialista y subjetivista practicado por los críticos cercanos al expressionismo abstracto de los anos cincuenta.*” Contudo, avança: “*Em los anos sesenta, ser formalista, era uma espécie de militância ciega que no permitia otras lecturas del arte.*”

Sobre seu afastamento de Greenberg, diz: “*Y fue entonces como yo tambien me di cuenta que habia que rechazar el formalismo y de que la obra del arte no podia hablar mas por si misma com sus formas y su cromatismo, como sostenia Greenberg. Pense que para penetrar en el significado del arte, en su contenido y, conseqüentemente, conseguir una buena comunicacion con la obra era necesario acudir al artista. Pero esto Greenberg no lo llegó a aceptar. (...) Aunque desde finales de los sesenta me fui distanciando cada vez mas de Greenberg, la ruptura de nuestra cordialidad se desencadenó a raíz de la publicacion em Artforum del artículo ‘The Cubist Epoch’ (1971) (...) Despos de esto, Greenberg me considero uma trãnsfuga del formalismo.*” Ver em: GUASCH, Anna Maria. Rosalind Krauss. In: *Revista Lapiz*, nº 176, Madrid, outubro de 2001. págs. 67 a75.

Para tanto, define novas terminologias tais como *não-paisagem* e *não-arquitetura* em busca da formulação das bases desse novo território no qual se estabelecem criações que estendem os limites do escultórico para o artístico-arquitetônico. Nesse sentido, enfatiza um campo de forças atuantes no entorno dos objetos criados o qual passa a incorporar a paisagem em sua constituição estética tanto quanto também se torna importante observar a questão da presença física do espectador para uma delimitação mais precisa da expectativa do trabalho.⁷⁸

Krauss desenvolve essa compreensão partindo, predominantemente, da pesquisa dos artistas norte-americanos que, entre 1968 e 1970, fazem projetos com lugares demarcados, registros foto ou videográficos e a conseqüente construção de uma nova visualidade decorrente desse campo ampliado. Assim, vai tecendo, em seu trabalho, a importância da condição expandida, espacializada, entre arquitetura e paisagem, para a requalificação das propostas artísticas pós-modernistas.

Àquele momento, tanto a crítica quanto os próprios artistas têm acesso às traduções dos textos de Ponty que os colocam, definitivamente, numa nova sintonia estética, afinada com os demais elementos inquisitivo e efêmero para a Arte.

Merleau-Ponty ganha o status de representante fundamental para o aprofundamento dos estudos na filosofia das essências, da imanência existente entre o corpo humano, os objetos e os lugares e a sensação que os significam.

Parte dessa correlação de elementos estabelecendo novas formas de leitura para o terreno da percepção, no final da década de 1940, quando procura identificar o mundo conhecido por meio de uma articulação entre a fenomenologia e a existência.

Em sua linha de pensamento filosófico, legado, principalmente, das teorias dos trabalhos de Husserl sobre percepção, Merleau-Ponty estabelece elementos para um modelo de compreensão que dirime as distâncias clássicas entre o sujeito e o mundo apresentando-os sempre em paralelo, em contato, em constante desdobramento e re-

⁷⁸ Rosalind Krauss desenvolve os seguintes pontos para sua análise sobre a ampliação do campo da escultura: “O termo escultura (...) começou a se tornar obscuro. (...) Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço a ser excluído do projeto de representação temporal e espacial, filão rico e novo que poderia ser explorado com sucesso. Nos anos 50, Barnett Newman disse: ‘Escultura é aquilo com que você se depara quando se afasta para ver uma pintura.’ A respeito dos trabalhos encontrados no início dos anos 60, seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria da terra de ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem. (...) Nesse sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura. (...) Ao final dos anos 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão. (...) Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura.” Ver em: KRAUSS, Rosalind. *A escultura em campo ampliado*. **Revista Gávea**, nº 06. Rio de Janeiro: PUC RJ, 1988, págs. 86 a 93.

conhecimento. Dessa maneira, apresenta, também, a importância do ato de consciência do homem como circunstância igualmente em freqüente re-construção.

Numa passagem bastante conhecida de seu texto *O olho e o espírito*, fica clara a correta direção desses estudos. Transcreve uma experiência que nos leva à compreensão física e sensorial possível de ser vivida dentro de uma floresta:

“Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que a olhava. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... Eu lá estava escutando. Creio que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo”.⁷⁹

Ao trabalhar as relações entre os corpos, o espaço circundante, aspectos da linguagem e a transcendência sentida com relação às coisas conhecidas, o autor nos propõe um rico espectro para se pensar a arte e o mundo que a percebe, uma vez que aponta para valores que seguem para além da mera visualidade dos objetos e coisas criadas na paisagem. A exploração das sensações indica uma percepção mais completa dos elementos que nos cercam, e essa qualidade de idéias forma a base das discussões tratadas pela Fenomenologia que passará a ser adotada em distintas áreas de conhecimento.⁸⁰

A disseminação dessas idéias adquire importância em áreas correlatas à filosofia, tal qual a arte, em meados da década de 1960, quando são feitas as traduções sistematizadas para o inglês. Artistas como Richard Serra, que desenvolve importante trabalho com projetos ligados ao espaço urbano e a *site specific art*, tanto quanto autores ligados à crítica de seu trabalho artístico, apontam referenciais à leitura desse filósofo já no final dessa década.

No Brasil, a influência das idéias da linha fenomenológica e existencialista atinge, diretamente, a formação do corpo de professores das Faculdades de Filosofia estabelecidas no país, que são apontadas como celeiros para a formação científica e acadêmica das gerações seguintes. Demonstra-se dessa forma, como se espalhava o

⁷⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pág. 22.

⁸⁰ O parágrafo selecionado demonstra alguns dos valores apontados neste trecho da pesquisa. Foram extraídos do capítulo *O campo Fenomenal*: “O ‘sentir’ voltou a ser uma questão para nós. (...) A visão já é habitada por um sentido que lhe dá uma função no espetáculo do mundo, assim como em nossa existência. O puro quase só nos seria dado se o mundo fosse um espetáculo e o corpo próprio um mecanismo do qual um espírito imparcial tomaria conhecimento. O sentir, ao contrário, investe a qualidade de um valor vital; primeiramente apreende em sua significação para nós, para essa massa pesada que é nosso corpo, e daí provém que ele sempre comporte uma referência ao corpo. O problema é compreender essas relações singulares que se tecem entre as partes da paisagem e mim enquanto sujeito encarnado, e pelas quais um objeto percebido pode concentrar em si toda uma cena, ou tornar-se a imagem de todo um segmento de vida. O sentir é essa comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura.” Ver: MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*, 1999, p.84.

pensamento filosófico formal no país, naquele momento, dentre as distintas áreas de conhecimento. Contudo, tais linhas de pensamento se firmam, de modo mais presente, na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, reverberando a própria vocação construída pelo corpo de professores, que advinham de experiências européias fundadas pelo contato com autores tais como Sartre e Gabriel Marcel.⁸¹

Essas considerações nos levam a perceber que não será de Merleau-Ponty, portanto, a referência mais importante para a disseminação dos estudos sobre a Fenomenologia nas formas artísticas, nos introdutórios anos 1960/70, no Brasil. Heidegger aparece como referencial mais próximo e mais empregado, naquele momento, pelos professores catedráticos e seus seguidores.⁸²

As referências para os artistas se constroem, de forma mais direta, com os processos de trabalho de outros artistas que lidavam com a questão da experimentação e do direcionamento expandido ainda no espectro modernista. Mesmo na crítica de arte produzida no período e ocupada com a formulação de proposições contemporâneas, as citações a Merleau-Ponty são menos enfáticas que a constatação das idéias fenomenológicas por ele aprofundadas. Nesse sentido, aparecem no ideário nacional, com mais ênfase, apenas na década de 1980, para constituírem-se, com força significativa, na década de 1990.

Sua inscrição anterior no país direciona-se às áreas da Psiquiatria e Psicologia com o médico Nilton Campos que, na década de 1940, atua no Sanatório Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. A disseminação dessa teoria circula nessa área já na 1980 com a aplicação de metodologias de trabalho além de textos veiculados em jornais especializados internacionais.⁸³

A despeito disso, São Paulo se estabelece, no período, pela ambiência de idéias, espalhadas de modo informal, nas aulas do curso de Filosofia da Faculdade de Filosofia da USP, sediada no prédio Dona Maria Antonia. A presença de professores

⁸¹ Para uma leitura mais completa sobre a disseminação dos pensamentos filosóficos nas faculdades brasileiras, ver o artigo: *Psicologia Humanista no Brasil*. GOMES, William. B., HOLANDA, Adriano. F., & GAUER, Gustavo. Porto Alegre: Museu Virtual da Psicologia no Brasil. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/museupsi/brasilpsio.htm> Acessado em: 27/12/2007.

⁸² Convém lembrar que Heidegger dedica seu livro *O Ser e o Tempo*, publicado em 1927, a Husserl. Dessa proximidade, advêm outras que desembocam no modo indireto, porém entrelaçado, desse campo de estudo apresentado.

⁸³ O artigo de William Gomes, Adriano Holanda e Gustavo Gauer citado na nota anterior discute, com profundidade, os termos da disseminação desse conhecimento voltados à psicologia. Para tanto passa pela influência das escolas de filosofia no país, pontuando os nomes mais importantes, bem como sua biografia. O psicólogo e historiador Antonio Gomes Penna é apontado no artigo como importante referencial para a divulgação da Fenomenologia estudada por Merleau-Ponty e Husserl devido à sua atuação como professor e autor de artigos sobre esse tema publicados durante os anos 1980.

estrangeiros convidados era intensa e semelhante à freqüentação de alunos ouvintes que dobravam o número de espectadores em sala.

Marilena Chauí já era professora nesse período, e tinha sido aluna dessa mesma escola. Elabora seus estudos de doutorado na França, mas, tal qual faziam outros, vem defendê-lo na USP, em São Paulo, no ano de 1971. Sua tese se dedica à leitura de Spinoza (1971), porém o mestrado trabalha os conceitos da Fenomenologia de Merleau-Ponty (1967). Esse trabalho recebe o título de: *Merleau-Ponty e a crítica do humanismo* e esclarece um dos importantes pontos de entrada dessas idéias em São Paulo. Como professora na Faculdade de Filosofia, ministra a disciplina de História da Filosofia Moderna em que explora esse novo campo de idéias ante aquele cenário sócio-cultural.

Esse fato nos leva à consideração de que a presença dos conceitos da fenomenologia nesse cenário politizado, cultural, ativo quanto aos rumos tomados pelo país no período, especialmente por esse centro, atribui a Merleau-Ponty incontestável conhecimento que, contudo, efetiva-se de modo pulverizado, e chega por meios menos formais ao contexto criativo artístico. É clara a imanência existente dentre artistas, estudantes, filósofos, jornalistas atuantes nesse período e, nesse sentido, a confluência das idéias filosóficas e artísticas sofre determinados encontros que a linguagem formal dispense certo tempo para conformar.

Corroborando com essa hipótese, temos no exemplo conhecido das influências filosóficas sofridas por Mira Schendel, um parâmetro para compreender a dimensão desse interesse e dessa pulverização. Uma citação clara é feita pelo pesquisador Geraldo de Souza Dias que aprofunda as aproximações conhecidas pela artista, ainda nos anos 1970, dos estudos fenomenológicos de Hermann Schmitz, que foi igualmente influenciado por Husserl, Sartre e Merleau-Ponty.⁸⁴

Um forte indicador para essas colocações advém do final da década de 1950, quando Merleau-Ponty e sua teoria da Fenomenologia haviam servido aos autores do Neoconcretismo, ou seja, pouco tempo antes, ainda num contexto modernizante.

Como coloca Ronaldo Brito, a idéia da participação, com o sentido de romper o predomínio do puramente óptico na fruição do trabalho de arte, teve importância básica no Neoconcretismo, cuja origem teórica já remonta aos escritos da

⁸⁴ Geraldo de Souza Dias, professor da ECA-USP fez uma entrevista com o filósofo Hermann Schmitz na qual este ressaltava a importância de suas idéias filiadas ao que intitula de Nova Fenomenologia e que são aplicadas no estudo do último período de criação da artista Mira Schendel, na década de 1970, e suas investigações voltadas para o espaço corpóreo. A artista conhece o filósofo em 1976 e troca, com ele, muitas visitas. Ver em: *O corpo em Mira*. Entrevista de Hermann Schmitz a Geraldo de Souza Dias. **Novos Estudos 74**, março de 2006. Disponível em: www.scielo.br/pdf/nec/n74/29644.pdf. Acessado em: 03/01/2007.

Fenomenologia de Merleau-Ponty.⁸⁵ A participação serve-lhes, principalmente, como pauta orientadora para o equilíbrio e independência buscados da noção mecanicista exasperada, visível no tratamento dado pelo grupo Concretista, além da retomada de elementos Surrealistas, compreendidos como retrógrados.

No manifesto escrito por Ferreira Gullar no ano de 1959, o trabalho de Mondrian é citado como princípio importante para a tarefa à qual se propunham os artistas do grupo quanto à investigação das correlações entre arte, vida e transcendência no trabalho artístico, por suas *aproximações exteriores, pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funde e revela*.

Merleau-Ponty, tanto quanto Cassirer e S. Langer, são citados, de modo direto, pela contribuição que dão ao entendimento pára-mecanicista das atividades humanas e que interessavam fundamentalmente ao Neoconcretismo. Ferreira Gullar qualifica, pela Fenomenologia, suas formulações sobre o objeto da arte, no seguinte trecho do manifesto, que merece ser destacado:

“Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um quase-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos: um ser que decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanicismo material sobre o qual repousa, não por uma virtude extraterrena: supera-o para transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M.-Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina, nem no objeto tomados objetivamente, mas como S. Langer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.”
(GULLAR; 1959)

Ferreira Gullar estabelece, nesse mesmo texto fundador, a preocupação e o total interesse na espacialização da obra artística.⁸⁶ Indica, assim, os valores de

⁸⁵ Ver em: BRITO, Ronaldo. *Com o espaço construído*. Publicado em *Opinião*, agosto de 1975. In: BRITO, Ronaldo. *Op. Cit*, 2005, pág. 45.

⁸⁶ O trecho seguinte, retirado do Manifesto Neoconcreto, traduz essa colocação sobre o sentido de espacialidade aplicado pelo Neoconcretismo: “A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos acredita que o vocabulário ‘geométrico’ que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malévich, Pevsner,

continuum presentes na teoria fenomenológica os quais buscava integrar ao seu trabalho. A espacialização defendida por eles advém dos estudos da forma, dos questionamentos já apreendidos da Arte Abstrata e se localiza, nesse momento, sob a tutela imaginativa daquele grupo de artistas desejosos da aproximação completa entre arte e vida cotidiana, por meio de parâmetros estéticos e visuais dados por outro, que não o conhecido sistema de representação do real praticado pela arte figurativa. É, portanto, por meio da incorporação de um grau de espacialização pautada pela transcendência da arte, e não pela localização geográfica ou urbana, que o Neoconcretismo credita os estudos de Ponty ao seu discurso. Distancia-se assim da compreensão que viria, mais tarde, a ser burilada pela vertente contemporânea extramuros.

O tratamento de confronto com o espaço urbano, da apropriação das qualidades arquitetônicas ou urbanísticas, que implicam um comportamento de deriva, próximo àquele praticado pelos franceses no final da década de 1960, não se estabelece de pronto no país, apesar de muitos autores enxergarem, nessa relação, uma correspondência social e politizada refletida em trabalhos aqui elaborados. A preocupação com o cenário ditatorial e a consciência social, política e cultural à qual amalgamam-se os projetos dos artistas brasileiros do período levam à leitura da contemporaneidade desses trabalhos de tal forma que o discurso sobre sua inserção no contexto urbano, na identificação dessas ações e projetos como nova ordem associada à arquitetura e ao urbanismo, fique acondicionado a um plano teórico ainda pouco explorado.⁸⁷

Mesmo com a intensa troca de projetos e participações entre franceses e brasileiros, quer seja na configuração das exposições em galerias comerciais, participações nas *Bienais dos Jovens Artistas* de Paris ou viagens feitas pelos brasileiros para participarem de projetos na Europa, não há uma comprovação sobre

Gabo, Sophie Tauber-Arp etc. SE mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é suficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira – plena – do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo espaço expressivo.” Ver em: GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. RJ: *Jornal do Brasil*, 22/03/1959. *In*: *Mapa do agora*. SP: Instituto Tomie Ohtake, novembro, 2002, pág. 119

⁸⁷ Alguns autores estabelecem ligações dessa postura politizada e conscienciosa socialmente à uma atitude em paralelo à dos jovens franceses desse mesmo período reverberadas no comportamento criativo de ambos. Dentre esses autores destacam-se: Cristina Freire, Marília Andrés Ribeiro, Lígia Canongia, Fernando Cochiarralle, Daisy Peccinini de Alvarado, dentre outros.

trocas ou contatos efetivos entre esses artistas e o grupo Situacionista francês que emprega o conceito da deriva anteriormente mencionado.⁸⁸

Contato efetivo se estabelece, principalmente, por meio das Bienais realizadas em Paris que, naquela época, configuravam importante projeto estrangeiro que favorecia o ingresso dos artistas brasileiros no caminho de uma arte radicalmente experimental.

Admitidas como *Bienais de Arte Jovem*, pelo grande desprendimento conceitual imprimem, sobretudo, forte desejo de atualização e renovação dos meios artísticos, ao convidarem, em média, 50 países a enviarem jovens artistas dentre 20 e 35 anos.⁸⁹

A primeira edição dessa Bienal acontece em 1959, depois da 1ª Bienal de São Paulo, e como esta, segue até as décadas atuais. Artistas brasileiros como: Willys de Castro; Gastão Manoel Henrique; Antonio Dias; Hélio Oiticica; Artur Barrio; Cildo Meireles; Iole de Freitas, os quais, dentre vários outros, que desenvolvem uma linguagem tridimensional e ambientalizada, participam dessas exposições.

Ativos participantes de projetos internacionais que envolvem artistas brasileiros, Jean Boghici e Ceres Franco idealizam propostas coletivos que apóiam a continuidade de pesquisa e o tom daquela produção artística nacional, por meio da organização de exposições, em suas galerias no Brasil ou na França.⁹⁰

⁸⁸ Quando participei da sequência de mesas redondas no evento Reverberações 2006 em São Paulo, que integrou o Seminário Ritmos da Urgência, coordenado por Flávia Vivacqua, pude trocar várias informações sobre a ação do grupo Situacionista e suas prováveis influências nos artistas brasileiros daquele período com o prof. Carlos Roberto Monteiro de Andrade, que desenvolve um estudo sobre a Deriva e o Grupo Situacionista Francês e tem textos publicados sobre isso. Essa entrevista informal, mais próxima da palestra, revelou não haver fontes seguras de informação sobre contatos efetivos entre os artistas brasileiros e os franceses. São Paulo, Centro Cultural da Juventude, 04 de novembro de 2006.

⁸⁹ No prefácio da 2ª edição da Bienal de Paris, Raymond Cogniat, Delegado Geral do evento, explicita a inovação pretendida nesse projeto por meio da experimentação de artistas jovens. Além disso, aponta o cuidado necessário para com os limites do espaço expositivo sem que isso impeça a participação de outros organismos locais, como as galerias, para a construção de eventos paralelos afinados ao projeto: “Quando, há dez anos, iniciamos o grande inventário das promessas e esperanças de onde se exalavam os jovens, tínhamos o sentimento de nos engajar à uma empreitada um pouco arriscada. O acolhimento demandado e a compreensão então encontrada, seja diante dos expositores ou do público, nos impôs a continuarmos. Partimos das mesmas bases, isto é, dentro do mesmo espírito que de desejo ampliado, pois que era nossa meta não impor um estilo, mas sim ao contrário, descobrir como ele se elabora e facilita sua eclosão.(...) Tínhamos de computar o limite do espaço, já que o local não nos foi disposto, por mais vasto que fosse, dependia de uma capacidade que não poderia ser ultrapassada. (...) nosso programa tomava as dimensões que correspondiam às preocupações atuais e respondiam às necessidades de mudança, à ligação cada vez mais estreita entre as diferentes formas da criação artística. (...) A direção da Radiodifusora – Télévision Française a postos, da maneira mais ampla, seus serviços estavam à nossa disposição para realizarmos a secção musical e organizarmos os eventos que aconteceriam todos os dias durante o tempo de duração da exposição. (...) As numerosas galerias testemunharam seu interesse pela Bienal organizando exposições paralelas e anexas em acordo com a nossa programação.” Ver em: 2ª Bienal de Paris – 1961. Disponível em: <http://www.biennaledeparis.org/1961/manifestationsannexes/ecoledeparis1961.htm> Acessado em 27/02/2005

⁹⁰ Ceres Franco atua como colecionadora, crítica de arte e júri de salões e pertence ao corpo da Associação dos Críticos de Arte franceses (AICA France). Na mesma quadra do Boubourg, abre em 1972

Essa interlocução colabora para a internacionalização e atualização constante das proposições artísticas brasileiras, mesmo que dentro do ambiente da galeria de arte. A experiência dessa troca no sistema artístico, preocupada com a atualização da linguagem e do espaço, não chega a promover, contudo, encontro mensurável dos artistas brasileiros com a vertente extramuros.

O artista brasileiro não se lança às preocupações percebidas pelos artistas estrangeiros quanto às distâncias geográficas e suas implicações de coordenadas urbanas, ou mesmo, sobre a condição de degradação de bairros periféricos e implosão dos núcleos centrais urbanos, uma vez que, nesse sentido, constrói uma ligação mais romantizada sobre a pobreza e a criatividade dos que convivem com a carência.

A paisagem urbana brasileira é organizada, no sentido infra-estrutural, tecnológico e industrial dessas décadas de 1960 e 1970, pela baixa preparação de mão de obra especializada e esparsa aplicação de inovações tecnológicas. A centralização estatal das grandes obras em edificação e infra-estrutura não permite a ampla implementação de inovações que possam mudar, de modo radical e sofisticado, a paisagem.⁹¹ Esses elementos serão tratados, com mais rigor, nos projetos artísticos,

a galeria *L'Oeil de Boeuf* que fica conhecida como lugar de grande liberdade criativa. Durante toda a década de 1960 e princípio de 1970, organiza mostras internacionais que ligam artistas e projetos europeus a latino americanos. Ceres mantinha atualizada com mostras de trabalhos ligados à nova figuração, sua galeria carioca: a Galeria Relevo: sistematicamente visitada por artistas jovens como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Ângelo de Aquino, dentre outros, que iam até lá para trocar de idéias sobre Arte Contemporânea. Daisy Peccinini, estudiosa desse período artístico, aponta as qualidades do trabalho desenvolvido por Franco a partir de um contexto internacionalizado: "*Nesse contexto de internacionalismo realizou-se em agosto de 1964 a exposição Nova Figuração da Escola de Paris, na Galeria Relevo, resultante da iniciativa de Ceres Franco e Jean Boghici, proprietários da galeria. (...) O que poderia parecer uma operação comercial foi também o início de uma fluência de contatos importantes para os encaminhamentos de uma nova vanguarda.*" Ver em: ALVARADO, Daisy Peccinini de. **Figurações. Brasil anos 60**. São Paulo: Edusp: Itaú Cultural, 1999, pag. 100.

⁹¹ Paulo Bruna faz uma extensa investigação sobre o processo de industrialização e desenvolvimento da arquitetura posterior à Primeira Revolução Industrial, em seu livro: *Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento*. Ao focar a situação brasileira, em seu último capítulo, discorre sobre os aspectos referentes ao subdesenvolvimento e as relações daí decorrentes para o crescimento e sustentação da vida urbana nos grandes centros. Apesar de atentar para a industrialização dos processos construtivos, colabora com essa pesquisa, na percepção do panorama geral a ser enfrentado pelo Brasil naquele período entre as décadas de 1960/70 no que diz respeito ao incremento urbano conseqüente dos fatores tecnológicos, sociais e de qualificação da mão-de-obra que reside na área urbana. A configuração geral aponta para processos mais regressivos do que empreendedores nesse cenário, caracterizando assim um tipo de paisagem, arquitetura e conseqüente interesse pelos procedimentos tecnológicos adotados seja na área da construção, seja no pensamento artístico interessado nesse contexto. Bruna coloca que: "*No Brasil, a urbanização resulta principalmente do forte incremento demográfico, cuja parcela rural, por não encontrar trabalho nos campos, na mesma proporção de seu crescimento, e frente à crescente pauperização rural, emigra para as zonas urbanas. (...) a extensa concentração na distribuição da renda produz como conseqüência um crescimento intenso do mercado de 'serviços', absorvendo, direta ou indiretamente importantes contingentes de mão-de-obra. (...) nos países subdesenvolvidos o aparelho administrativo estatal, geralmente centralizado nas grandes cidades, tende a crescer mais que proporcionalmente, seja porque emprega mão-de-obra de baixa produtividade, nos serviços públicos, seja porque necessita enfrentar grandes obras em prazo curto [contribuindo assim] para intensificar o processo de urbanização. (...) nos países desenvolvidos e industrializados há uma relativa abundância de capital; (...) oferta abundante de recursos para ser investida na produção e, por isso, o preço do capital é ou deveria ser mais baixo. Por outro lado, nesses países há uma relativa escassez de mão-de-obra,*

somente na década de 1980 e, mais consistentemente, na década de 1990, quando vivemos uma circunstância mais tecnológica e virtualizada tanto na industrialização globalizada dos processos da construção civil, quanto na comunicação disponível nos grandes centros urbanos.

No cenário europeu e norte-americano, a movimentação de artistas, como: Robert Smithson, Michel Heizer, Daniel Buren, Richard Serra, Christo Javacheff e Matta Clark, dentre vários outros, demonstra uma rápida expansão da problemática sobre a percepção do trabalho artístico por referenciais fenomenológicos, para a observação das novas escalas possíveis de serem lidas com a tecnologia e a infraestrutura desses centros urbanos. Essa aproximação os leva a um dispositivo importante conceituado como Entropia.

A noção da entropia aplicada à construção de projetos ligados a *Land Art* possibilita não só maior atenção ao desenvolvimento de percepções requalificadoras do processo de vida urbano bem como da paisagem. A tecnologia crescente, associada ao processo de desindustrialização de bairros inteiros, vivenciada por muitas capitais estrangeiras das cidades norte-americanas e européias, leva a essa ordem de preocupações tornadas estéticas pelos artistas.

Nesse sentido, novos dispositivos são aplicados à leitura e à compreensão dessas extensões territoriais que organizam a paisagem deixando a limitação do plano cartesiano. Essa situação provoca a reinterpretação das escalas admitidas até o momento para dimensionamentos cada vez menos humanos e mais tecnológicos.

Essa ressemantização do espaço leva a um direcionamento investigativo por parte dos artistas que vão sugerir uma mudança no comportamento do espectador de projetos artísticos. A partir de então, a expectativa artística dessa vertente extramuros incorpora novos elementos como o agigantamento, a desmesura, a ativação de outros sentidos, que não o exclusivamente visual, e coloca a perspectiva privilegiada, estática e emoldurada em completa obsolescência.

Diante de uma certa insatisfação pelo modelo representacional do Eixo Cartesiano são reavaliados outros modelos de perspectiva já praticados e conhecidos pelo homem, na Antiguidade, os quais levam as pessoas a outros pontos de vista sobre os objetos e o espaço envoltório. Novamente, os projetos ligados a *Land Art* e

*conseqüentemente ela é cara (...) A situação seria oposta nos países não desenvolvidos. (...) O trabalho seria, portanto, um fator abundante. Ao mesmo tempo, o capital seria muito escasso (...) As inovações tecnológicas que fazem sentido econômico nos países industrializados, apenas aprofundariam o desequilíbrio entre os fatores de produção nos países não desenvolvidos (...) Conclui-se, portanto, que a adoção de inovações tecnológicas pelos países não desenvolvidos seria irracional, pois essas inovações resultaram de situações econômicas completamente diversas(...) Existe um impasse, pois, quase não existem inovações tecnológicas que poupam capital e usam mais mão-de-obra. O que existe são "regressos tecnológicos." Ver em: BRUNA, Paulo. **Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento**. SP: ed. Perspectiva, 2002, págs. 103,115,122,123.*

as investigações que se apropriam de espaços abertos, dentro ou fora do espaço urbano, revelam-nos uma prática de viagens e estudos sobre os *Alinhamentos de Nazca* no Peru, além de outros sítios arqueológicos realizados pelos artistas e críticos interessados numa estética que possa transcender o conhecido impacto do observador, diante de um quadro na parede ou de uma escultura sobre um pedestal.

A cultura visual ocidental, até então estabelecida sob o primado da verticalidade, dispõe assim, seus objetos na paisagem demarcando, com eles, ou por meio deles, sua compreensão de grandeza, importância e referência, dos quais, os monumentos são expressão incontestável. Entendendo essa prática e simbologia por sua imobilidade e hierarquia, sempre bem amalgamada à própria História da Escultura, os artistas do período vão buscar novas formas de interpretação do espaço e de sua tessitura.

O interesse pela possibilidade de um olhar panorâmico, orientado pela horizontalidade, pela angulação superior, algo como o *ponto de vista teológico*, apresentado por Yve-Alain Bois, quando se refere a essa disposição de leitura do *Spiral Jetty* de Robert Smithson,⁹² estabelece não apenas outra nova orientação para se pensar sobre os projetos artísticos envolvidos num contexto fenomenológico como também permite a apreensão sobre-humana desses espaços, mediada, a partir de então, pelos dados da tecnologia.

Essa forma de apreensão do meio urbano leva à investigação do conceito de entropia bastante conhecido e divulgado, de modo particular, por Robert Smithson. Ele considerava que muitos dos conceitos aplicados pela ideiação de uma arquitetura de ficção científica estavam, na verdade, atrelados a uma nova monumentalidade aplicada pelos artistas dos anos 1960 e 1970, tanto nos materiais que empregavam quanto nas dimensões agigantadas praticadas. Smithson analisa a criação de trabalhos do período a partir da noção de *novos-monumentos*: industriais, efêmeros, imponentes por sua dimensão e proposição espacializada, mas definitivamente desinteressados no futuro.

O artista evoca para o conceito dos *novos-monumentos* as pinturas gigantescas, feitas diretamente sobre a parede de um espaço qualquer e que serão destruídas logo após o evento (Sol Lewitt); ambientes luminosos, construídos com a ajuda de lâmpadas industriais fluorescentes, que exigem um tipo de expectativa própria da condição de seu interlocutor no próprio espaço (Dan Flavin), ou mesmo, peças escultóricas abstratas e transparentes construídas em acrílico colorido formado a vácuo (Craig Kauffman) que, juntamente com formas abstratas geométricas e

⁹² Ver em: BOIS, Yve – Alain. *Op. Cit.*, 1988. pag. 41.

materiais de cunho industrial, conjugam uma mesma condição monumental, são experimentais e não resistentes à passagem do tempo.

Diante dessa situação, Smithson reconhece uma ação de retorno e aplica a essa conjunção a noção de *entropia*, dispositivo que faz um tipo de movimentação entre os tempos presente, passado e futuro, estabelecendo-se como medida de desordem, não mais compreensível ou mensurável pelos mecanismos convencionais do Tempo, da Memória e da História.⁹³

A entropia surge no terreno dos conhecimentos científicos da Física e da Matemática, tanto quanto na Biologia, no final do século XIX. Indica, nesses campos, um grau infinito de desordem, de imprevisibilidade, de abalo ou falta dentro de parte de um sistema que lhe causa a deteriorização.⁹⁴

A observação atenta para com outros ritmos de mutação naturais e culturais nos apresenta outro termo que surge nesse momento: *Neguentropia*, termo também anunciado, apesar de não apontado explicitamente, no texto de Smithson.⁹⁵ Ocorre que a movimentação em polaridades negativas e positivas, quanto aos valores desmesurados aplicados ao tempo, em pauta nessas décadas de 1960 e 1970, produzem, também, uma ordem de previsibilidade dentro dos sistemas percebida na serialidade e repetição de elementos geométricos, de funções multiplicadoras, expansivas e criativas identificados dentro dos projetos estéticos minimalistas e da *land art* justificando as abordagens de Smithson pelo tema e a abertura para novos campos em expansão com os quais conjuga a arte contemporânea.

⁹³ Em seu texto *Entropy and the new monuments*, Smithson propõe a aproximação entre grandes dimensões, materiais industriais, esfacelamento do tempo e da necessidade de se compreenderem novos possíveis monumentos para a atualidade a partir da noção de entropia. Cita uma relação de trabalhos e artistas, dentre os citados acima colocando que: “Muitos conceitos arquitetônicos baseados na ficção científica não nem nada a ver com ciência ou ficção, ao invés disso sugerem um novo modo de monumentalidade que tem muito em comum com as preocupações de alguns artistas de hoje. Penso, particularmente, em Donald Judd, Robert Morris, Sol Lewitt, Dan Flavin e certos artistas do Grupo ‘Park Place’. Os artistas que construíram telas estruturadas e pinturas de vista de parede, como Will Insley, Peter Hutchinson e Frank Stella estão mais indiretamente relacionados. Os fabricantes de cromo e plástico como Paul Thek, Craig Kauffman e Larry Bell também são relevantes. Os trabalhos de muitos desses artistas celebram aquilo que Dan Flavin chama de ‘história inativa’ ou o que a Física intitula de ‘entropia’ ou ‘drenagem de energia’. Eles nos recobram a Era do Gelo mais que da Era de Ouro, e confirmam a observação de Vladimir Nabokov de que ‘O futuro não é senão o obsoleto em seu reverso.’ Preferindo um caminho circular, muitos dos artistas tem construído uma analogia visível para a Segunda Lei da Termodinâmica, que explora a área da Entropia nos dizendo que a energia é mais facilmente perdida que obtida, e que no futuro próximo o universo todo estará em chamas e se transformará num todo mesmo compassado.” SMITHSON, Robert. *Entropy and the New Monuments*. In: *The writings of Robert Smithson*. NY: NY university press, 1979, pág. 09.

⁹⁴ Para a definição de Entropia nos diversos campos do conhecimento, ver: Dicionário Houaiss, pág.1169.

⁹⁵ Como resumo pontual dessa idéia, seleciona-se, do texto citado na nota 33, o seguinte trecho: “O aviso sobre o colapso próximo de ambas tecnologias, mecânica e elétrica, tem motivado esses artistas a construir seus monumentos dedicados ou opostos à entropia.” SMITHSON, R. *Op. Cit.* pag.11.

Quando aplicamos essas idéias à criação artística brasileira desse mesmo período, percebemos que o fator entrópico social vivido pelo Brasil dá vazão a uma reação oscilante entre entropia e neguentrópica. A maneira como as imagens dos problemas urbanos chegam ao espectro cultural não tem o mesmo peso da tristeza tal qual a disseminada pelo cinema Neo-realista italiano do Pós-guerra, ou pelo amplo espectro da imagem fotográfica praticada no mesmo período.⁹⁶ Nessa linguagem, apresenta-se uma tensão que evidencia um ambiente vitimizado: soldados feridos, famílias desintegradas pela fome, pela perda da moradia, pela destituição das mais variadas ordens sociais. O cinema, tanto presente na paisagem da cidade, quanto especulador dessa paisagem, é comumente apresentado por seus estudiosos como agente disseminador de um tipo de visualidade que nos dirige para o mesmo nível sensorial buscado pela expressão artística cultural, como as vertentes da Arte em meio urbano, seja a partir da vítima ou do herói, como indicado aqui. Assim, o cinema contribui, nesse ponto, por exemplificar, de modo bastante efetivo, a constituição da estimulação sensorial das pessoas ao longo do século XX. Sob sua perspectiva espacializada, atrai para si a parcialidade de seu espectador envolvendo-o dentro de um olhar de *tempo prolongado* e uma vez que consegue estender essa atenção dispensada penetra em camadas de referência visual significativas nos múltiplos resultados culturais que se seguem.⁹⁷

⁹⁶ Na introdução do livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, Leo Charney e Vanessa Schwartz discorrem sobre os distintos capítulos dos colaboradores que compõem essa obra. Do texto de Ben Singer – *Modernidade, hiperestímulo e sensacionalismo* destacam seus aspectos sensoriais e urbanos tal qual sugerido acima: “A possibilidade de uma audiência de massa, juntamente com uma atmosfera de excitação visual e sensorial, abriu as portas para novas formas de entretenimento, que surgiram tanto como parte da cultura das sensações quanto como um esforço para atenuá-la. (...) Do mesmo modo, nos seus primeiros anos como um fenômeno urbano, o cinema teve múltiplas funções: como parte da paisagem da cidade, uma breve pausa para o trabalhador a caminho de casa, uma forma de escape do trabalho doméstico para as mulheres e pedra de toque cultural para os imigrantes.” Ver em: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa.(org) **O cinema e a invenção da vida moderna**. SP: Cosac & Naif, 2004, págs.25/26.

⁹⁷ Construindo um corpo espesso sobre a discussão das indistincões entre cinema e pintura, o autor Jacques Aumont coloca a importância do tempo na recepção e fixação cultural das imagens cinematográficas que podem colaborar para as idéias apresentadas neste trecho da pesquisa. No capítulo *O Olho variável ou a mobilização do olhar*, coloca que: “(...) é também no fílmico que eu gostaria de salientar os vestígios, a incidência do olho variável. (...) o que o cinema acrescenta é uma estrita definição no tempo dessa mobilidade [da tomada das imagens pelo olho e pela câmera]. A pintura paisagista só representava momentos dela, trechos; (...) o cinema coloca a questão de outro modo: o que acontece durante um olhar? Que relação entre o tempo do olhar e o tempo da representação? Entre o tempo do olhar e o espaço da representação? Um problema novo surge: o da rection, ou, se se quiser, da gestão de um olhar prolongado. O cinema nasceu, está longe de ser indiferente, como máquina de produzir imagens – vistas – contínuas, não fragmentadas, longas. (...) não podemos escapar ao tempo que corre na projeção e, entretanto, nós aderimos a ele, o reconhecemos como nosso próprio tempo, o vivemos como tal. Ver: AUMONT, J. **O olho interminável [cinema e pintura]**. SP: Cosac&Naif, 2004, págs.65/66.

Assim, voltando-nos para a produção artística extramuros, encontramos, em Hélio Oiticica, uma aproximação com o cinema que justifica esse contorno do texto. Fugindo dos meios narrativos comerciais convencionais, Hélio estabelece nessas experiências, pontos de entropia que podem bem demonstrar o modo de trabalho brasileiro com relação a esse dispositivo. Com Neville de Almeida, Hélio elabora o conceito: *Quasi-Cinema*, traduzido por sua insatisfação quanto à inatividade do espectador diante do espetáculo. Localiza com isso, o *gap* característico do contexto dos sistemas entrópicos, diante das experimentações realizadas que estabelecem uma construção fora dos padrões da narrativa convencional. *Cosmococa* representa bem a incursão de Oiticica nessa linguagem.

Como em todo o conjunto de sua obra, Hélio elabora, para esse projeto, uma ambientação de imagens re combinadas dentro de um espaço no qual o espectador possa ter maior ação. São combinações de espaços e tempos no formato de instalações que apresentam projeções fragmentadas e não lineares de imagens.⁹⁸ *Quasi-Cinema* redobra-se na imagem, no aparato de reprodução, no ambiente proposto à sua verificação. Distintamente dos exemplos estrangeiros, contudo, demonstra um grau de maior leveza e jocosidade em sua construção as quais reiteram a maneira particular com que o artista brasileiro se relaciona com a pobreza técnica, com a adversidade social e urbana da paisagem brasileira.

A postura dos artistas minimalistas, principalmente, os norte-americanos, concentra a atenção na aplicação do modo entrópico que tem, na arquitetura desses

⁹⁸ A descrição desse projeto, bem formulada pelo verbete do ItaúCultural, traz-nos o seguinte: “Em sua estada nova-iorquina durante os anos setenta, Hélio se aproxima paulatinamente do cinema. Mas sempre em oposição ao seu caráter narrativo e comercial. Em 1973 resolve se aproximar da linguagem com o cineasta Neville d’Almeida, com quem experimenta nesta nova linguagem o que eles nomeiam de “Quasi cinema”. (...) é com *Cosmococa*, que Hélio e Neville d’Almeida dão nome à experiência. O artista disse que a experiência nasceu de seu descontentamento com a linguagem cinema. Incomodava-lhe, do meio a relação espectador espetáculo, do meio. Uma inatividade hipnotizante do último devia ser rompida, e o público portar-se-ia de maneira insubmissa. Os artistas forjavam um espaço suave, mas não domesticável, onde o ritmo das coisas deveria ser desnaturalizado. Junto a uma banda sonora distinta, se passam imagens seqüenciadas ou não de slides, com imagens reconhecíveis de Marilyn Monroe ou Jimi Hendrix, cobertos por linhas de cocaína. As projeções estão fragmentadas por toda a sala. O espaço também é tratado. Além da passagem visual deve ser criada uma experiência sensorial. Nisso encontramos o parentesco do artista carioca com o músico norte-americano John Cage. Este último também pontuava notas ou pulsos distintos em entremeios de silêncio. Solicitava desta forma um olhar atento à singularidade das coisas, a possibilidade infinita de combinações, o momento que nunca se repete. O uso da imagem aqui para Hélio parece ter a mesma intenção. Montadas como instalação as *Cosmococas* ganham cinco versões, sempre relacionando a imagem com o espaço trabalhado. Aliás é esta espécie de atividade das imagens no mundo: elas deslizam no espaço e nele parecem marcar um tempo e um lugar, segundo Hélio, sempre novos. O cinema, assim, deixa de ser para Hélio uma representação entrecortada pela montagem, como possibilidade narrativa e comercial. O artista opta pela pontuação do espaço com imagens, um quasi-cinema de redes, como potência experimental, que possibilita não um olhar crédulo sobre a imagem, mas uma possibilidade de nos relacionarmos com ela lhe questionando.” Ver em: **Hélio Oiticica e o Quase-Cinema**. Panorama do Super 8.Cinema e vídeo. Disponível em: <http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?> Acessado em: 15/01/2007.

centros urbanos, seu universo repleto de elementos de desgaste, de falência das propostas de industrialização e urbanização de bairros e distritos inteiros e que, apesar de sua suposta repulsa visual, abarca território fértil para o espectro artístico contemporâneo interessado, particularmente, em proposições que suscitem questionamentos do *status quo* visível na relação entre arte e vida cotidiana. Daí a relevância dos elementos arquitetônicos que constituem o trabalho desses artistas como fortes dispositivos de conexão na criação de imagens fotográficas e videográficas.

Parafraseando a máxima de Malevich, em seu mundo *não-objetivo* supematista, em acordo com as direções admitidas por Smithson, temos que a cidade, sem imagens ideais, acaba por nos deixar num deserto. Deserto urbano, como o descrito pelos *Monumentos de Passaic*, trabalho produzido por ele em 1967, a partir da visita a um lugarejo degradado, próximo a Nova York, de onde recolhe informações visuais que vão compor uma espécie de mapa visual dos monumentos urbanos que pesquisa.⁹⁹

A conjunção entre geologia e espaços abertos estimula a pesquisa pelos mapas. Esse contexto árido, encontrado na produção dos artistas minimalistas, remete-nos ao deserto e reforça a nova condição espacial, na qual as referências conhecidas perdem seu efeito solicitando de seus usuários /espectadores o máximo no aguçamento da percepção.

Guy Debord foi um dos precursores na elaboração de novos parâmetros para mapas urbanos e mentais, quando organiza o grupo dos Situacionistas na França de 1957 e propõe os *detournement*, saídas aleatórias em grupos, que fundiam uma atividade dentre memória visual, psicológica, afetiva, inventiva da cidade conhecida ao formato artístico. Empregando colagens para essa nova visualidade conseguida pela experiência do passeio à deriva reconstrói a percepção visual dos percursos urbanos buscando abrir uma nova frente para a compreensão entre as relações do homem e o meio urbano em que vive.

⁹⁹ Cristina Freire faz uma aproximação desse trabalho de Smithson com o Mapa Situacionista de Debord. No capítulo dedicado aos Mapas na Arte Contemporânea coloca que: “As mutações urbanas são muito aceleradas e essas modificações são contrapostas à lenta sedimentação das pedras. [Smithson] justapõe o registro de ambos em suas composições fotográficas. Esse artista, em 1967, mesmo ano da publicação da *Société du Spectacle* de Debord, publica um mapa de exploração estética de um lugarejo próximo a Nova York. São fotografias de lugares aparentemente banais que o artista monta lado a lado como um mapa narrativo, destacando alguns pontos dos quais ele se apropria nessa operação artística. São o que chama de ‘monumentos’ e que fotografa para dispor numa sequência à maneira de um guia ilustrado.” Ver em FREIRE, Cristina. **Além dos mapas. Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo.** SP: Annalume, 1997, pág. 78.

Smithson cita a coleção de mapas geológicos que Donald Judd manipulava de tempos em tempos, para elaborar a precisão estrutural de seus trabalhos.¹⁰⁰ Richard Long explora, em seus trabalhos feitos nas mais distantes áreas do planeta a concepção dos mapas. Chega a ela através da conceituação da arte feita a partir da ação do caminhar. Estabelece rotas aleatórias e um contato estreito com a paisagem natural para elaborar um curso estetizado por meio de sua passagem e condição pré-existente a ser dada ao caminho criado, explorado em seu dimensionamento, direção, tempo e geografia.¹⁰¹

As estratégias que são criadas vão se diferenciando das referências aos mapas que permeiam a História da Arte e da Literatura desde a Academia, e propõem a distinção entre os termos *mapa* e *mapeamento*, conforme chegam à Contemporaneidade. O tratamento dado pelos artistas conceituais, minimalistas e ligados a *Land Art* aprofunda a relação do homem com esses registros por meio do mapeamento, propondo não apenas uma resposta à globalização das informações, dos itinerários de viagem, mas sobretudo, a própria localização de seu autor, do artista proponente que emprega esse dispositivo na criação de suas obras.¹⁰²

Não se trata mais de adotar o mapa como temática, mas sim, de incorporar as noções de localização, territorialidade e domínio às quais esteve ele sempre remetido, no escopo das propostas artísticas de intervenções urbanas, objetos ou performances.

¹⁰⁰ SMITHSON, R. **Op. Cit.**, pág. 15.

¹⁰¹ No site oficial do artista Robert Morris há um testemunho sobre seu processo criativo que envolve suas experiências com percursos travados a pé e os resultados estéticos aplicados a essa ação. Coloca que: *"Meu primeiro trabalho feito a partir de caminhadas, em 1966, era uma linha reta num campo gramado, que se dirigia, nos meus próprios passos para 'lugar algum'. Nos trabalhos primeiros subsequentes feitos com mapas, que gravam passos muito simples, porém precisos feitos em Exmoor e Dartmoor, minha intenção era fazer uma arte nova que era também um novo modo de caminhar: caminhar como forma de arte. Cada passo seguia minha rota própria, formal, por uma razão original, diferente das categorias de caminhada, como por exemplo a viagem. Cada caminhada, imaginada não por uma definição conceitual, elaborava uma idéia particular. Assim, caminhar – como arte – promove, para mim, um modo ideal de explorar as relações dentre tempo, distância, geografia e medição. Esses passos são gravados ou descritos no meu trabalho de três formas: em mapas, fotografias ou textos, empregando aquela forma escolhida mais apropriada para cada diferente idéia. Todas essas formas alimentam a imaginação, são as destilações da experiência."* Ver em: **Richard Long. Art as a formal and holistic description of the real space and experience of landscape and its most elemental materials.** Disponível em: <http://www.richardlong.org/> Acessado em: 17/01/2007.

¹⁰² Anna Oliver estuda o uso desses termos ao pontuar exposições, artistas e curadores importantes para a análise da frequência dos mapas na criação artística ao longo do tempo. Foca um dos exemplos possíveis no interesse da arte atual pelos mapas quando se refere à exposição *The map is not the territory* (2002) chamando nossa atenção para o texto de Jane England que, na introdução do catálogo, dá essa referência sobre os contextos da globalização a partir do olhar e interesse artístico: *"Jane England, em seu texto de introdução para a exposição 'The map is not the Territory' – O mapa não é o território, sugere que essa é uma resposta à globalização da cultura, que o desmoronamento das fronteiras tradicionais, facilitadas pela crescente oportunidade de se viajar (exacerbadas pela crescente comunicação global) levou os artistas a tentar definir seu lugar no mundo."* Ver em: OLIVER, Anna. **The use of maps in contemporary art.** Disponível em: http://www.annao.pwp.blueyonder.co.uk/text_dissertation.htm#art Acessado em: 17/01/2007

[Figura: 15] Hélio Oiticica.
*Block experiments in
Cosmococa, program in
progress, CC3, Maileryn,
Whitechapel, Londres, 1973.*

[Figuras: 16 a,b] Mapas.
a – Ivens Machado. *Mapa Mudo*. Concreto e cacos de vidro, 1979.
b - Guy Debord. *Naked City*, Colagem, 1957.

[Figuras: 17 a; b] Carl Andre.
Stone Field sculpture, Hartford,
Connecticut, 1977.

Em seu estudo sobre a movimentação artística na direção dos espaços públicos e urbanos da cidade de São Paulo, Cristina Freire elabora um capítulo que intitula de *Os labirintos da arte e da cidade*. Nele dá continuidade para o tratamento dos mapas no universo criativo dos artistas destacando o trabalho de Leon Ferrari, que associa os viadutos à noção de estar perdido num labirinto¹⁰³. Ferrari nos oferece, nesse trabalho, referência sintomática e simbólica das desmedidas urbanas que compõem a atual São Paulo.

Pouco antes, em 1979, Ivens Machado já havia construído seu mapa do Brasil, o qual, convencional em seu formato, praticamente pedagógico (que lembra em muito as régua de transferência usadas pelos escolares no Brasil), faz uso das referências simbólicas provocativas dosadas pela perspicácia dos materiais escolhidos. O trabalho constitui-se num objeto de mesa, uma forma de concreto que recebe cacos pontiagudos de vidro verde quebrado, como os aplicados no topo dos muros urbanos de bairros periféricos da cidade, usados como recurso de segurança do patrimônio particular.

Mapa e mapeamento renovam-se como ferramenta e método de investigação dos contextos urbanos da atualidade. Em seus novos formatos de elaboração visual, promovem a fluidez entre a experiência da imagem como vista pontual - mapa e a representação sensorializada da paisagem em constante mutação – mapeamento.

Pouco antes, em 1968, Lygia Clark já ensaiava esse direcionamento empregando labirintos na conceitualização de seus trabalhos. No projeto a *Casa é o Corpo* (1968), estrutura labiríntica criada para a Bienal de Veneza, projeta essa mesma sensibilidade quanto à dificuldade da passagem e dos fluxos que Ferrari vê no exterior urbano. Nos distintos ambientes e elementos criados por Lygia, vemos a orientação interna, uma vez que, são voltados para uma experiência sensorial do corpo. Retomando, novamente, as indicações de Robert Smithson, compreendemos que a cidade consolida-se, assim, como *hesitação para a ação*.¹⁰⁴ Não se constrói

¹⁰³ FREIRE, Cristina. *Op. Cit.* 1997.pag. 81.

¹⁰⁴ Quando chama a atenção para a complexidade dos elementos urbanos dados por qualidades como *vapid* = traduzido por *insípido* e *dull* = *torpe, deprimido e afrouxado*, Smithson aponta o valor criativo que os artistas retiram desse espectro para criar seus trabalhos. No trecho em que recobra Malevich e o Deserto coloca: “Este tipo de anulação recriou o ‘mundo não-objetivo’ de Kasimir Malevich, no qual não existem mais tipos de realidade, nenhuma imagem ideal, nada além do deserto”. Mas, para muitos artistas de hoje este ‘deserto’ é a ‘Cidade do Futuro’ composta de estruturas e superfícies nulas. Esta Cidade não desenvolve nenhuma função natural, ela simplesmente existe entre a mente e a matéria. É, de fato, devota a todas as idéias clássicas do espaço e do processo. É trazida para dentro do foco a partir de uma condição direta de percepção, ao invés de sentidos expressivos ou emotivos. A percepção como privação da ação e da reação traz à mente a desolação, apesar da sofisticada estrutura-superfície da ‘caixa’ ou moldura vazia. Quando a ação diminui, a clareza dessa estrutura-superfície aumenta.” Ver em: SMITHSON, R. *Op. Cit.*, pág. 12.

mais no mundo real, nem mais é imaginada como tal no plano das idéias. Esgarçada, mantém, ainda, elementos harmônicos isolados de sua primeira formulação pública e plástica, convive com os vácuos e espaços intermediários desse seu tecido roto aos quais vão se juntando, geográfica, histórica, artística e urbanisticamente renovados mapas.¹⁰⁵

Esse terreno solicita uma espessura visual que parta de dispositivos outros, atualizados, e que possam responder à complexidade observada nos centros urbanos de então. Desse modo, a investigação de tantos e múltiplos elementos acelera a postura crítica dos artistas interessados nessa vertente artística produzindo uma poética de inquérito para com os elementos, principalmente vistos na paisagem periférica da cidade, estendidos para além da experiência cabível na capacidade humana.

Nasce dessa limitação a sugestão de uma visão em *scanning* que possa cobrir a vastidão desse novo território. Esse tipo de visualidade se dá tanto pelo centro quanto pela linha do horizonte. Aparece nas pesquisas teóricas com as considerações de Paul Virilio sobre a presença e aceleração desregrada das máquinas e da tecnologia na vida cotidiana dessa segunda metade do século XX. O procedimento passa rapidamente de seus usos para com o domínio do espaço urbano e público baseado em referências advindas da política, da economia, das mais variadas formas de controle da massa para o terreno cultural.

Virilio compreende que a presença insistente das câmeras de filmagem que operam *televigilâncias* nos espaços urbanos leva o teatro social desempenhado nesses lugares a uma qualidade de tempo presente tal que se transforma no *cinematismo* propagado na forma última de um urbanismo, dado pelo impacto televisual.

¹⁰⁵ Jean Baudrillard também relaciona mapas e desertos ao capítulo em que investiga a *Precessão dos Simulacros*. Citando uma fábula de Borges sobre os cartógrafos do Império tece analogias entre a vastidão desse território e sua beleza metafísica ante a obsolescência. (...) *o declínio do Império assiste ao lento esfarrapar deste mapa e à sua ruína, podendo ainda localizar-se alguns fragmentos nos desertos – beleza metafísica desta abstração arruinada, testemunha de um orgulho à medida do Império e apodrecendo como uma carcaça, regressando à substância do solo, de certo modo como duplo acaba por confundir-se com o rela ao envelhecer*) – esta fábula está terminada para nós e tem apenas o discreto encanto dos simulacros da segunda categoria. Hoje a abstração já não é do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem e sem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa e nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – *precessão dos simulacros* – é ele que engendra os territórios cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios substituem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real. Ver em: BAUDRILLARD, Jean. **Op. Cit.**, 1991, págs. 7e 8.

A apreensão dessa espessura de acontecimentos dentro do teatro social urbano é atualizada constantemente pela tecnologia de *fenômenos ópticos*. Não há mais a demanda do deslocamento físico do ser humano, mas continua como sua condição que não se permita fixo e estático nesse novo terreno. Sob esse contexto, para conectar-se às distâncias do planeta recorre, novamente, ao dado tecnológico e incorpora, com a Internet, outros comportamentos para compreender corpo social urbano e nele atuar. O vídeo, assim conectado às fontes de informação, proporciona um novo tipo de visão, uma *visão de sobrevôo* que redefine nossa relação com a imagem projetada num tempo-espaço sintético.

Diante de um espaço urbano que conjuga distintas velocidades de transformação, de atualização, que cria hiatos dentre pobreza e riqueza, acessibilidade, mobilidade e interdição, cujas dimensões já não mais nos permitem a homogeneidade da visão, encontramos uma crise de representação do que antes era tomado por inteiro e que agora, em movimentos sucessivos, *a-dimensionais*, instáveis (uma vez que estão em constante atualização), são interpostos para a organização do que era antes cidade e passa a ser compreendido como *fenômeno urbano*.

Como coloca Nelson Brissac Peixoto, a noção de *scanning* aplicada à atividade artística tem início com Carl André e Robert Morris nos seus projetos ligados a *Land Art*.¹⁰⁶ No sistema gradiente, minucioso e predominantemente horizontal com o qual executava seus trabalhos, Carl André cria uma relação entre o módulo, sua grade e sua extensão. No início dos anos 1960, André vive a experiência de trabalhar na Estrada de Ferro, circunstância que surge mais tarde atrelada à sua preocupação quanto à extensão das formas estabelecidas em seus trabalhos. Tal fato nos sinaliza uma das portas de entrada para os processos criativos que estabelecem essa visualidade percebendo, no decorrer do tempo e do espaço, um olhar tomado de cima, do alto, ainda possível, no caso específico de André, de ser tomado pela experiência do próprio corpo humano.

O artista costumava declarar que a extensão de seus trabalhos estava mais apropriada à rodovia do que ao edifício, considerando a extensão a eles aplicada como elemento regulador da impossibilidade da expectativa do trabalho pelo modo

¹⁰⁶ Nelson Brissac define a apreensão por meio do scanning a partir de: “Apreensão de dimensões que escampam por completo a experiência humana individual. (...) Enfatiza a horizontalidade e a distância. É um tipo de observação que, em vez de fixar num objeto, se faz percorrendo horizontalmente uma área, se faz por varredura. A distância se impõe para cada objeto, o horizonte valendo tanto quanto o centro. (...) a varredura é um dispositivo que não corresponde mais ao dispositivo ocular, à organização do espaço feita pelo olho. A visão periférica, lateral, horizontal ao invés do foco centrado num objeto, serve para enfrentar a grande escala.” Ver em: PEIXOTO, N. B. *Cidade Desmedida*. In: **BrasMitte**. Parte 1. pág. 35 e 36.

convencional e cartesiano.¹⁰⁷ Sua apreensão passa a ser orientada pela medida do deslocamento de seu espectador no tempo.

Em seus vários textos, Robert Morris deixa fontes fundamentais para a compreensão dos elementos: forma, volume, espaço envoltório e posturas perceptivas buscadas pela prática dos artistas interessados na confluência entre Minimalismo e *Land art*. Suas descrições sobre as condições para a formulação do que chama de *new art* em confronto com as referências ao corpo humano, literalidade e paisagem aparecem nos textos *Notes on Sculpture*, publicados originalmente na revista *Artforum*, entre os anos 1966 e 1971. Na parte 4 – *Beyond the objects*, explora as dualidades do campo figurativo de representação no qual a História da Arte sempre se deteve para apresentar as novas posturas do objeto artístico inserido num contexto tão mais amplo quanto abstrato.

Focando sua atenção na tridimensionalidade das esculturas em grandes escalas discute os aspectos de um tipo de visão, distinta da aplicada convencionalmente, à

¹⁰⁷ Morgan Fischer faz uma análise da obra de Carl Andre buscando identificar nos valores de extensão, temporalidade e seqüencialidade presentes em sua obra aproximações com um tipo de criação que nos leva ao filme, muito embora inicie seu texto afirmando que André jamais fez um filme. O ponto que nos interessa neste texto mostra a questão da ligação desse artista com uma idéia de velocidade e linearidade típicas da auto-estrada, típicas de uma visão que colabora para a compreensão de sua percepção da visão do scanning aplicada à estética da *Land Art* e importante para as formas de arte pública e urbana atuais. Fischer coloca que: "Carl Andre nunca fez um filme. Mas o filme pode nos contar alguma coisa sobre o trabalho de Carl Andre. (...) Andre usou a forma dos empilhamentos em seu trabalho recente, e é característico que ele tenha empregado esse termo. (...) Pilhas, módulos repetidos numa lista ou linha, isolam a propriedade distintiva da ligação de um empilhamento. Uma pilha é uma sucessão idêntica de unidades retangulares unidas ponta a ponta com suas bordas livres tocadas por duas linhas paralelas. Essa relação de partes também descreve a relação de quadros em movimento num filme. Não importa se as proporções dos retângulos de André tomam o quadrado até o seu extremo alongado. Nos alinhamentos de módulos repetidos borda a borda, os trabalhos de André com as filas, as peças em linha e uma faixa de filme em movimento, são idênticas. Ambos são empilhamentos. Filmes consistem de um módulo, a moldura. É possível cortar os quadros separadamente e reordená-los em novas combinações. (...) Num Filme, os quadros devem estar numa relação que é a mesma do empilhamento; não há outra escolha. André estava livre para organizar as relações entre seus módulos da maneira que bem quisesse, mas dentro de todas as possíveis relações disponíveis para ele, a relação escolhida foi quase que exclusivamente aquela do empilhamento. E, como veremos adiante, o empilhamento é também a grade sob outra forma. A conclusão a que chego é que o modelo fundamental das relações internas da essência do trabalho de André se refere ao filme. A película do filme é inscrita com tempo. A passagem do tempo é o que a sucessão dos quadros adjacentes da película registra. A sucessão dos módulos adjacentes nos empilhamentos de André sugere, igualmente, a passagem do tempo. Quando André disse que as peças eram 'mais próximas de rodovias do que de edifícios', ele estava pontuando sua extensão, sua linearidade. A linearidade de uma rodovia não foi construída ainda. Inicia-se por uma ponta e adiciona-se o seu comprimento. Os empilhamentos de Andre só puderam ser construídos de modo semelhante. O comprimento foi criado pela somatória de um módulo depois do outro. (...) Quando uma peça é muito comprida, não podemos vê-la de pronto. Deve-se ser capaz de apreendê-la, mas não podemos vê-la igualmente bem em todos os seus pedaços. É necessário ter uma boa perspectiva do ponto em que se está, mas a peça se estende pela distância, e a outra ponta está muito longe. Para que vejamos a peça igualmente bem, deve-se caminhar ao longo dela. Quando se caminha de uma ponta para a outra, experimentamos um módulo depois do outro, do mesmo modo com o qual se faz os quadros de um filme. Não importa se, quando vemos um filme estamos num movimento menor e os módulos que se movem sucedendo-se mais uma vez na tela, é assim que, no trabalho de Andre, os módulos são menos velozes e o movimento é feito pelo espectador." Ver em: FISCHER, Morgan. Carl André and Film. In: TEXT - Zeitschrift und Verlag. Berlim, Outubro, 2005. Disponível em: <http://www.text-revue.de/> Acessado em: 15/01/2007.

percepção do objeto de arte, estático e centrado. Para tanto, elabora a noção de uma zona periférica existente nessa relação entre coisa e entorno que o remete à noção de indeterminância presente nesses novos trabalhos.¹⁰⁸

Essa indeterminância está ligada à própria condição desse trabalho, à medida em que gera uma impossibilidade de separação entre o seu aspecto físico e o ambiente/todo que o contém.

Robert Morris empresta de Anton Ehrenzweig¹⁰⁹ a noção de *scanning*. O termo completo aplicado por Ehrenzweig é *low-level scanning* e se liga aos estudos da Psicologia da Arte. Trata de uma metodologia que compreende a visão como sintética e capacitada de fundir a relação gestáltica figura-fundo de modo a construir nova ambiência desfocada que nos levaria a um modo de visão e atenção inconscientes.¹¹⁰

Apesar de configurar um terreno de dimensões agigantadas, a produção artística do mesmo período no Brasil lê essa noção de *scanning* nomeando-a apenas por terminologias próximas. Sua aplicação direta se efetiva em meados da década de

¹⁰⁸ Ver, especialmente, o trecho seguinte: “Além da extensão lateral, da mistura de materiais e da irregularidade das substâncias, uma das leituras, distinta da crítica parte-a-parte ou parte-pelo-todo, é enfatizada pela indeterminância do aspecto do trabalho que tem partes físicas separadas ou se perde em sua flexibilidade. Implicações de mudanças constantes acontecem nesses trabalhos. Primeiramente, a indeterminância era uma característica de percepção ante a presença de objetos regularizados – isto é, cada ponto de vista dava uma leitura diferente devido à perspectiva. No trabalho em questão a indeterminância do conjunto de partes é um aspecto literal da existência física da coisa.” MORRIS, R. **Notes on sculpture**. Part4. In: *Continuous project altered daily*. MIT Press, Massachussets, 1993, pag.61.

¹⁰⁹ Anton Ehrenzweig estudou psicanálise e direito em Viena. Profundo conhecedor de arte atuou como professor-palestrante na Universidade de Londres pouco antes de se mudar para os Estados Unidos, no final da década de 1950. Dentre os muitos livros que publicou destaca-se o título *The hidden order of art*, lançado em 1967, no qual o autor trabalha a noção de *scanning* lida tanto por Morris como por outros artistas do período.

¹¹⁰ Jennifer Roberts escreve sobre Robert Smithson e suas experiências em Yucatan discutindo aprofundadamente a qualidade de visão praticada pelo artista nessa experiência. Leva seus termos para estudá-lo como artista cujo método mais importante se configura pela decorrência de suas experiências (visuais, sensoriais, crítico-históricas) como viajante. Nesse texto aponta também a influência de Ehrenzweig em sua percepção. Ela coloca que: “Numa entrevista de 1969, Smithson descreveu seu método de percepção de um lugar como “um tipo de scanneamento de baixo nível, quase inconsciente.” [77] Ele emprestou o termo ‘baixo nível de scanneamento’ do livro *A ordem oculta da Arte* de Anton Ehrenzweig, 1967. Ehrenzweig, cuja influencia sobre o método de trabalho de Smithson seria difícil de estimar, desenvolveu uma psicologia da criatividade artística que advogava o valor do modo ‘inconsciente’ de visão e atenção. [78] Ehrenzweig descreve a visão de baixo-nível como sincretismo, como uma forma de visão que pode ignorar a distinção entre figura e fundo por meio de ‘sustentá-los numa mesma primeira vista desfocada’ [79] e isso pode apreender a massa de detalhes concretos sem conscientemente os identificar. Ehrenzweig incluiu esse nível de sincretismo dentro de seu conceito maior de ‘dediferenciação’, outra palavra chave que Smithson desenvolve com freqüência, e talvez o sinônimo mais próximo a ‘indiferença’ no sentido entendido por Smithson. Para Ehrenzweig, a visão de baixo-nível emprega níveis baixos de energia, uma ‘reunião’ simples, faculdade puramente receptiva, absorvendo indiferentemente recusas visuais indistintas. [80] O modelo não morfológico de visão de Smithson produz o mesmo efeito; sem que o espectador empregue esforço estereográfico, os olhos permanecem como receptáculos desconexos: ‘Os olhos se tornam duas cestas de basquete preenchidas com diversas cores, variações, colorações acinzentadas, grandes manchas cromáticas queimadas. Os olhos se mantêm indiferentes à vistas potenciais antes deles.’ Ver em: ROBERTS, Jennifer. *Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatan*. **The Art Bulletin**, Set, 2000. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_3_82/ai_66304035/pg_1 Acessado em: 15/01/2007.

1990, sob nova conjuntura e amadurecimento das vertentes contemporâneas ligadas a essa produção.

Nas décadas de 1960 e 1970, essa ambiência em torno do objeto artístico é lida por termos criados pelos artistas ou críticos com quem tinham contato estreito e referem-se, muito mais diretamente, ao modo como constroem seus trabalhos inserindo-os num ambiente ampliado e sensorial que, propriamente, nomeiam as metodologias que encerram para sua percepção. Empregam terminologias que focam a conjunção dessas partes do todo tais como: *estruturas infra-sensoriais* (Helio Oiticica - Nova Objetividade Brasileira / 1967); *não-objeto* (Ferreira Gullar – Teoria do Não-Objeto / 1960) *quase-corpus* (Ferreira Gullar – Manifesto Neoconcreto /1959) e *monumentos-a-todas-as-situações* (Lygia Clark / Antonio Bento em texto sobre a representação brasileira na Bienal de Veneza / Revista GAM / 1968).

Essa configuração indica não apenas uma atenção voltada para um *processo-trabalho-proposição* artístico dos artistas brasileiros, numa tomada global da questão, como também os situa menos interessados na teorização terminológica de cada parte integrante desse todo artístico no qual investem suas mais profundas crenças e empenho de trabalho.

Participando ativamente da elaboração dos novos conceitos estéticos, publicados nas revistas especializadas daquele período, os artistas brasileiros deixam rastros de um tratamento contextual integral para a formulação da Arte Contemporânea. Nesses textos dissertam sobre os detalhes do processo de expectativa por meio de termos que sugerem a ampliação efetiva na participação do espectador, além de aspectos da imanência do objeto artístico integrado ao meio, ao cotidiano das pessoas, e da especulação da qualidade de novos espaços e materiais que conectem arte e vida de um modo desburocratizado. Contudo, não se especializam em terminologias mais técnicas que distingam as etapas desse processo; ao invés disso, pontuam terminologias sobre os próprios processos criativos de trabalho em pleno desenvolvimento.

Outra circunstância, que se junta à anterior, na avaliação do processo do *scanning*, está na relação mais sensualizada, vivencial, algo testemunhal para a categorização da práxis artística, rumo a uma nova concepção sobre arte. Como já anunciado, não há a mesma vontade abstrata, formal, interessada na *trajetividade*¹¹¹ e na superfície decorrentes dos processos de desindustrialização ou grande

¹¹¹ Considerando o contexto do parágrafo todo vale a pena citar a origem do termo emprestada de Virilio. Para mais detalhes sobre isso ver em: VIRILIO, **O Espaço Crítico**. SP: Editora 34, 1993, Quinta parte: As perspectivas do tempo real. págs.106/7.

irregularidade na paisagem urbana tal qual a vivenciada pelos artistas nos espaços estrangeiros, principalmente, o norte-americano.

Os problemas da urbanização evidenciados nas capitais como Rio de Janeiro e São Paulo estabelecem-se como parâmetros de interesse para a criação do artista brasileiro de modo menos deprimido, mais afetivo, voltado para a poetização dessa carência de qualidade de vida. Demonstra-se por aqui menor interesse por suplantando uma situação no plano real do escopo de um trauma social tal qual a crença que se estabelece em parte das ações de arte pública, ansiosas por um papel transformador social por meio da arte. Essa conotação também passa pela cabeça dos artistas brasileiros, mas o discurso que adotam se orienta por uma severidade crítica para com as garantias de acesso ao próprio sistema artístico, desejoso de alcançar o maior número possível de pessoas na cidade.

Escolhe-se, portanto, um caminho de aproximação dessas questões explorando os elementos mais inesperados para tal cenário: a inventividade decorrente de uma paisagem urbana corroída que, contudo, pode, através da arte, fazer-se vista e valorizada. Algo como uma subversão da seriedade introspectiva do *scanning*, em seu emprego na Europa e nos Estados Unidos, para uma expressividade dentre camadas sociais que naquele momento refreavam sua hibridação.

Por fim, em meio à sua transversalidade para com a linguagem contemporânea, as formas artísticas extramuros praticadas no século XX, a partir dos anos 1960, comprovam sua afinidade com um estatuto mais alargado para o compromisso do artista e seu entorno, simbólico, social, estético.

Diferentemente da arte contemporânea, cria seu próprio campo de gravitação que merece a identificação de vertente estética, por não se restringir ao movimento auto-reflexivo, típico da contemporaneidade artística, interessada, sobremaneira, na sua própria história e linguagem característica. Como vertente estética, a linguagem da arte, inserida em meio urbano e aberto, extramuros, sucede seus enfrentamentos com a paisagem construída resguardando ao seu artista proponente um compromisso que desmembra sua atenção e preocupações de trabalho com outros novos campos coligados à própria arte; campos latentes no complexo espaço urbano dos centros atuais.

Capítulo

2

Primeiras Passagens da Arte Brasileira para o
contexto extramuros.
As Experimentações Ambientais.

Primeiras Passagens da Arte Brasileira para o contexto extramuros. As Experimentações Ambientais.

O período artístico brasileiro das décadas de 50 a 70 guarda aspectos importantes para a fundação das experimentações artísticas que transcendem as paredes fechadas dos museus e galerias de arte ganhando o contexto espacializado e urbano. Contudo, esses aspectos, não definem, necessariamente, o modelo de operação dessa vertente na atualidade. Apesar de lhe conferir importantes premissas, tais quais veremos adiante, seu legado é outro. A história das práticas artísticas em espaços abertos e urbanos desse período constrói um corpo peculiar para a reflexão sobre a situação do cenário artístico brasileiro pontuando aspectos de seu amadurecimento quanto à linguagem contemporânea, ao mesmo tempo em que engendra certa equalização para com os valores globalizados, atuantes no circuito, por meio da inscrição de elementos ideológicos tropicalistas que indicavam a construção de um projeto cultural de representatividade nacional.¹¹²

Os projetos artísticos criados conectam-se, em sua maioria expressiva, ao eixo de grandes cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte confirmando uma das tendências dessa manifestação até hoje. Fundamentam-se por outros elementos desse velho e conhecido recorte geográfico da arte ao programarem sua atenção para que o vínculo com o lugar, a noção de especificidade do projeto, tão explorado por essa vertente, seja viabilizado pelos referenciais urbanos da alta

¹¹² O termo tropicalista é empregado com a mesma ênfase artística e cultural com a qual Hélio Oiticica o emprega em seus textos e trabalhos de meados de 1960. Em seu livrete sobre as Artes Plásticas do séc. XIX e XX, Frederico Moraes faz uma apresentação muito eficaz para o termo, do qual, salientam-se, a seguir, alguns trechos: “*Hélio Oiticica apresentou na mostra Nova Objetividade Brasileira [abril de 1967] uma instalação que ele denominou premonitivamente de **Tropicália**. Tratava-se de um penetrável, circundado por plantas, araras, areia, brita, poemas enterrados e, no seu interior, raízes de cheiro, objetos de plástico e um aparelho de tv ligado. (...) Nesse mesmo ano, Caetano Veloso e Gilberto Gil se apresentavam no Festival da TV Record cantando **Alegria, Alegria**, Glauber Rocha concluía seu **Terra em Transe** e José Celso Martinez dirigia **o Rei da Vela**. Mas só em maio de 1968, quando os estudantes e operários saíram às ruas de Paris defendendo a imaginação no poder, era lançado o disco **Tropicália** e José Celso dirigia **Roda Viva**. Não houve, porém, nenhuma exposição tropicalista nem tão pouco foi lançado qualquer manifesto indicando o movimento. Mais que um movimento, o Tropicalismo foi verdadeiramente uma explosão criativa, um momento de liberdade.” Ver em: MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas. Sécs. XIX e XX**. SP: Itaú Cultural, 1991, pág. 133.*

densidade, do fluxo e da complexidade cada vez mais evidenciados por esses centros urbanos.

Nesse ponto, a criação de tais projetos artísticos está igualmente interessada nas distâncias e nos deslocamentos presentes na experimentação fenomenológica que atua sobre as constituições do objeto artístico contemporâneo pelo mundo. Contudo, apesar de nossa extensão territorial compatível àquela praticada por artistas norte-americanos determinantes para a elaboração dos contextos dessa vertente, os brasileiros investem sobre o espaço urbano pré-existente.

Assim, a experiência estética em lugares eleitos ou construídos na paisagem dos centros urbanos, nos quais o convite para a interação passa pela participação do corpo do espectador para a ativação da Arte, o que supõe um crescente grau de consciência desses agentes do sistema artístico, parece acompanhar a própria compreensão expandida de que a cidade deixa seu formato harmônico antigo para ocupar a condição de fenômeno urbano, fragmentado e em constante mutação, tal qual nos descreve Lefebvre e que, portanto, demanda nova atenção.

Henry Lefebvre não aborda, especificamente, o papel da arte no estudo que elabora sobre as transformações do espaço urbano em nossa atualidade. Contudo, seu trabalho nos serve como fonte para compreensão das ligações dentre os mesmos elementos que atingem esses campos correlatos de conhecimento e ação do homem. Ao avaliar a contradição possível na relação do fenômeno urbano com seu conteúdo, analisa a confluência de seus elementos de mobilidade e multicentralidade que convivem com as estruturas fixas, hierarquizadas de suas decisões administrativas.

Assim, lembra-nos da efemeridade e da multifuncionalidade presentes nesse contexto atual como saídas para o conflito levantado. Lefebvre destaca, também, a capacidade do homem, como agente do fenômeno, em ativar, de distintas formas, os lugares do urbano deixando-nos pistas para a compreensão sobre os deslocamentos praticados pela arte atual.

Essa analogia proposta nos ajuda a atualizar a configuração das formas públicas mais atuais adotadas pela arte, além de melhor demonstrar que essa nova condição da urbanidade, tanto quanto da arte, segue-se à aparição de fenômenos que criam e recriam novas centralidades para seu corpo constitutivo.¹¹³

¹¹³ Vale a pena ressaltar o seguinte trecho para tais idéias levantadas acima: “Se o espaço urbano é fascinante pela disponibilidade, também o é pela arbitrariedade de suas unidades prescritas (...) Para resolver essa contradição pode-se imaginar uma mobilização completa, não da população, mas do espaço. Que o efêmero dele se apodere. Que todo lugar torne-se multifuncional, polivalente, transfuncional, comum incessante ‘turn over’ das funções; que grupos tomem espaços através de atos e construções expressivas, rapidamente destruídas (...) Assim, a u-topia, já presente, virtualidade esclarecedora, absorveria e metamorfosearia as topias. A u-topia é tão necessária quanto a isotopia e a heterotopia.” Ver em: LEFEBVRE, H. **Op. Cit.**, 1999, pág 122.

A grande mobilidade aplicada ao espaço urbano e a suas topias altera, portanto, não somente os referenciais da urbanidade, mas sugere a mudança dos papéis do espectador e do formato previsto para o trabalho artístico promovendo novos desafios.

A conjugação de elementos dentre arte, meio urbano e mundo contemporâneo baliza as resultantes abordagens espacializadas praticadas pelos artistas.

Nessa direção, entendemos que, no caso brasileiro, a preocupação com a atualização e o distanciamento com vínculos modernistas impulsionam os artistas para o dado da espacialização. Num sentido ampliado, a globalização dos valores estéticos lhes interessa, antes de qualquer coisa, por sua condição de troca constante e volatilidade, por sua quebra simbólica das convenções geográficas que esboçam um novo alcance de trabalho para além das limitações infra-estruturais locais.

A contemporaneidade artística do Brasil, desenvolvida, principalmente, a partir dos e nos centros urbanos do eixo Rio - São Paulo, atrela-se, assim, ao desejo reverberado de sua vinculação a uma identidade cultural própria que pauta as discussões dos artistas naquele momento sem que sua visibilidade internacional seja descartada. É a linguagem que melhor qualifica as práticas de hibridismo artístico e atuação social para o artista num contexto ampliado entre museu e paisagem urbana uma vez que conjuga a postura artística à politizada.

Não há lugar para a ingenuidade. Boa parte da produção prática e crítica desse período se ocupa dessa tarefa e deixa depoimentos claros sobre uma postura social e politicamente desejada para o artista, crítico ou curador interessado na linguagem contemporânea.

Os projetos artísticos são realizados dentro, fora, ou, como se percebe por aqui, ao largo das instituições culturais.

As colaborações de Hélio Oiticica, tanto no campo prático quanto discursivo, são fontes fundamentais para a compreensão da interligação dessa tríade de elementos apresentados – arte, meio urbano e linguagem contemporânea.

Conceitos como: *Tropicália*, *Suprasensorialidade*, além da categorização possível de uma *arte de vanguarda para o Brasil*, são repetidamente apresentados nos projetos artísticos de Hélio e demonstram o desejo expresso pela reformulação ampliada do código artístico brasileiro em sintonia com sua atenção aos direcionamentos urbanos de capitais, como a do Rio de Janeiro, onde viveu e trabalhou como artista.¹¹⁴

¹¹⁴ Há uma grande variedade de citações para essa colocação. Apresentam-se, na sequência, dois trechos de um texto escrito por Hélio Oiticica nos quais essas idéias são discutidas lembrando que aparecem em diferentes formatos e veículos de comunicação do meio artístico, ao longo daquelas

Hélio, Artur Barrio e Cildo Meireles representam ainda a linha de frente na instauração das práticas e reflexões sobre o hibridismo cultural e a valorização das ações artísticas críticas ao sistema da arte e do mercado cuja limitação modernista acusavam. Estabelecem, no conceito de seus projetos e dos depoimentos deixados, os vetores da renovação artística como projeto de arte e cultura para o Brasil. Convocam uma maior participação do espectador, que é, ao mesmo tempo, sujeito desse espaço urbanizado, submetido às regras mercadológicas, sociais, comunicativas e culturais, tanto quanto o é o seletivo grupo que constitui os agentes do sistema artístico.¹¹⁵

Os pontos da motivação encontrada por eles para a implementação desses dispositivos, típicos da contemporaneidade artística, são, contudo, diversos e arbitrários tanto quanto a própria história e organização social percebida ao longo da segunda metade do século XX. A certeza que se apresentava ao país era a da incorporação das mudanças, da necessidade de se adotar o novo como ajuste a um almejado cenário promissor de desenvolvimento que implicava também a tomada de uma conscientização sócio-cultural.

décadas. “No texto: “*O aparecimento do Suprasensorial na Arte Brasileira*”, que H.O. publica pela revista GAM, nº 13, 1968, chama a atenção para a noção da Tropicália retomando outros conceitos criados em projetos anteriores: “*TROPICÁLIA – é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do Parangolé, em 1964 com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente as construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc.*”

Nesse mesmo texto explicita a idéia da Suprasensorialidade: “*Cheguei então, ao conceito que formulei como suprasensorial. (...) É a tentativa de criar por proposições cada vez mais abertas, (...) prescindindo mesmo do objeto tal qual ficou categorizado (...) São [propostas] dirigidas aos sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma ‘suprasensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais (...)*” Ver em: OITICICA, H. *O aparecimento do Suprasensorial na Arte Brasileira, Revista GAM*, nº 13, R, 1968, pág.39.

¹¹⁵ Helio Oiticica desenvolve, em particular, uma franca e aberta postura favorável ao hibridismo cultural como aspecto necessário para a renovação artística. Pratica essa forma de hibridismo como crítica da cultura estabelecida e estabilizada pelo gosto da burguesia. Mas o tom já estava espraiado contra o que, no contexto geral, chamava-se de preconceito. Mariza Alvarez Lima introduz essa idéia na abertura de seu livro que traz textos de artistas do período: “*Não se trata mais de um movimento que se prenda a uma designação: <tropicalismo> ou qualquer outro rótulo vanguardista. Trata-se de uma súbita tomada de consciência da realidade brasileira. (...) Na idade da massa preconiza-se o fim da especialização: Arte & Cultura passam a ser uma totalidade. Surge então um conceito verdadeiramente revolucionário: em cada homem existe, em maior ou menor potencialidade, o artista. E a cultura é feita, principalmente, de baixo para cima. ABAIXO OS PRECONCEITOS! A mesma importância atribuída a um artista consagrado passa a ser dada ao anônimo passista de uma escola de samba, ao chargista, ao gráfico, ao desenhista industrial.*” In: LIMA, Mariza A. (org) *Marginalia. Na Idade da Pedrada*. RJ: Aeroplano, 2002, pág.101

Artur Barrio também deixa importante testemunho contra a repressão do sistema artístico derivada das classes dominantes. Destina seu Manifesto de 1970 *contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris e contra a crítica de arte*. Alia sua predileção pelos materiais perecíveis e baratos a um movimento de resistência às pressões socioeconômicas: “*(...) por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.*” Ver em: BARRIO, A. *Manifesto. In: Mapa do Agora*. SP: Instituto Tomie Ohtake, 2002, pág. 139.

Compreender, sob os códigos estéticos, o fim do projeto moderno idealista, em nome da qualidade do debate crítico, trazido pelos anos 1960, transporta a população para um estado otimista que leva a acreditar que o povo, a criatividade do homem brasileiro, a valorização da autoria nacional são os meios para a conscientização ampliada sobre o Brasil e sua representatividade como nação, demonstrando-se, portanto, como modos legítimos de tratar a questão cultural por meio da arte e a partir dos elementos do lugar.

Ao longo das décadas de 1950 a 1970, o inchaço urbano, que faz sobressair capitais como Rio e São Paulo, propicia também a discussão sobre as conseqüências daquele crescimento desordenado sob o qual convivem, com idêntica pressa de implementação, bairros periféricos de baixíssima infra-estrutura, favelas, bairros de classe média e os mais ricos.

Nota-se que o ritmo acelerado, prenunciado pela década de 1950, intensifica a velocidade e a transformação nos hábitos sociais mudando a configuração dos centros dessas cidades que deixam de ser o ponto de convergência.

Uma nova forma de conectividade vai sendo construída a partir da importância cada vez mais atribuída aos meios de comunicação em franca expansão e modernização.¹¹⁶

O fator da mudança e da inventividade, mais que estratégicos, são elementos necessários para as formas da organização social que habita essa nova condição dos centros urbanos. Além de revelarem uma estética particularmente rica para o artista brasileiro, incorporam uma relação direta com os processos de industrialização e urbanização caros às vertentes dos projetos artísticos extramuros.

Com o passar do tempo, a combinação indústria e urbanismo vai consolidando o crescimento vertiginoso das cidades, de modo mais propriamente conectado ao

¹¹⁶ Ao ordenar os pontos desse desenvolvimento urbano, social e cultural do Brasil, nas décadas próximas de 1950, Marly Rodrigues aponta que: *"A industrialização realizada durante os anos 50 trouxe consigo a modernização do Brasil. Modernização dos homens, tornando-os cada vez mais urbanos. Modernização de seus hábitos, tornando-os consumistas. Modernização do modo de vida, das cidades, da arquitetura, das artes, da técnica, da ciência. (...) Os centros urbanos começaram a inchar e a transformar sua feição. Antigos bairros se mudaram de função. (...) As favelas e os bairros de periferia brotaram na mesma intensidade que novos bairros de classe média e de 'grã-finos', refletindo no espaço físico a distinção entre os grupos sociais e desafiando as metas dos técnicos em planejamento urbano (...) Aos poucos os centros das cidades foram deixando de ser ponto de convergência da população e local obrigatório de chegada e partida dos transportes coletivos. (...) Entre as camadas alta e média da população assiste-se a uma padronização do consumo provocada pela expansão da propaganda (...) Esta é a época em que o avanço dos meios de comunicação de massa (...) marca o início da indústria cultural no Brasil. Seu poder homogeneizador, embora bastante forte, não pode ser tomado como absoluto. A padronização dos hábitos, do consumo, dos comportamentos atinge apenas parcelas da população, em parte devido ao baixo padrão de vida do brasileiro. Nossa cultura, até hoje, continua imensamente diferenciada e marcada por conflitos de classe e por desníveis regionais."* RODRIGUES, Marly. **A década de 50. Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. SP: Ática, 1992, págs. 31, 32, 34 e 35.

êxodo do campo do que por sua atratividade, tal qual nos pontua Darci Ribeiro.¹¹⁷ A concentração de pessoas gera os fenômenos urbanos de capitais como São Paulo e Rio de Janeiro, listadas como algumas das maiores cidades do mundo, o que revela, a partir de então, o encontro com o grau de complexidade demandado para as atuais inserções artísticas especializadas. Esse contexto dá a chave para a compreensão do eixo, igualmente concentrado das ações extramuros, uma vez que a transformação urbana, desenvolvida ao longo do século XX, oscila entre os extremos da extensão territorial brasileira.

O experimentalismo será a saída encontrada para os artistas interessados na renovação estética que os levava ao estatuto contemporâneo na Arte. Essa experimentação vem tomada por um tom ético e político que desperta o valor da consciência para o trabalho artístico o que incluía sua imersão ao invés de sua produção. Esse dado da consciência oferecia a possibilidade da formação sólida de uma audiência pretendida pelos variados representantes dos sistemas artísticos, culturais, editoriais e políticos concentrados na idéia de que *o novo estava no encontro com o povo*.¹¹⁸

¹¹⁷ Darci Ribeiro chama a atenção para a complementaridade dos processos de industrialização e urbanização quando pontua as dificuldades da modernização do Brasil: "(...) vivemos um dos mais violentos êxodos rurais, tanto mais grave porque nenhuma cidade estava em condições de receber esse contingente espantoso de população. (...) No presente século, teve lugar uma urbanização caótica provocada menos pela atratividade da cidade do que pela evasão da população rural. Chegamos assim a loucura de ter algumas das maiores cidades do mundo, tais como São Paulo e Rio de Janeiro (...) O Brasil alcança, desse modo, uma extraordinária vida urbana, inaugurando, provavelmente, um novo modo de ser das metrópoles. Dentro delas geram-se pressões tremendas, porque a população deixada ao abandono mantém sua cultura arcaica, mas muito integrada e criativa. Dificulta, porém, uma verdadeira modernização, porque nenhum governo se ocupa efetivamente da educação popular e da sanidade.(...) A indústria, por sua vez, se orienta cada vez mais para sistemas produtivos poupadores de mão de obra, nos quais cada novo emprego exige altíssimos investimentos. (...) A própria população urbana, largada ao seu destino, encontra soluções para seus maiores problemas. Soluções esdrúxulas, é verdade, mas são as únicas que estão ao seu alcance." Ver em: RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil**. SP: Comp. das Letras, 1995, págs. 198 a 200 e 204.

¹¹⁸ Tal como nos coloca Denis de Moraes, vivíamos uma espécie de *triumfalismo nacional*. Os artistas e representantes da intelectualidade brasileira evidenciavam a mudança por meio da aceleração de idéias com evidente cunho socializante e popular: "A passagem dos anos 50/60, com efeito, nos revela tempos de euforia desenvolvimentista, de acelerada politização da sociedade, de amplos debates sobre a eficácia revolucionária da arte, de explosão de reivindicações dos trabalhadores urbanos e rurais, de sonhos com uma Sierra Mestra que nos livrasse do imperialismo, do latifúndio e da miséria. Era uma questão de afirmação nacional. (...) Tínhamos uma espécie de certeza do 'novo' (...) o novo era o povo. Um sentimento que animava a descoberta de caminhos para o país. (...) Era a vez do autor nacional. Uma pesquisa feita nos Departamentos de História, História Natural e Geografia, nas Faculdades de Direito e Engenharia Industrial da Universidade de São Paulo não deixava dúvidas – pelo menos na preferência do público universitário. Mais de 65% dos entrevistados declaravam interesse pelos autores nacionais; 47% preferiam autores de corrente social (...) Levar a cultura às ruas, morros e aos cafundós nordestinos (...) O caminho dos artistas e intelectuais do CPC era o da arte popular e revolucionária. (...) Num de seus últimos depoimentos (...) Joaquim Pedro de Andrade resumiria o compromisso artístico dessa geração: 'Nós acreditávamos na arte como fator de transformação social. E rejeitávamos a estética pela estética. (...) O Grande Teatro abria um espaço de inteligência numa programação que acomodava Chacrinha, Moacyr Franco, 'O Céu é o Limite' e shows de variedades. Lia-se mais do que nunca. O 'filão editorial' lembra o editor Enio Silveira, 'eram as obras que tinham um papel de conscientização para grandes questões políticas e culturais do momento. (...) Um grande sucesso editorial foi Cadernos do Povo Brasileiro, da Civilização Brasileira. (...) 'Os cadernos vendiam como água,' lembra o poeta Moacyr Felix." Ver em: MORAES, Denis de. **A esquerda e o golpe de 64**. RJ: Ed. Espaço e Tempo, 1989, págs.24 a 27.

Contudo, momento de fragilidade e de intensa discussão política alimentada por um desequilíbrio econômico no país, sob o governo de Jânio Quadros, desemboca no Golpe Militar de 1964 que estabelece prolongadas restrições à liberdade civil nos anos seguintes.

Poucos meses depois da eleição do general Castello Branco pelo Congresso, são eliminados os espaços de debate e organização social de estudantes e intelectuais. A expressão e comunicação editorial e cultural ficam cada vez mais cerceadas e, no final da década, já sob nova constituição ditatorial, é aprovada e praticada a *Lei da Imprensa*, em 1967.¹¹⁹

Esse direcionamento, tão específico para a realidade brasileira, exige maior atenção e flexibilidade dos artistas atuantes em relação ao passado imediato ou aos seus correlatos estrangeiros europeus e norte-americanos. As múltiplas pressões sofridas pelas propostas estéticas que carregavam a carga de conscientização, no sentido da junção entre arte, cotidiano e atualidade, levam os artistas a estabelecer, em seu trabalho, conceitos e estratégias inteligentes o suficiente para a correspondência da demanda contemporânea de atualização, intensa pesquisa investigativa da própria condição da arte e que ainda pudessem assegurar-lhes uma forma de atuação presente no corpo social latente daquele momento.

Entre as contribuições intelectuais e estéticas que reverberam esse estado de *adversidades*, destacam-se as participações dos distintos agentes artísticos dentre artistas, críticos e exposições. Como nos lembra Cocchiarale, Hélio Oiticica e sua *Nova Objetividade Brasileira* são exemplos pontuais dessa integração.¹²⁰

¹¹⁹ Lei número 5250, datada de 09 de fevereiro de 1967 que regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação assinada pelo presidente Humberto Castelo Branco. Possui sete capítulos com 77 artigos nos quais se organizam os espaços legais de manifestação e expressão da imprensa ou de grupos organizados em espaço público. Os artigos falam sobre a responsabilidade de textos apreendidos, a obrigatoriedade de conservação desses impressos para consulta sobre seu conteúdo, arbitração de casos de calúnia, danos morais, etc. É disponibilizada, em suas versões mais originais ou atualizadas na rede em endereços como: <http://www.igutenberg.org/leiatual.html>; <http://www.camara.gov.br/internet/infdoc/Publicacoes/html/arquivospdf/leideimprensa.pdf>.

¹²⁰ Fernando Cocchiarale discute o contexto experimental e contemporâneo do histórico de ações, projetos, textos e contextos artísticos e políticos que perpassam a Nova Objetividade Brasileira, em seu texto *Da Adversidade vivemos*. Destacando a atuação de alguns representativos elementos nesse período inicial da contemporaneidade artística no Brasil e sua extensão para o plano político ele coloca que: “Nos anos 60, quando despontam as novas tendências da arte americana e européia como o Pop, o Nouveau Realisme, etc., nascidas da exaustão do repertório restrito do Abstracionismo, a arte produzida no Brasil já possuía referências essenciais próprias que emprestavam sentido singular à sua inserção nas questões da vanguarda internacional. Ao mesmo tempo tinha que se posicionar frente aos problemas políticos suscitados pela ditadura militar implantada em 1964 e que permaneceu no poder até 1985. Sob o impacto das primeiras medidas repressivas do governo militar, a chamada Nova Figuração, foi lançada nas mostras Opinião 65, realizada em Agosto o Rio de Janeiro e Proposta 65, inaugurada em São Paulo no mês de dezembro. O sentido político dessas exposições já se anunciava em seus próprios títulos que propunham claramente a liberdade de expressão e decorreu da participação de alguns artistas oriundos das vanguardas da década anterior, configurando uma frente cultural difusa formada entorno da defesa da liberdade de propor e opinar.” Ver em: COCCHIARALE, Fernando. *Da adversidade vivemos*. In: DE HOLANDA, H. e RESENDE, B. (org) *Arte Latina*. RJ: Aeroplano, 2000, págs. 107/8.

O caminho a ser percorrido pela arte produzida no Brasil em espaço aberto prenuncia, assim, pontos específicos do paradigma que se constrói nessa linguagem, ao conjugar, com os demais modelos estrangeiros conhecidos, o forte senso de espacialização e expansão para além do sentido estético auto-referente. Essa noção de auto-referência já é compreendida, àquela altura, como índice modernista que não mais interessa praticar.

A consciência toma forma, também, na observação atenta que passam a ter os artistas em relação ao espaço da galeria.¹²¹ Resguardadas algumas semelhanças, percebe-se que a instituição museológica adquire outro grau de importância e atenção em nosso país, diante das propostas artísticas voltadas para o espaço aberto, que não é o da repulsa estampada nos textos críticos e artísticos estrangeiros.¹²² No Brasil, cria-se uma espécie de campo gravitacional ao longo e ao largo dessas instituições pela geração de novos projetos que não confirmam o distanciamento alardeado pelos artistas estrangeiros.

Apesar de escassa, a recente e desejada presença de museus de arte moderna e contemporânea no país, fundados nesse período, permite-nos observar a insurgência de uma orientação criativa que exibiu um cansaço pelos formatos

¹²¹ Brian O'Doherty coloca que: "Dos anos 20 aos 70, a galeria tem uma história tão diversa quanto a arte que ela expõe. (...) Assim que a moldura sumiu, o espaço se espalhou para a parede, gerando turbulência nos cantos. (...) O novo espaço, não mais confinado a uma zona ao redor da obra e agora imbuído da memória da arte, pressionou suavemente a caixa que o enclausurava. Gradativamente a galeria impregnou-se de consciência. (...) O conteúdo implícito da galeria pode ser forçado a se manifestar por meio de intervenções que a utilizem por inteiro. Esse conteúdo aponta para duas direções. Ele discorre sobre a 'arte' lá dentro, para a qual ele é contextual. E discorre sobre um contexto mais amplo – rua, cidade, dinheiro, comércio – que o contém." Ver em: O'DOHERTY, B. *Op. Cit.*, 2002, págs. 101/2.

¹²² Podemos localizar o início desse distanciamento entre artistas e museus na Modernidade artística do *Manifesto Futurista* italiano que prenuncia a destruição desse tipo de instituição. Na passagem para a Pós-modernidade, encontramos vários referenciais que atestam a continuidade desse rompimento por artistas representativos do final da década de 1960 e início da década de 1970, dentre os quais destacam-se: 1) **Claes Oldenburg**: "Sou a favor de uma arte que faça outra coisa além de sentar o seu traseiro num museu. (...) Sou a favor de uma arte que se misture com a sujeira cotidiana e ainda saia por cima."; 2) **Joseph Beuys**: "É melhor expor numa fábrica do que num novo museu."; 3) **Walter de Maria** (frase de 1963): "Se todas as pessoas que vão ao museu pudessem sentir um tremor de terra."; 4) **Daniel Buren**: "O Museu é um asilo. A obra encontra-se abrigada contra as intempéries, contra eventuais riscos, e sobretudo aparentemente protegida de todo e qualquer questionamento." (...) "Devemos compreender que, se a aventura da arte contemporânea se asfixia no museu, é na rua que ela encontrará seu oxigênio, desde que ainda possa ali respirar!" 5) **Helio Oiticica**: "Experiências são impossíveis em galerias e museus." E para trazer um exemplo do pensamento crítico, 6) **Frederico Moraes**: "O caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (permanente, durável): o específico pictórico ou escultórico, painel ou chão, e como consequência, o museu e a galeria."

Frases respectivamente retiradas de:

1) OLDENBURG, C. Sou a favor de uma arte... In: FERREIRA, G. (org) *Escritos de artistas anos 60/70*. RJ: Jorge Zahar, 2006, pág 67.

2) MONTANER, Joseph Maria. *Museus para um novo século*, Gustavo Gilli ed. 1995 p. 89.

4) BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos. 1967-2000*. RJ: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, págs. 60 e 201.

5) BRETT, Guy. *Brasil Experimental*. RJ: Contra-Capa, 2005, pág. 21.

6) MORAIS, F. *Contra a Arte Afluente: O corpo é o motor da 'obra'*. In: BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira*. RJ: Rios Ambiciosos, 2001, pág. 169.

museológicos estanques o que faz com que nos deparemos com vários caminhos que constituem essa questão.¹²³ De modo panorâmico, a primeira orientação nos propõe o viés das teorias da Arquitetura no final do modernismo e em seu esforço pela instrumentalização dos tipos ideais, genealogias e séries de obras-modelo.¹²⁴ Essa organização mostra-se ineficiente com a passagem da modernidade para a pós-modernidade, diante da prática e do raciocínio pluralista e multicultural que intervém com outra dinâmica na paisagem urbana em constante transformação.

Outro olhar sobre a questão nos leva à investigação de renovação do trabalho museológico e dos códigos que atrelam: linguagem artística, espaço ocupado e forma dessa apresentação estética. Sob essa perspectiva, o museu deixa de ser espaço de exposição e passa a ser explorado por vários artistas como elemento constituinte próprio do trabalho artístico. Marcel Broodthaers nos dá uma dessas referências importantes do período quando propõe a conciliação dos espaços de produção, exposição e guarda do objeto da arte. Passados apenas quatro anos de sua carreira como artista, assume a postura de um *contratipo do diretor de museu Broodthaers* e passa a organizar sua produção partindo do questionamento do sistema artístico por meio da coleção como estratégia de validação da arte. Inaugura seu próprio museu, recolhe documentos de outros, desloca o valor das obras colecionadas para a projeção permanente de sua imagem, das embalagens, dos postais e papelada relativa ao circuito todo. Intercepta, assim, as distâncias e os papéis clássicos que

¹²³ Dois exemplos aqui selecionados demonstram as direções múltiplas adotadas por artistas e representantes do circuito perante o cenário dos espaços institucionais de arte no Brasil desse período. No texto para a **Revista GAM**, nº 18, de 1969 intitulado: **A obra, seu caráter objetual e o comportamento**, Helio Oiticica aponta o hiato entre arte e conceitos de expografia e arquitetura de museus: “A insuficiência das estruturas de museus e galerias de arte, por mais avançadas que sejam, é hoje em dia flagrante, e traem, em muitos casos, o sentido profundo, a intenção renovadora do artista.”. Anos mais tarde, mas ainda num contexto jovem, Mario Chamie analisa o museu como um fato sincrónico-diacrónico, no texto para a **Revista Mirante das Artes**, nº 5 de 1967 quando lembra os aspectos, tão expansivos quanto complexos realizados pelo trabalho do MASP, naquele período de raras iniciativas: “Exatamente há vinte anos o Museu de Arte de São Paulo se fundava e introduzia um elemento novo (...) [no] complexo de dados e fatos, o museu passa a articular iniciativas, esquemas de funcionamento e a interferir. Certas artes que eram vistas de longe assumem uma dignidade maior: cinema, moda, fotografia (...) O Museu se sincroniza assim com o melhor nível contemporâneo de arte e fica na pista de uma diacronia que invade a década de 50 e 60. (...) Museu: uma possível síntese diacronica contra a gangorra primária de quem elimina uma coisa para ficar com a outra.”

¹²⁴ A partir de Joseph Maria Montagner, podemos perceber a insatisfação conceitual e técnica gerada pelo perfil criativo da arquitetura modernista diante das transformações e fragmentações sucessivas do princípio da contemporaneidade. Ele coloca que: “Toda la historiografía del Movimiento Moderno se basa en el establecimiento de genealogías y series de obras modélicas, de tipos ideales que van jalonando la aventura pionera y épica de la arquitectura moderna (...) Posiblemente, este artificio historiográfico utilizado por la crítica y la teoría arquitectónica del movimiento moderno, desde Edoardo Persico a Giedion (...) haya perdido validez. Las crisis que se han evidenciado en las últimas décadas, con el hundimiento de los modelos ideales de sociedad y el reconocimiento del pluralismo, el relativismo y un multiculturalismo abierto, se há ido diluyendo el potencial instrumental del concepto de tipo-ideal y su validez universal.” MONTAGNER, J.M. **La modernidad superada**. Barcelona: G.G., 1997, pág. 120.

separavam artista, museu e circuito inaugurando uma postura criativa fundamental para a potencialização do trabalho do artista dali em diante.¹²⁵

Sob essa perspectiva, as investigações da linguagem artística contemporânea atingem, diretamente, os padrões internos e externos do trabalho museológico tanto quanto de seu modelo arquitetônico como *lôcus* de apresentação e comunicação o que permite à exposição/evento caracterizar-se como suporte fundamental para a comunicação e a própria criação artística.¹²⁶

A exposição, vista como evento, é compreendida como elemento que ativa e potencializa a participação do espectador, característica importante para a linguagem estética buscada no período. Junto a ela, o aparato construtivo do museu que a abriga também passa por severa revisão e incorporação crítica das proposições artísticas.¹²⁷

Intensificados, na condição contemporânea, projetos e obras efêmeras, desmaterializados como a performance ou as instalações artísticas, vão constituindo uma espécie de *proximidade morfológica* que dirime, gradativamente, as distâncias

¹²⁵ Douglas Crimp analisa, cuidadosamente as colaborações de Broodthaers para compreender o fenômeno do museu na atualidade pontuando seu principal referencial como legado das vanguardas modernistas. Ao apresentar a discussão estabelecida entre Broodthaers e Daniel Buren acerca da quebra das distâncias entre estúdio e galeria/museu (mais ou menos em 1970), proposta por por Broodthaers, Crimp coloca que: “Ao fazer coincidir o local da produção com o da recepção, Broodthaers revela suas interdependências e questiona a determinação ideológica de sua separação: as categorias burguesas liberais de privado e público.” Ver em: CRIMP, D. **Nas ruínas do Museu**. SP: M. Fontes, 2005, pág 187.

¹²⁶ O trabalho de Brian O'Doherty sobre o espaço da galeria e as transformações do objeto da Arte e de seus agentes pelas décadas da passagem do modernismo para o pós-modernismo colabora com essa discussão. Ao aprofundar as questões sobre o contexto espacializado e as relações com a expectativa pública dentro dos espaços oficiais do sistema artístico, reitera o estado de franco questionamento vivido na atualidade. Coloca que: “Com o pós-modernismo, o recinto da galeria não é mais ‘neutro’. A parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e os comerciais permutam-se por osmose. À medida em que esse tremor molecular nas paredes brancas torna-se perceptível, há outra inversão do contexto. As paredes assimilam; a arte a descarta. De quanto a arte pode prescindir? Isso afere o grau de mitificação da galeria. Quanto do conteúdo retirado do objeto a parede branca consegue preencher? O contexto supre grande parte do conteúdo da arte do fim do modernismo e pós-moderna. Essa é a questão principal da arte dos anos 70, assim como sua força e fraqueza.” Ver em O'DOHERTY, B. **Op. Cit.**, 2002, pág. 89.

¹²⁷ Lisbeth Rebollo Gonçalves apresenta um estudo sobre as relações entre obra de arte e exposição baseando-se, fundamentalmente, nos conceitos do historiador e crítico de arte francês Jean Marc Poinot a quem atribui os primeiros trabalhos que pensam a relação morfológica entre obra de arte contemporânea e exposição. Ao salientar exemplos internacionais de projetos, que trabalham novas formas para expor a arte pontua a mostra *When attitudes becomes form* (Berna / Suíça). Trabalhando o crescente papel importante assumido pela exposição, coloca que mostras organizadas nos anos 1960 e 1970 apontam para a integração espacial das proposições artísticas contemporâneas pelo ambiente que ocupam levando o museu à necessidade de reestruturação constante. Através do caso do Centro Georges Pompidou, Lisbeth coloca que: “A ideologia das paredes brancas marcará, ainda no final dos anos 1970, a disposição e apresentação das obras pertencentes ao contexto da modernidade nos espaços destinados a exposições no Centro Georges Pompidou. Observe-se que esse tipo de uso museográfico que se pretende ‘neutro’ influi também, indiretamente, no perfil dos espaços não-museológicos reservados à arte contemporânea, os quais se apresentarão como grandes salas, com paredes ou painéis provisórios, espaços desestruturados e desestruturáveis. Enquanto o museu consolida seu espaço expositivo como lugar que quer ser ‘neutro’, a idéia de lugar para os artistas contemporâneos vai assumir importância enquanto linguagem. Isso quer dizer que nesse momento a arte assume a vocação de explorar o espaço e, como sintaxe básica da criação artística, utiliza-se da dimensão espacial.” Ver em: GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre Cenografias. O museu de arte no século XX**. SP: Edusp, 2004, pág. 54.

entre os papéis originais dos agentes do sistema artístico. Artista, curador e crítico atuam em paralelo, gerando trabalhos artísticos (exposições, obras, projetos) igualmente instáveis perante o legado mais ortodoxo que regia, até então, a instituição.

A atualização constante e abertura por parte dos representantes que dirigem essas instituições reverberam, diretamente, nos direcionamentos culturais que trazem a instituição museológica até nossos dias. Um feixe de elementos determina a necessidade de reestruturação física e conceitual para o museu diante da já efetivada alteração da proposição de arte. O problema da independência da obra moderna, do modelo do cubo branco típico adotado pelos museus e a apropriação pelo artista contemporâneo desse *lócus*, como ponto inicial para a discussão crescente sobre o papel da arte diante de seus novos elementos: conceito, visibilidade e audiência, passam a orientar as principais questões da implementação, manutenção e validade dessas instituições no corpo da sociedade.

A arquitetura desses espaços tem buscado acompanhar a inovação constante que se engendra entre os códigos da criação artística, seus perfis de apresentação e duração, bem como soluções que dinamizem a estrutura física e material das edificações dotando-lhes da mesma qualidade volátil assumida pelos projetos baseados na ação e no evento em curso na era pós-modernista.

A caixa de tesouros modifica sua estrutura, abre-se para o entorno, equipara-se tecnologicamente, torna-se, muitas vezes, aderente à paisagem que a contém, tal qual nos aponta Montagner; embora mantenha, numa parte dos projetos importantes e atuais, sua simbologia original.¹²⁸

No Brasil, a formação moderna dos museus dedicados à arte caracteriza-se, em meados dos anos 1940, pela busca de atualização. Maior fôlego na construção de acervos e espaços expositivos é meta que revela a preocupação dos agentes desse sistema pelo incremento de uma cultural nacional.

¹²⁸ Através da citação dos arquitetos responsáveis pelos projetos dos chamados *museus de última geração*, tais como: James Stirling, Rem Koolhaas, Hans Hollein, Tadao Ando, dentre outros, Montagner coloca que: “Entre las últimas propuestas destacan las aportaciones de Hans Hollein e Aldo Rossi. Ambos recurren a formas arquetípicas y metafóricas; ambos intentan rememorar la experiencia primigenia del museo.” (...) “Aunque el museo como caja haya pervivido hasta hoy, revalorizado como reacción a ideas dominantes de transparencia y demostrado hasta qué punto la idea de neutralidad puede ser sólo un simulacro, no hay duda de que a partir de la ruptura de las vanguardias, de la disolución de esta caja cerrada, se han abierto nuevas vías que han continuado sus propios caminos de expansión. En muchos aspectos, el museo contemporáneo ha roto su esclavitud respecto a la caja. Los museos urbanos pueden ser cajas tan transparentes como un show-room. Y los museos no urbanos, esparcidos en la *paysaje*, están en contacto directo con el lugar a que se refieren, por ejemplo, una implantación arqueológica o industrial primitiva. No sólo esto, la misma existencia de museos al aire libre y de esculturas en los espacios públicos de la ciudad, demuestra la disolución del contenedor. La caja, convertida en cristal, al final se ha diluido. Los objetos antes albergados en el museo se han liberado y caracterizan abiertamente la ciudad y el *paisaje*.” Ver em MONTAGNER, J. M. *Op. Cit.*, 1995, págs. 13/4.

A partir daí, vários projetos importantes incorporam essa idéia de impulso cultural. A Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes - RJ ocorre em 1940 viabilizando, logo mais, a criação de um Salão Nacional. O MASP é fundado em 1947 e, já, em 1948, Rio de Janeiro e São Paulo passam a contar com seus respectivos Museus de Arte Moderna. Na década de 50, São Paulo apresenta a 1ª Bienal Internacional (1951), e é criado o Salão Paulista de Arte Moderna (1951) que, mais tarde, seria substituído pelo Salão Paulista de Arte Contemporânea (1969). Em 1963, é aberto o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e seu diretor, Walter Zanini, lança a primeira edição das JACs – Jovem Arte Contemporânea - que se estenderiam pela década de 1970, contribuindo, de modo significativo, para a atualização das formas do trabalho artístico.

Galerias como a *Rex* (SP); revistas como a *GAM*, *Forma* e projetos de exposição como *Opinião 65* (SP) e *Proposta 65* (SP), fomentam o circuito artístico brasileiro, a partir do eixo sudeste, alcançando com eles maior representatividade em museus e mostras internacionais¹²⁹.

A expansão das experimentações criativas, desenvolvida na passagem da modernidade para a contemporaneidade, editava o processo de transformação pelo qual passava a arte e sua relação com o circuito estabelecido indagando sobre sua natureza, significado e função. Com uma orientação cada vez mais desmaterializada, a arte passa a valorizar a ação, o efêmero, a relação fenomenológica entre objeto e espectador e, por fim, põe peso expressivo nas vertentes extramuros.

Assim, como se dialogassem numa linha paralela, os novos objetos e propostas artísticas acompanham a construção dessas instituições no Brasil apresentando-se, muitas vezes, por meio de projetos curatoriais (instituídos por elas) ou por propostas criadas independentemente pelos artistas que orbitavam seu núcleo principal.

Parcela dessa criação ainda consegue adequar-se aos elementos museológicos e aos apelos mercadológicos enquanto que outra parcela se configura de modo arbitrário aos seus preceitos. Nos dois casos, chama a atenção o sentido orbital constituído entre museu e artista que nos sugere uma orientação de transbordamento. Os artistas não têm uma reação crítica feroz contra os museus brasileiros recentemente estimulados e criados. Ao mesmo tempo em que

¹²⁹ Dentre esses dispositivos que impulsionam a formação de um circuito atualizado e contemporâneo para o Brasil podemos também destacar: as revistas: *GAM*, *Forma*, *Invenção*, *Malasartes*; as mostras/projetos: *Nova Objetividade Brasileira* (1967 - RJ), *Opinião 65* (1965-RJ) (RJ); *Proposta 65* (1965-SP), *Salão da Bússola* (1969 - RJ), *Do Corpo a Terra* (1970-BH); *Arteônica: Exposição internacional de arte por meios eletrônicos* (1971 - Campinas), galerias: *Rex gallery and sons* (SP), dentre outros. Esses eventos / instituições são indicativos da inserção brasileira num tipo de trabalho contemporâneo cuja conectividade com o pensamento e produção internacional é viabilizada.

problematizam a instituição confiando-lhe um grau de proximidade em projetos pontuais que produz. Assim, o conhecido ódio futurista pela instituição museológica não se estabelece.

As assertivas proclamadas dirigiam-se à falta da expansão cultural conjugada de modo geral como uma de suas promessas ao circuito artístico. Essas circunstâncias nos fazem perceber essa situação justificada mais pelo curto tempo da história vivenciada entre artistas e museus brasileiros até aquele momento, do que pelo seu suposto peso ou atraso conceitual.

Dessa maneira, seus protagonistas atuam como quem reconhece a importância da experimentação para a renovação estética e representatividade social dos dois lados de seus bastidores garantindo uma convivência bastante peculiar para as formas e projetos contemporâneos que se organizam nesse cenário.

Apesar disso, não há mais espaço para submissões e formatos convencionais de exposição, premiação e apoio governamental. Os agentes do sistema partem para o ataque contra todas as formas de convenção burlando seus pontos de permanência, os distanciamentos entre técnicas, sua forma passiva de recepção estética. Prova disso está na própria condução adotada pela arte contemporânea criada e nos textos de revistas especializadas divulgadas que trazem vários depoimentos e críticas da insatisfação corrente quanto aos modelos convencionais de exposição, premiação e difusão do trabalho artístico dentro e fora do Brasil.

Espaço especial dessa discussão é dedicado ao questionamento das edições correntes das Bienais de São Paulo e de Veneza além das muitas reflexões sobre outros projetos.¹³⁰

¹³⁰ Três exemplos dessa insatisfação apontada, destacam-se nos trechos publicados de artigos escritos, em diferentes revistas, por: **Aracy Amaral, Antonio Bento e Fernando Lemos**. A discussão travada por eles permite-nos perceber o tom geral em pauta dentre os agentes do circuito. Tais publicações estavam presentes nas principais capitais e cidades do sudeste brasileiro e figuravam como um dos pontos de discussão nos bastidores de museus e galerias de arte, além de bibliotecas universitárias - locais chave para o encontro e troca de idéias entre os artistas.

Amaral pergunta, na revista **Mirante das Artes**, se há alguma esperança para a renovação e efetivação da cultura brasileira ante o tradicionalismo mercadológico e à falta de apoio governamental à arte emergente: *"Pode uma cultura imposta e portanto artificial, transplantada por ordem do colonizador, 'vingar' [?] (...) nunca os governos brasileiros demonstraram interesse por uma tendência que não a acadêmica até a revolução de 30. E foi somente o governo ditatorial de Getulio Vargas que sentiu a necessidade, por razões óbvias, de promover uma arte de sua época, alçando Portinari a pintor oficial a partir da década de 30. Assim, de 1816 a 1930, a indiferença pelas artes plásticas pode ser considerada total, do ponto de vista de atualização, não fossem as bolsas de estudo para a Europa (...) hoje, os nossos artistas viajam por sua conta e risco a fim de saciar sua curiosidade pelo que se faz no mundo cada dia mais pequeno. (...) Bradamos irritados contra o 'mecenato', seus erros, deficiências, arbitrariedades. Mas, (...) se desaparecerem do cenário os incentivadores Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand, não haverá quem os substitua. (...) onde estão os anti-mecenas, as gerações amantes da arte por sua formação cultural?"* AMARAL, A. A única esperança?... In: **Mirante das Artes**, nº 4, SP: jul/ago, 1967, pág. 32.

Bento aborda a hostilização praticada, principalmente, pelos estudantes europeus contra a 34ª Bienal de Veneza devido ao seu estatuto mercadológico burguês que, sob a visão desse público era esnobe e não atendia aos novos princípios democráticos previstos pela arte de vanguarda na revista **GAM**: *"É possível já agora que a oposição dos estudantes e artistas à inauguração desta Bienal seja tida,*

Os transbordamentos de Flavio, Helio, Barrio e Cildo.

A listagem dos artistas brasileiros que iniciam e posicionam a vertente da arte em espaço aberto tem sido refeita a cada ano. São muitos os artistas e os projetos curatoriais, coletivos e grupos que aderem a essa vertente. Contudo, dentro desse universo, encontramos artistas pontuais para que as particularidades dessa linguagem sejam amadurecidas. Na oscilação dessa constelação de artistas e projetos, temos, na passagem da modernidade para a pós-modernidade, a inscrição da conjunção: arte e espaço urbano representada por meio do escopo criativo iniciado por Flávio de Carvalho. Posteriormente, potencializa-se com Hélio Oiticica que estabelece uma órbita de conceitos e projetos conjuntos com demais representantes bastante importantes com quem trabalha diretamente. Em paralelo, mas também como continuidade ao contexto de Hélio em seu dinamismo e questionamento, podemos apontar as atuações de Artur Barrio e Cildo Meireles que seguem até o momento ocupando papel de destaque nesse tipo de proposição artística e estética.

Esses artistas respondem à dimensão do transbordamento do espaço museológico, da atualização dos códigos do museu, do enfrentamento do público e da paisagem urbana. Constroem um anel paralelo aos valores contemporâneos constituintes de seu trabalho, criado no ínterim Museu/Artista/Meio-Urbano/Sistema-de-Arte, para o qual desenvolvem propostas que representam tanto a provocação quanto a capacidade de absorção das instituições por uma nova conceituação de Arte.

O papel desempenhado por eles tanto pontua as primeiras experiências ambientais brasileiras, ao extrapolar a organização formal da produção e do pensamento artístico mais convencional, quanto elabora um tipo de plataforma para

historicamente, como a primeira manifestação de caráter revolucionário contra o mercado burguês e a sua suposta arte de vanguarda. (...) Estariam influenciados (...) pelas idéias de Herbert Marcuse, cuja filosofia, nos últimos dois anos, ampla ressonância no seio da mocidade.” In: Hostilizada a Bienal de Veneza. GAM, nº 15, RJ, 1968, pág. 16.

Lemos critica a consubstanciação comercial, oportunista e antiquada que permeia a XI Bienal de São Paulo com suas premiações e formatos convencionais de representação. Para ele, esse formato, naquele momento, não permite abertura para os novos projetos que se configuram tais como os de Richard Long. Seu texto é publicado na **revista Colóquio das Artes**: “20 anos de Bienais se completam. (...) não restam dúvidas de que os erros acumulados vão sobrepor-se aos aspectos positivos. Assim esta XI B. de S.P. é um espetáculo melancólico. Reduzida aos aproveitadores internacionais que nela fazem manutenção comercial de alguns valores artísticos e dos quais os delegados e elementos do júri são os public-relations (...) a manutenção de uma tola idéia geográfica e diplomática da arte que tantos vícios alimentou na instituição e no público, junto com a derradeira maratona dos expositores atrás do prêmio antes que ele acabe (...) voltando ao ponto falho do júri. Em Richard Long, (...) deixa o júri em suspenso, sobre se sua proposta de grandes sinais inseridos na natureza e à escala adequada (por ex.: Escultura deixada pela maré. Inglaterra, 1970) terá leitura nesse Ocidente pouco dado à caligrafias e significantes (...) Depois de Richard Long, as propostas todas que se acotovelam pela Bienal não passam de sinais insignificantes e gastos que transpomos calmamente (...)” **In: A XI Bienal de São Paulo. Revista Colóquio das Artes.** nº 04, Lisboa: Fund. Calouste Gulbekian, out / 1970. pág.60.

valores do corpo cultural atualizado e atuante no país. Além disso, os elementos espacializados característicos de sua produção constroem um grau de proximidade entre as vertentes plásticas locais e estrangeiras.

A incursão desses artistas para o espaço aberto urbano conformam-se a partir de um manto de *marginalidade* e *experimentação* extremada presente em seu discurso e ação. São elaboradas de tal forma que conferem não apenas a seleção proposta nessa pesquisa, como representam repertório importante para o atual estado das experimentações brasileiras nessa área artística.¹³¹ Por mais diversa que seja a seqüência, ao longo do tempo, as referências materiais, espaciais, preocupadas com o discurso além da práxis, são pontos distintivos de sua contribuição para o esclarecimento dos caminhos tomados até então.

O escopo do trabalho desses artistas contempla a *performance*, ambientações efêmeras ou permanentes, participam ativamente de discussões públicas, escrevem e publicam suas propostas artísticas impulsionados pela necessidade de transformação dos valores aplicados ao objeto da arte. Dessa forma, organizam esse foco de trabalho e atuação ao largo das convenções do sistema artístico e do referendo museológico.

Quando nos aprofundamos no estudo de suas trajetórias artísticas, encontramos um fator endógeno que significa, principalmente, nesse estágio da aproximação estética entre arte e vida, a proposição de uma questão que suscite a insuficiência dos códigos vigentes da arte para se compreender e ressemantizar o cotidiano como um de seus elementos importantes de construção. Desse olhar introspectivo para a própria envergadura da Arte, sem que o limite seja dentro dela própria, surgem os projetos que os qualificam com a distinção crítica e conscienciosa das formas de arte pública e urbana.

Guardam, em comum, a proposição de trabalhos artísticos interessados na diluição das distâncias e formalizações que determinavam os papéis do público, da instituição e do objeto de arte. Para tanto, enfrentam as especificidades de uma paisagem urbana caracterizada por uma configuração e organização simbólica e espacial ainda bastante tradicionais.

¹³¹ Concordando com Sheila Cabo chegamos à essa distinção sobre a marginalidade e a experimentação. Ela coloca que: “O *experimental* que para os neoconcretos significa o rompimento da arte com a sociedade que a estranha e, ao mesmo tempo, a busca de uma identidade na ruptura de seus estatutos, tem, para artistas como Ligia Clark e Helio Oiticica, como foi dito antes, a vivência como condição inerente a uma nova proposição que desejam aberta ao inesperado. (...) O *experimental* da década de 70 no Brasil significa estar à margem de qualquer instituição. Ser marginal é então uma recusa do papel institucional da arte (circuito) e também uma recusa de si mesmo, que se dá na recusa dos materiais instituídos para a arte. O aspecto marginal do trabalho de Barrio se dá nessa mesma ordem, ‘*marginal-experimental*’.” Ver em: CABO, Sheila. *Barrio: A morte da arte como totalidade*. In: BASBAUM, Ricardo (org). *Op. Cit.*, 2001, pág. 104.

Dentre os demais artistas que compartilharam do período histórico de Flávio, Helio, Barrio e Cildo, o elemento da *experimentação* ganha lugar de destaque e pode ser apontado como recorrente em suas poéticas voltadas para o espaço aberto e urbano.

A idéia da *experiência* e da *experimentação* é a constante, termo diretamente aplicado em seus trabalhos permeados pela noção de fluxo, movimento, ruptura e provocação. A *experimentação* conecta-os com o mundo contemporâneo e abre campos, até hoje praticados, de interação dentre projeto artístico, espectador, e ambiente, além dos demais campos de conhecimento circunvizinhos como a Arquitetura e a Geografia.¹³² A *experiência* organiza, metodologicamente, o confronto com a rua, seu discurso técnico e repertório extramuros em formação.

Flávio de Carvalho e Artur Barrio

Flávio de Carvalho nomeia vários de seus projetos que envolvem circunstâncias públicas, cotidianas e urbanas por *Experiências*. Foi assim com a *Experiência nº 2*, em 1931 - quando caminhou pelas ruas de São Paulo em direção contrária a uma procissão de Corpus Christi sendo depois levado pela polícia para evitar seu linchamento público; a *Experiência nº 3*, realizada no ano de 1956 - lançamento de seu traje tropical, o *New Look*, que reflete bem a mobilidade de seus interesses entre a paisagem urbana e o vestuário do homem moderno.¹³³

Na *Experiência nº 3*, que ocorre no dia 19 de outubro de 1956, Flávio de Carvalho sai do edifício nº 296 da Rua Barão de Itapetininga com seu *traje tropical*: sandálias de couro, meias de bailarina, um saiote, uma blusa de náilon vermelha, um chapéu de pano transparente. Deixa o centro velho e caminha até o centro novo, ora faz algumas paradas para um café, ora discursa para a platéia que lotava as ruas. Cercado pela imprensa - preparada para a proposta - além dos transeuntes - tomados

¹³² Ao longo das leituras sobre arte contemporânea, vertentes especializadas e as novas abordagens para o espaço urbano, tanto em textos estrangeiros quanto nos nacionais, a aplicação intensa dos termos *experimentação* e *consciência* propicia percebê-las como distintivas de sua espessura. Na seqüência deste trabalho de pesquisa faz-se a pontuação mais refinada dessa recorrência.

¹³³ Em 1955, Flávio de Carvalho tinha uma coluna no jornal intitulada: *Casa, Homem e Paisagem* na qual discutia a industrialização crescente de São Paulo, os problemas e usos da nova velocidade e da poluição urbana. Trabalhando, nessa década de 50, com muitas frentes da Arquitetura, vai do invólucro ambiental ao interesse pelo invólucro corporal verificável na produção cenográfica e de figurinos que realiza. Flávio escrevia, freqüentemente, para o Jornal "*Diários Associados*" e, incomodado pela rotulação que sentia na moda, resolve fazer uma extensa pesquisa que resulta em 39 artigos publicados no ano de 1956, no *Diário de São Paulo*, sob o título "*A moda e o Novo Homem*". Em sua pesquisa, a moda é pensada como "*reguladora mental dos povos*". Descobre que, ao longo da História, a vestimenta apresenta momentos de indistinção entre o feminino e o masculino. Essa seria a fonte teórica que provocaria a prática da *Experiência nº 3*. Ver em: MORAES, Antonio C. R. **Flávio de Carvalho**, Brasiliense, 1986, págs. 66 a 77.

de surpresa - Flávio busca discutir “a burrice que nos obriga a agonizar de calor dentro de gravatas, colarinhos, coletes e paletós.”¹³⁴ Assimila seu trabalho por meio da provocação dos comportamentos cotidianos. Encontra o *lócus* e o formato para essa discussão no espaço urbano e público por meio do sentido estético. Sem dúvida alguma, inaugura uma ação artística pública no Brasil da era moderna.

A partir de então, sua dependência por uma maior interação pública, condição para que seu trabalho aconteça, evidencia-se na própria pluralidade de ações estabelecidas por ele. Flavio de Carvalho ambientaliza suas formas de ação como artista e arquiteto construindo experiências de cunho cultural por meio do vestuário que atualiza no espaço e contato público. O *traje tropical* exibe um tom de consciência e democracia que não se furta também de um certo deboche como dispositivo crítico. A rivalização de Flávio com o conceito do importado, conceito este cultuado na sociedade mais rica do momento, encontra forma num tipo de humor satírico, ainda presente, em nossos dias, em algumas intervenções artísticas urbanas.

Como coloca Celso Favaretto:

*“A eficácia dessas atividades, eventos, obras e experimentos é garantida pela observação e consideração cuidadosa, por parte do artista, quanto à reação que elas despertam na platéia”.*¹³⁵

Assim, as *Experiências* de Flavio de Carvalho indicam um prenúncio das estratégias artísticas direcionadas para lugares e grupos sociais específicos, hoje conhecidas pela nomenclatura de Nova Arte Pública.¹³⁶

¹³⁴ MORAES, Antonio C. Roberto. *Op. Cit.* pág. 75.

¹³⁵ “As novas vanguardas diferem em aspectos básicos das tendências do início do século. Às mudanças na recepção, tendo-se em vista a especialização do mercado, agora determinante na produção artística, correspondem transformações nas expectativas dos artistas quanto à eficácia de suas ações. (...) O confronto com o mercado atinge duramente a relação com os artistas com o circuito e com o público. Entre a integração e a marginalidade relativamente ao sistema de arte, os seus projetos passam, forçosamente ou de bom grado, a supor alguma ação do público no horizonte da produção artística. O consumo dos resultados de suas atividades – obras, eventos, objetos, experimentos -, assim como as reações do público frente a tais manifestações, tornam-se instrutivas para o prosseguimento dos projetos, propondo uma reflexão que, ato contínuo, é introjetada na produção.” Ver em: FAVARETTO, C. *Op. Cit.* 2000, pág. 21.

¹³⁶ Esse termo é bastante burilado pela pesquisa de Patrícia PHILLIPS: *Public Constructions*. In: LACE, SUZANNE (Ed) *Mapping the Terrain*, Seattle: Bay Press, 1995, p. 60/1; ou ainda, em: Mary Jane JACOB. *Conversations at the castle*, Massachussets: Mit press, 1998, p. 55, dentre outros autores. Resumidamente dirige-se para a apresentação de formas de ação organizadas por artistas ou pessoas comuns que intervêm, artisticamente, sobre espaços abertos envolvendo a comunidade local nessas ações no século XX. Termo norte-americano que atualiza o padrão de ação praticado desde a Antiguidade que os autores citados renovam pelo acréscimo do termo NOVO ante o original ARTE PÚBLICA. Outra indicação mais recente foi dada por Michel Bresson, historiador de arte norte-americano em sua passagem pelo Brasil para um debate na Pinacoteca de SP. Ele colocou que uma das: “característica mais evidente da nova arte pública: ser moldada, num grau decisivo, pelas circunstâncias e condições de cada lugar específico, no sentido não apenas de levar em conta determinantes estéticas do espaço, mas ainda de “tornar o espectador física e mentalmente consciente da dinâmica espacial e social desse espaço”. Ver em: OLIVA, Fernando. Trópico na Pinacoteca – A discussão que reuniu o artista

Assim como Flavio de Carvalho, Artur Barrio também cria *Experiências* e as enumera. Barrio estabelece, em suas *Experiências*, ações corrosivas sobre os espaços onde expõe. A primeira delas, feita no ano de 1987, na Galeria do Centro Empresarial, no Rio de Janeiro, propõe uma ação sobre o espaço expositivo subvertendo as forças do lugar ocupado e da própria noção de obra de arte. Perfura as paredes com uma chave de fenda, prende outros materiais a elas, rasga trechos inteiros e expõe fissuras e sujeira. Anos mais tarde, em 1989, repete sua incisão sobre as paredes dessa galeria quando realiza a *Experiência nº2*.

Nas duas versões, procura reiterar o princípio de que a parede de uma sala expositiva pode ser vista como a própria obra, ao invés de seu suporte de apresentação. Orienta-se pelo questionamento do espaço expositivo convencional, sem se desviar dele. Sua estratégia já se define, nesse momento, como a do confronto. Com as incisões, transforma as paredes da galeria em proposição artística, como se suplantasse uma das camadas próprias de estatuto da arte, que até então, engendrara uma separação física e visual do objeto artístico, seu ambiente e seu entorno.

Segue seu trabalho elaborando performances, ações públicas e novas intervenções sobre o espaço físico de galerias de modo a configurá-lo pelo forte grau de questionamento dos padrões conservadores e comprometidos mercadologicamente, ainda existentes no circuito artístico.¹³⁷ No manifesto escrito por ele na década de 1970 Barrio se posiciona também contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris e contra a crítica de arte. Coloca-se, dessa maneira, contrário ao uso convencional de materiais e situações para uma arte duradoura assim estimulada pelos prêmios institucionais ligados às pressões do mercado e ao gosto da elite.

Em 1991, realiza, no Espaço Cultural Sergio Porto (RJ), a *Experiência nº 5* e, em 1999, a *Experiência nº 16*, na qual acrescenta às incisões feitas nas paredes do espaço do Torreão, em Porto Alegre, varais com carne de charque.

Todas as *Experiências* se constituem pela passagem nada sutil do artista por esses lugares e sua aguda displicência para com o sistema de valores mercadológicos presumidos para tais espaços. Contudo, além das marcas dessa estética anticonvencional, orientada pelo desregramento, pela agressividade, ironia e senso

Rubens Mano e os críticos Celso Favaretto e Lisette Lagnado. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl> Acessado em: 18/07/06.

escatológico, as *Experiências* indicam também uma ação que, apesar de elaborada no interior de salas de exposição, induz à sua desmaterialização.

Quando torna a parede objeto e não suporte para a arte, modifica as relações de percepção do espectador dentro desse espaço e revela outra organização estrutural para esses trechos da edificação.

A relação que Barrio estabelece com tais ações desordena os limites internos e externos do espaço, pois consolida a idéia da passagem como um dos índices importantes de sua práxis. Cria, também, estados de consciência sobre a simbologia desses espaços de convívio, tanto quanto sobre a necessidade de atualização conceitual do terreno artístico.¹³⁸

Ao lado de suas *Experiências*, ganham a mesma abordagem projetos que intitula de *Situações*. Nelas o artista executa ações performáticas nos espaços abertos e urbanos propondo agudos questionamentos para a crítica, a valoração do mercado artístico e o cotidiano da liberdade criativa.

A mais famosa *Situação* ocorre no início de sua carreira, em 1969, e desdobra-se no ano de 1970. Composta de três partes, a *Situação T/T,1* é admitida como proposta seminal da obra desse artista. Na primeira parte, o artista constrói trouxas com cimento, borracha, carne e tecidos que abandona, propositadamente, nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969). Depois, integra o evento *Do Corpo à Terra*, organizado por Frederico Moraes, e para esse projeto constrói mais 14 trouxas acrescentando à fórmula diferentes materiais orgânicos como sangue, ossos, além de barro. Deposita essas trouxas na manhã do dia 20 de abril de 1970, espalhando-as num ribeirão-esgoto que beirava o Parque Municipal de Belo Horizonte. Por fim, a terceira parte desse trabalho constituía-se pela distribuição, sobre um banco de pedras, à beira desse mesmo ribeirão, de 60 rolos de papel higiênico.¹³⁹

Todas as fases, em especial as duas primeiras, são acompanhadas de grande repercussão pública. Não só os transeuntes desses locais se assustam com as

¹³⁸ "A experiência estética de Barrio cria uma zona própria de ação, eqüidistante de representações estabelecidas. Em sua obra a nova articulação reflexivo / prática produz uma ruptura das unidades oficiais do volume / espaço / tempo, via corpo / espírito / objeto. (...) Quando Barrio atende ao interior latente e invisível da matéria, para que este se manifeste – a expressão é a inscrição de uma força -, o gesto também experimenta forças em movimento, formas em formação. (...) Neste sentido, toda a atividade do artista está próxima de uma fenomenologia, porque são várias as forças e as microoperações que entram sempre em jogo. Estamos mais perto da produção de um acontecimento estético que de uma obra *stricto sensu*, na qual a reputada e unívoca consciência se vê multiplicada: com Barrio temos consciências. Quando o mesmo artista fala de interior / exterior em seus textos, trata-se de adivinhar qual é a passagem que articula esses estados." Ver em: NAVAS, Adolfo Montejo. *A constelação Artur Barrio (inscrições)* In: CANONGIA, Ligia. (org) *Artur Barrio*. São Paulo: Modo, 2002, págs. 211/12.

¹³⁹ A descrição minuciosa de cada projeto / situação é acompanhada de registros fotográficos e de textos que apontam os encadeamentos tomados por ele e podem ser recuperados por meio de variadas fontes de pesquisa. Dentre elas, o livro organizado por Ligia Canongia demonstra grande acuidade e clareza de pesquisa.

trouxas ensangüentadas que surgem nesses lugares cotidianos e públicos, como também a polícia posiciona-se em alerta. O cheiro de carne apodrecida e o aspecto do sangue, que manchava a superfície das trouxas, geram preocupações de ordem ideológica e política decorrentes daquele momento histórico nacional. Diante do tom dado pela ditadura militar, à década de 1960, ficam sempre muito evidenciadas suas investidas contra a liberdade e os direitos humanos. Logo se pensou numa situação extremada contra manifestantes contrários ao governo brasileiro. Esse foi o tom da interação e participação alerta da platéia que chegou ao parque.

Nenhum dos públicos estava acostumado, ou mesmo, fora avisado sobre o projeto. Nem os moradores e freqüentadores do parque, nem a polícia local. Assim, é razoável considerar que sua aproximação com uma proposta de arte era a última referência a ser buscada. Os textos descritivos e as tomadas fotográficas feitas por Barrio para todo o processo da *Situação T/T,1* denotam a expressão de insegurança e medo nos rostos das pessoas que assistiam ao resultado daquela ação.

Ligia Canongia, dentre outros autores que estudam o trabalho de Barrio, menciona a atribuição ideológica contestatória da ditadura militar, incorporada, logo de início, à *Situação T/T,1*. Contudo, a expansão crítica do trabalho almejava, antes do ataque ao regime político vigente, o ataque certo ao regime político das artes.¹⁴⁰

Outras *Situações* são propostas por Barrio e são organizadas com os mesmos materiais em decomposição, ou de baixo valor mercadológico, criando uma metodologia própria. Sacos de lixo; peixes mortos; pedras; pedaços de pau encontrados ao acaso; papelão e carne são os dispositivos matéricos que indicam sua incisão nos trajetos públicos abertos e cotidianos dos grandes centros urbanos que habitava.

Dentre tantos fluxos e elementos em metamorfose, a única permanência fixa dentro da reordenação dessas configurações urbanas é dada pela presença do artista.¹⁴¹ Dessa forma, eleva-se a condição de efemeridade do trabalho artístico a um grau somente praticado com mais ênfase nas duas últimas décadas do mundo atual.

¹⁴⁰ “Na época, as trouxas ensangüentadas foram interpretadas como uma manifestação contra a ditadura militar e seu cerceamento ideológico, o que não deixava de fazer sentido, mas o alcance político do trabalho era bem mais extenso, incluindo a política da arte, suas formas de apresentação, circulação, difusão e institucionalização, formas que Barrio sempre tentou desviar dos rumos regulares para trilhas outras, extraordinárias.” Ver em: CANONGIA, Ligia, *Op. Cit.*, págs. 196/7.

¹⁴¹ Miwon Kwon é uma pesquisadora da transformação dos *site specifics* e da intensificação da presentificação do artista como garantia da obra. Dentre os variados aspectos que ela discute, destaca-se a importância da passagem do artista engendrada na maior mobilidade assumida desde então por esse dispositivo. E essa é a última versão conhecida para tal noção. Ela coloca que: “(...) *the site is now structured (inter)textually rather than spatially, and its model is not a map but an itinerary, a fragmenty sequence of events and actions through spaces, that is, a nomadic narrative whose path is articulated by a passage of the artist.*” Ver em: KWON, Miwon. *Op. Cit.*, 1997. p. 94.

No projeto *Deflagramento de Situações sobre Ruas*, realizado também no ano de 1970, Barrio distribui 500 sacos plásticos de lixo que continham sangue, pedaços de unhas, restos de comida, papel higiênico e toda sorte de materiais descartados e cotidianos. Pretendia assim, interferir no cotidiano das pessoas tornando-as atores que também executam o trabalho. O artista estampa essa intenção no texto de acompanhamento dos registros fotográficos do projeto:

“OBJETIVO: FRAGMENTAÇÃO DO COTIDIANO EM FUNÇÃO DO TRANSEUNTE. (...) a tática usada foi a seguinte:.....avanço a pé por uma rua em meio aos transeuntes carregando um saco (como usados para farinha 60 kg) repleto de objetos deflagradores e, quando chego ao local determinado, despejo-o em plena via pública, continuando a caminhar; logo após César Carneiro registra a reação dos passantes, etc, (...) numa das intervenções, numa rua da Tijuca, um transeunte se interessou vivamente pelos sacos (objetos deflagradores) e pediu-me perguntando o que representavam (...) na praça General Osório, uma mulher me ofereceu um sanduíche.”¹⁴²

O procedimento de trabalho de Barrio gira todo o tempo por entre as convenções do valor atribuído à Arte. Seus interlocutores mais frequentes são os anônimos transeuntes e as proximidades com museus tanto quanto os críticos ou as instituições consolidadas.¹⁴³

Em várias *Situações*, os espaços da fachada do MAM-RJ são tomados como ponto de abertura ou encerramento para seus trabalhos. Na escolha dos materiais, na composição visual que elabora, no tempo e formato das ações / intervenções, organiza uma conspiração contra um padrão elitista de arte. A ativação do público, o direcionamento para a rua e vazios urbanos, o uso de materiais ou espaços desvalorizados reúnem os elementos da estratégia elaborada por ele para fundar as etapas de um processo radical de dissidência da instituição e do cotidiano.

Encontra, no estado híbrido, o lugar e o material para sua consciência artística. Vivendo no Brasil, Barrio empreende um sentido bastante particular do Tropicalismo praticado por outros artistas locais.

¹⁴² CANONGIA, **Op. Cit.** pag. 26.

¹⁴³ Barrio coloca que: “Portanto, esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, ruas, etc, automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (EU) nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho, isto é: ...os pedestres, etc.” [texto retirado do depoimento do artista publicado no catálogo do Panorama do MAM SP, 2001] **Ibid.**, pag. 203.

[Figura: 18] Flávio de Carvalho. *Experiência nº3*, New Look, São Paulo, 18 de outubro de 1956.

[Figura: 19] Flávio de Carvalho. *Capa do livro Experiência nº 2*, 1931.

[Figura: 20] Artur Barrio. *Deflagramento de Situações sobre ruas*. Rio de Janeiro, 1970. Registros fotográficos de César Carneiro. (à esquerda)

[Figura: 21] Artur Barrio. *Experiência nº 17*, Galeria Andre Viana, 1999. (acima)

Ao incorporar o dado da pobreza do entorno carioca adota direcionamentos artistas em suas propostas que serão mais acentuados por seu discurso e pela crítica somente a partir de meados dos anos 1990.¹⁴⁴

Como recusa à idéia tradicional da arte-mercadoria, organizada a partir do reconhecimento dado pela eleição de materiais e linguagens considerados efetivos nos trabalhos artísticos, Barrio afasta-se de todos os padrões mantendo como um de seus focos principais o ataque às instituições, à sua fragilidade perante a atualização dos dispositivos que regulam a arte daquele momento.¹⁴⁵ Mesmo quando o intento é a busca por uma leitura organizada de sua produção dentro das vertentes artísticas ligadas ao meio urbano, o artista surpreende com um posicionamento movediço.

Elabora seus trabalhos no interstício das variadas formas adotadas pela vertente extramuros atingindo um público predominantemente, em trânsito, cujas especificidades como grupo ou conhecimento estético, ele apenas pressupõe. Pretende suscitar-lhe uma experiência estética como quem almeja desvencilhar-se do fator de banalização decorrente do cotidiano. Torna-o, assim, espectador dos questionamentos e de suas investigações acerca da própria arte buscando nada menos que fazer arte.

Não se devem confundir suas propostas com intenções de fomento ou educação artística para o povo. As reações, frases e depoimentos coletados, a partir

¹⁴⁴ O ativismo será um termo aplicado mais recentemente aos projetos artísticos que, derivados desse interesse pelo espaço urbano e aberto, tornam-se cada vez mais estratégias de inserção e reconstrução do papel da arte no corpo social. O próprio artista Barrio costuma se apresentar sob tal definição. Laura Baigorri, especialista em *net art* e *kactivismo*, faz uma interessante definição sobre o termo associando sua presença ao uso intenso da tecnologia para a produção artística atual. Ela coloca que: "O termo *ativismo* se instaura como um neologismo surgido das palavras *arte* e *ativismo*, teoricamente é utilizado para referir-se as obras que participam de ambos interesses. Contudo, na prática esse termo não demonstra alcançar a amplitude que prometia, e se circunscreve de forma restrita ao entorno da rede e de alguns artistas muito concretos, basicamente clássicos da *Net Art*: Heath Bunting, Rachel Baker, Alexei Shulgin, Olya Lialina, Vuk Cosic, Pit Schultz, los JODI y Andreas Broeckmann. Os interesses de todos eles coadunam com o exercício de humor e ironia e a crítica tecnológica à rede. (apesar disso, vamos aplicar o termo a toda sua extensão.)" Ver em: BAIGORRI, Laura. "Recapitulando: modelos de *ativismo* (1994-2003)". *Artnodes*. ISSN 1695-5951 UOC. Disponível em: <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>. Acessado em: 29/12/2005.

¹⁴⁵ "A obra de Artur Barrio constitui, na sua singularidade radical, um caso muito particular do modo como a arte pode renunciar à sua objectualidade, numa crítica particular das suas condições de produção, circulação e consumo na sociedade contemporânea. Barrio não produz 'obras de arte', antes suscita situações nas quais constrói um discurso pessoal em que se apropria do real, reconstituindo-o poética e politicamente nos resíduos desse mesmo real que evidencia e que nos são frequentemente ocultados pela domesticação social do gosto e pela auto legitimação social do objeto artístico. Os seus projetos são constituídos por situações em que o artista utiliza materiais precários e perecíveis, muitas vezes orgânicos, que impossibilitam a sua reapropriação por parte de um sistema da arte ainda comprometido com a circulação feiticista do objecto ou do documento." FERNANDES, João. *Artur Barrio: Registros*. In: BARRIO, Artur. *Regist(r)os*. Porto: Fundação Serralves, 2000.p.16-19. Disponível no site do Itaú Cultural http://www.itaucultural.org.br/Arquivos/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=506. Acessado em: 10/01/2005.

desse encontro com o público, nutrem o escopo dos próximos trabalhos em sua contínua busca por uma expansão da criação e fruição estéticas sem que o público seja pressuposto como condicionante.¹⁴⁶

O interstício anunciado se dá, portanto, pela despreocupação do artista com a possível eleição de um grupo, preterido em nome de seu interesse pela criação desvinculada dos padrões oficiais da arte. Tal postura nos leva a considerar que o público configura suas proposições artísticas e atua da mesma maneira que os demais elementos da paisagem por ele escolhida: cumpre um papel codificador do cotidiano ao qual o trabalho se contrapõe estética e socialmente.

A inclusão do público tanto quanto a relativa distância de suas reações como fontes para projetos futuros demonstram aspectos comuns no horizonte criativo da década de 1960 e 1970, no Brasil, e confirmam, mais atualmente, o alto grau de oscilação nas proposições práticas e textuais de Barrio.¹⁴⁷

Assim, retomando a idéia de que o experimentalismo no Brasil dessas décadas significou o afastamento dos códigos e expectativas formais, até então salvaguardadas pelos museus e demais agentes do circuito artístico, pode-se levantar a circunstância do interesse desses artistas por uma arte de cunho urbano, extramuros, que lhes permitisse a experiência de liberdade extremada, próxima da praticada por Barrio.

¹⁴⁶ “Há, portanto, não somente na produção de Barrio, como na de outros, contemporâneos, um deslocamento de eixo: suas intervenções deixaram de centrar-se na criação de objetos formalizados (quadros, esculturas, gravuras, etc.) em nome da exploração da potência sensível e instantânea da intervenção propriamente dita. (...) Do ponto de vista histórico, a incidência do foco estético na atitude artística e não mais somente nos seus resultados artesanais, implicou, pelo menos desde os *ready-mades* de Marcel Duchamp (circa 1913), numa nova possibilidade de conceber e realizar a criação. Legitimados por um poder autoral lentamente tecido ao longo dos últimos quinhentos anos, muitos artistas contemporâneos, na contramão da atual concretude da obra de arte, concentram seu trabalho na investigação da própria arte, do seu circuito social e da sua potência na subjetividade da invenção.” COCCHIARALE, Fernando. *Arte em trânsito: do objeto ao sujeito*. In: CANONGIA, *Op cit.*, pag. 240.

¹⁴⁷ Na entrevista concedida a Paula Azugaray, Barrio faz considerações polêmicas sobre sua relação com o público: “Artur Barrio fala como escreve, fazendo uso prolongado de reticências... O aproveitamento do intervalo entre as palavras é uma forma a mais de atuar nos espaços intermediários da realidade. “O que procuro é o contato com a realidade em sua totalidade, do tudo que é renegado, do tudo que é posto de lado”, escreveu ele em 1978, referindo-se o uso de materiais orgânicos, como papel higiênico, sangue e urina. (...) Com a mesma insubordinação aos limites, que nos anos 60 e 70 se exprimia em intervenções diretas no espaço urbano, o artista vem atuando nas “brechas” dos espaços institucionais. (...) No início de outubro, Barrio terminou a execução de sua “Situação/Trabalho: de lugar nenhum”, obra integrante da 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que reflete a condição transitória do artista. Realizada com farelo de arroz (ensacado na cidade gaúcha de Arroio dos Ratos), esta última Situação/Trabalho de Barrio evoca com textos escritos nas paredes a volta dos ratos e renega a participação do público na obra, por meio da frase “o espectador não faz a obra”. “Estou criando um racha com a tradição milenar pitagórica, que diz que a obra está no centro e o espectador está ao redor e que, portanto, a obra é feita a partir da observação do espectador”, afirma. A declaração coloca um ruído dentro da trajetória de um artista que já dividiu, textualmente, a autoria de seu trabalho com o espectador.” Ver em: AZUGARAY, Paula. A insubordinação de Artur Barrio. In: *Revista Trópico on line*. Sessão Em Obras. 30/10/2003. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl>. Acessado em: 10/01/2005.

Hélio Oiticica

Hélio Oiticica é um dos artistas decisivos para esse direcionamento criativo, altamente investigativo. Em seu trajeto, que se inicia com a pintura e as pesquisas do Concretismo, chega somente mais tarde, com o Neoconcretismo, à elaboração de elementos espacializados saídos inicialmente da pintura para depois se encontrarem com a tridimensão. Não chega a fixar o termo *Experiência*, mas expande seus sentidos por meio do termo *Experimental*.

Transcrito em seus cadernos, presente nos seus textos editados, repetido nas pesquisas mais atuais feitas sobre sua obra, o dado experimental tem importância central na criação desse artista. Um de seus textos importantes sob esse aspecto intitula-se *Experimental o Experimental* e foi escrito em Nova York, no ano de 1972.

Sintetiza sua observação sobre esse procedimento da arte de vanguarda admitindo a necessidade de uma postura de atitude especializada contra as delimitações da pintura, da escultura tanto quanto da própria arte, reconhecidas até então. Em determinado trecho, coloca que:

*“a sentença de morte para a pintura começou quando o processo de assumir o experimental começou. Conceitos de pintura, escultura, obra (de arte) acabada display contemplação linearidade desintegraram-se simultaneamente”.*¹⁴⁸

Nesse e em outros textos e depoimentos publicados, Oiticica vai construindo a dimensão da consciência admitida para o caminho irreversível de desmaterialização do objeto artístico daquelas décadas em diante.

Nos trabalhos intitulados *Experimentação*, emprega o termo *Experiência* sempre acompanhado por outras terminologias truncadas entre palavras de projetos ou conceitos que lhe interessavam.¹⁴⁹ O *Parangolé* é um desses exemplos. Termo construído a partir da atenção de Oiticica para com a criatividade e o poder de

¹⁴⁸ Os cadernos escritos à mão, ou mesmo os textos datilografados de HO estão disponíveis no site do Itaú Cultural no projeto virtual chamado *Programa Hélio Oiticica*, disponível no endereço: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2008. O trecho acima foi retirado do arquivo virtual do Texto de Hélio Oiticica, *Experimental o Experimental*, datilografado, pág. 01, NY, 22 de março de 1972.

¹⁴⁹ Celso Favaretto, ajudado pelo próprio texto de Oiticica, acima citado, cuida para que não se interprete a idéia do experimental vivenciado por esse artista de modo limitante. Coloca que, no período em que Oiticica mora em Nova York, passa a viver um *estado de invenção*: “*Desintegrada a pintura e encerrados os movimentos de vanguarda, Oiticica vive o puro ‘estado de invenção’; assume o experimental como exercício pleno da liberdade, pois a palavra ‘experimental’ é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou de fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido.*” FAVARETTO, *Op. Cit.*, pág. 205.

invenção popular, fonte inesgotável para a constituição híbrida de sua obra, o *parangolé* exprimia a idéia da interação entre corpo e ambiente. A dinâmica estabelecida nesse trabalho era expressa, principalmente, pelas potencialidades entre cor e estrutura que surgem como preocupações estéticas centrais em suas pinturas do período Neoconcreto. Deve-se destacar a descrição de Helio sobre como se depara com o termo e suas significações:

*“Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um mantinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima para baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: ‘aqui é....’ e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra ‘Parangolé’. Aí eu disse: ‘É essa a palavra.’”*¹⁵⁰

Os *parangolés* são considerados por Oiticica como *expansão espaço-temporal das bólides*,¹⁵¹ expandidos para uma nova configuração: são obras *no espaço ambiental; arte ambiental que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica*.¹⁵² Expressavam a multiplicidade possível da experiência: *a experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências*.¹⁵³

A partir de então, direciona sua atenção para o corpo e o espaço e cria as proposições de seu programa ambiental para o qual aplica o termo *antiarte*. Essa

¹⁵⁰ Entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho. FAVARETTO, **Op. Cit.** pag. 117.

¹⁵¹ Os bólides são desenvolvidos por Oiticica como objetos que se constituem da imanência da cor. Já indicam seu interesse pelos valores tridimensionais e espacializados. Walter Zanini os define como caixas de madeira pintada ou transparente revelando pigmentos contidos (que se engavetam), exprimindo uma manifestação da cor no espaço. RIBEMBOIM, R. (apres) **Tridimensionalidade**. SP: Itaú Cultural, 1997, pag. 79.

¹⁵² FAVARETTO, **Op. Cit.** 2000, pag. 106.

¹⁵³ Entrevista de Helio Oiticica a Ivan Cardoso. **Ibid.**, pag. 107.

combinação, derivada de seu entendimento do campo de força das cores (Neoconcretismo) e da espacialização da obra de arte (*Bólides*), sugere a valorização da experiência comportamental ao invés da experiência estética. Alcança a Arquitetura por meio da estratégia criativa estabelecida entre o fluxo dos espaços e da integração do espectador, de seu corpo, de sua presença e vivência na experiência; formato artístico no qual acredita e que apresenta sob o estado de suprasensorialidade.

Propõe, assim, a descentralização dos territórios da arte em favor da vivência experimentada pelo indivíduo de um modo que não o configura nem como espectador estático, nem como participativo. Considera, a partir desse momento, que essa relação também precisa ser revista. Dessa forma, pulveriza a importância do fazer artístico e dos códigos que o constroem abandonando a exclusividade do objeto ou a atuação do espectador diante dele para eleger experiência e vivência, como os fatores relevantes na confluência objeto-obra/ambiente/espectador-participante.¹⁵⁴

Nesse sentido, Oiticica se aproxima muito das questões que estão sendo discutidas internacionalmente para os projetos de *site specific art* ou novas formas de arte pública e urbana, mas não deixa rastros, em seus textos, sobre tal referência direta. Ao contrário, evidencia outro interesse ao pautar suas referências para a interpretação ambientalizada das fotografias que registravam o ateliê de Mondrian em Nova York. Helio medita sobre o processo de criação do ambiente que vai gerar a obra, entende que a organização sistematizada proposta por Mondrian é tão importante para a leitura do trabalho artístico que merece toda atenção de investigação como processo e reconstituição justificadores da adequada apreciação da obra desse artista.¹⁵⁵ Mondrian o estimula a pensar na categorização estruturada das coleções particulares estabelecidas pelo mercado, e principalmente, compostas pela apresentação dos museus.

¹⁵⁴ Celso Favaretto explica que “a antiarte ambiental requer processos rigorosos de composição: as proposições para a participação supõem experiências de cor, estrutura, dança, palavra, procedimentos conceituais, estratégias de sensibilização dos protagonistas e visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão. A antiarte ambiental é a metamorfose do ‘sentido de construção’, extensão do ‘desenvolvimento nuclear’: o que pulsa nesse novo espaço é a vivência, articulando os recursos liberados pelas experiências de vanguarda a vivências populares e mitologias individuais. Propõe-se como investigação do cotidiano e não como diluição da arte no cotidiano. O experimental sintetiza essa posição, distanciando-a de uma ‘nova estética da antiarte’.” FAVARETTO, C. *Op. Cit.*, pág. 125.

¹⁵⁵ “Talvez não tenha Mondrian deixado nenhuma específica instrução quanto a isso: mas, quando vemos as fotos do seu ateliê em New York, com a ambientação que criara para a condição, para o nascimento de cada obra sua, vemos que estas ‘viviam’ muito mais ali, antes de entrarem no consumo ‘cultura-comércio’ em que se transformaram posteriormente, guardadas atrás de grossos vidros em salas atapetadas, etc. Por que então para sermos fiéis ao pensamento do artista, não se reconstituem os seus ambientes pelas fotos? Seria mais lógico, mas menos rentável, talvez.” Ver em: OITICICA, H. *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*. RJ: **Revista GAM**, nº 18, 1968, pág. 49.

Assim também reconhece como novo problema, semelhante, porém de crescente complexidade, a Merzbau de Kurt Schwitters (1923-32), introdutória da noção de um *recinto-obra*, que muito bem pode ser compreendido como equivalente discursivo da *site specific art*. Hélio reconhece, com esse trabalho, a natureza *indeslocável*, como ele mesmo coloca, da combinação de elementos trabalhados pelo artista num lugar outro que não a sala do museu. Percebe a elaboração de um contexto universal para a arte.¹⁵⁶ A criação de ambientes que remetem à casa e, ao mesmo tempo, geram um espaço de participação e estetização da vida cotidiana fica, portanto, demonstrada por ele, através desses referenciais ainda localizados na modernidade artística. São valorizados por sua condição de sistema independente que discute o espaço oficial e mercadológico da arte.

Seu interesse por esses artistas ligava-se, estreitamente, à possibilidade de se propor um modo estético para a vida, uma potencialização das características da casa como ambiente vivencial e participativo, informal e imprevisível, logo aberto a novas proposições, especialmente, quando comparado ao museu e ao mercado que o acompanha.

Entre os anos de 1960 e 1963, elabora as proposições que intitula de *Núcleos e Penetráveis* que buscam continuar sua investigação das relações existentes entre a estrutura-cor e a ativação do espectador. Contudo, guardam uma diferenciação importante quanto ao seu alcance e pertencimento a um território. Os Núcleos são apresentados num espaço interno que termina por delimitar-se pela própria ação de seu participante. Interrompido ou estimulado visual e fisicamente, o participante da experiência dos *Núcleos* se desloca por um labirinto de placas lisas coloridas, suspensas por fios a partir do teto, dentro de um espaço interno.

Os *Penetráveis* ampliam essa disposição misturando-se à paisagem externa urbana de tal forma que Oiticica passa a demonstrar preocupações próximas ao contexto da arte de *site specific*.¹⁵⁷

Ao inseri-los na paisagem, preocupa-se com a possível gratuidade de sua localização. Contudo, ao contrário das premissas praticadas internacionalmente nesse

¹⁵⁶ "(...) com o tempo e as novas experiências, outro problema bem mais grave aparece: o do recinto-obra, indeslocável pela sua natureza, ou seja, o lugar-contexto-recinto-obra, aberto à participação, cujos significados são acrescentados pela participação individual, nesse coletivo. Já se vê que a velha sala de museu, eclética, dando para outra onde se exibe outra 'obra completa', etc, não dá mais pé. (...) Na verdade Mondrian e Schwitters com seu 'Merzbau', propunham a casa obra como a realização estética da vida, ou seja, (...) ambos propunham então o éden, ou seja, apelavam ao prazer de viver esteticamente." Ver em: OITICICA, H. *Op. Cit.*, 1968, pág 49.

¹⁵⁷ A tradução literal para o português coloca o *site specific* como obra de sítio específico, mas existem ainda outras terminologias para a mesma situação. Armin Zweite criou uma outra possível nomenclatura para determinar esse tipo de produção artística ligada a lugares específicos: *Spacially related sculptures*, ou seja, esculturas espacialmente relacionadas, termo que conduz à mesma expressividade da obra e do lugar determinados, sem os quais a experiência estética não pode acontecer. O que diferencia a terminologia de Zweite é a presença indicada dessa dependência entre objeto e espaço envolvente, acrescentando a noção da realização de uma intervenção híbrida e definitiva. ZWEITE, Armin. *Op. Cit.* 1988, págs. 8 a 25.

tipo de projeto, Oiticica busca integrar essa noção de localização à garantia da vivência dos *Penetráveis* na paisagem urbana. Parece temer uma espécie de sacralização dessa estrutura que possa desviar a troca de forças com o meio.

Prefere a experimentação, que dá sentido à sua realização, ao privilégio puramente estético que, em suas palavras, poderia tornar os *Penetráveis* espécies de esculturas.¹⁵⁸

Estendendo ainda mais o campo de ação e reação do *Penetrável*, Oiticica volatiliza, totalmente, qualquer chance de representação dos objetos que constituem essas estruturas dirigindo-se para a construção de uma ambientação que chama de *suprassensorial*, na qual evoca, provocativamente, a construção atualizada do imaginário da cultura nacional.

Cria o projeto *Tropicália*, com o qual integra a mostra *Nova Objetividade Brasileira* no MAM-RJ, em abril de 1967, a partir da integração de dois penetráveis: PN2 (1966) e PN3 (1966-67) e estabelece-os como uma *proposição tropical, primitiva e ambiental* a ser conclamada como prática cultural eticamente brasileira.¹⁵⁹ *Tropicália* resume as experiências de seu autor no formato de um ambiente que é uma mistura de diferentes propostas sensoriais.

Quando questiona a mercantilização do objeto e das imagens no circuito oficial da arte, Oiticica ativa, com o projeto *Tropicália*, uma forma de inconformismo estético e ético que também veremos presente no trabalho de Barrio, o que indica que esses dois artistas buscam um caminho de desestetização dos objetos que contemplam seus projetos artísticos propondo, no seu lugar, o valor da vivência e da experiência.

¹⁵⁸ “No ‘penetrável’ o fato do espaço ser livre, aberto, pois que a obra se dá nele, implica uma visão e posição diferentes do que seja a ‘obra’. Um escultor, p. ex., tende a isolar sua obra num socle, não por razões simplesmente práticas, mas pelo próprio sentido de espaço de sua obra; há aí uma necessidade de isolá-la. No ‘penetrável’ o espaço ambiental o penetra e envolve num só tempo. Mas, fora daí, onde situar o ‘penetrável’? (...) Que sentido teria atirar um ‘penetrável’ num lugar qualquer, mesmo numa praça pública, sem procurar qualquer espécie de integração e preparação para contrapor ao seu sentido unitário? (...) Que adiantaria possuir a obra ‘unidade’ se esta unidade fosse largada à mercê de um local onde não só não coubesse como idéia, assim como não houvesse a possibilidade de sua plena vivência e compreensão?” Hélio Oiticica (a partir dos textos reunidos em: *Aspiro ao Grande Labirinto*) In: FAVARETTO, Op. Cit., 2000, pag. 76.

¹⁵⁹ “**Tropicália** é um labirinto feito de dois Penetráveis, PN2 (1966) Pureza é um Mito e PN3 (1966-1967) Imagético, - plantas, areias, araras, poemas-objeto, capas de Parangolé, aparelho de TV. É uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, tácteis, sonoras, assim como brincadeiras e caminhadas: ludismo. Penetrando no ambiente, o participante caminha sobre a areia e brita, topa com poemas por entre folhagens, brinca com araras, sente o cheiro forte de raízes (...) No fim do labirinto há um aparelho de TV permanentemente ligado no escuro; as imagens absorvem o participante ‘na sucessão informativa global’. (...) é um projeto específico de vanguarda, que se diferencia das tendências internacionais (nas quais estava boa parte dos artistas brasileiros) (...) [pretendendo a] constituição de uma linguagem moderna, que não distinga o nacional do internacional. (...) [Oiticica contribui, assim, com o rompimento dos] debates que monopolizavam as práticas artísticas e culturais [brasileiras daquele momento]” FAVARETTO, C. *Ibid.*, pag. 138, 142 e 143.

[Figura: 22] Hélio Oiticica.
Parangolé. Capa 11 com Nildo da Mangueira, 1967.

[Figura: 23] Hélio Oiticica.
Tropicália: PN2, PN 3, Mostra Nova Objetividade Brasileira, MAM RJ, 1967.

[Figura: 24] Hélio Oiticica.
Núcleo NC6, pintura sobre madeira recortada, 1960/63.

Hélio parte dessa mesma condição para elaborar o conceito de *Projeto*¹⁶⁰, *Apocalipopótese*¹⁶¹ (1968) e o projeto *Éden* que determina a chamada *Experiência Whitechapeliana*, a qual realiza em Londres (1969), num dos momentos mais radicais de seu trajeto criativo experimental.¹⁶²

Vários outros projetos se seguem dentre os períodos em que Hélio permanece em Nova York ou na sua volta ao Brasil e guardam, em comum, questões de deambulação, sensorialidade, ludismo e um sentido de provocação crítica a qualquer tentativa de ordenação ou limitação do espectro cabível apenas dentro do universo da arte. Coligando seu trabalho a um intenso grau de interação social e espacial que escapa à introspecção conhecida das formas de ação da arte até ali, Hélio apresenta suas questões sobre a condição da arte envolvendo-a com a paisagem, com a matéria, com as pessoas. Investe energia nos estados de mudança que poderiam emergir dessas experiências tornando-as sua proposição estética principal.

Visto que não mais cabem num sistema único, essas proposições solicitam o espaço em comum, os problemas paralelos ao do circuito artístico que podem enriquecê-las mediante o dado da sensorialidade. Esse modelo perceptivo implantado, repleto de corruptelas ao sistema oficial, de novas estratégias para a criação e apresentação tanto quanto acrescidas de um comprometimento com a sua inserção simbólica e espacial, dinamizam, de certa maneira tropicalista, as práticas de arte extramuros conhecidas até então.

Cildo Meireles

O que leva Cildo Meireles ao campo expandido da arte é sua proximidade com preceitos derivados, quase imediatamente, do Neoconcretismo. O desenho, a leitura de revistas como a *Habitat*, dedicadas à Arquitetura, além dessa citada influência do

¹⁶⁰ “*Projeto designa ações, que se desenvolvem em lugares abertos ou em ‘receptáculos’ (camas, cabines, ninhos, tendas), propostas como espaço para transformações, vivências. (...) [Seu conceito] aplica-se à experiências em que o objeto não é o ‘alvo participativo’ (...) [nessas] experiências a participação é a própria criação.*” FAVARETTO, *ibid.*, pag. 177.

¹⁶¹ “*manifestação realizada no Aterro, fechando o evento ‘Um mês de criação’, promovido por Frederico Moraes (julho de 1968). (...) consistiu numa multiplicidade de acontecimentos simultâneos e descontínuos, com a participação de artistas e público (...)*” FAVARETTO, C. *Ibid.*, pag. 179.

¹⁶² “*O Éden é um espaço de circulações; nele o participante perambula por áreas delimitadas por cercas de madeira pintadas de laranja e amarelo luminosos, contendo palha e areia (são dois grandes Bóides); entra em tendas e penetráveis, onde experimenta sensações diversificadas (tenda ‘Caetano-Gil’, com música tropicalista tocando permanentemente; cabines Cannabiana e Lolotiana, drogas onde se cheira; penetrável Iemanjá, em que se caminha pela água, penetrável Ursa, com cobertores; a ‘área aberta do mito’, acarpetada) e, no final, os Ninhos (caixas de madeira, de 2 x 1 m, formando um retângulo com seis divisões uniformes forradas de palha, areia, aniação). Nos inúmeros percursos propiciados pelo ambiente, o participante passa do aberto ao fechado, e vice-versa; da areia fria ao quente dos tapetes, da água à areia etc.*” FAVARETTO, C. *Ibid.*, págs.188,189.

grupo Neoconcreto, sinalizam o interesse do artista pela sensorialidade, referendando-o pelos projetos que vai construindo, como artista fundamental, para o panorama de inserção da arte brasileira na vertente extramuros.

Em seus primeiros trabalhos, Cildo já indica uma importante vocação de indagação do espaço que o lança, de forma muito rápida, aos estudos da vertente extramuros. São esses elementos que, no final dos anos 1960, irrompem em *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-68) e *Ocupações* (1968-69), claramente orientados pelo trabalho contemporâneo, *Corridor*, de Bruce Nauman (1968-70).

No princípio da década de 1970, o espectro de sua trajetória criativa já está bem delineado, o que nos permite localizar seus interesses mais incisivos em dois pontos principais: um deles dirigido a uma clara conotação politizada que observa e questiona o momento sócio-cultural e comunicativo no qual vivia. O outro ponto volta-se para os elementos formais, construtivos, valorizadores do espaço, herdados de uma atenção que sempre cultuou em sua práxis artística.

Cildo dá depoimentos de sua admiração pelo trabalho de Helio Oiticica, Lygia Clark e Ligia Pape e nessa afirmação cabe aprofundarmos seu contexto para evitar um estranhamento quanto as datas referentes. É que apesar de ter nascido e morado boa parte de sua vida no Rio de Janeiro, contemporâneo dos neoconcretistas, Cildo vive um hiato desse contato direto com eles, pois passa algum tempo vivendo com sua família, em Brasília. Desse modo, encontra-se com Oiticica apenas em Nova York, em meados da década de 1970.

Se o espaço é desde o início sua marca de entrada, o uso dos termos *experiência* ou *experimentação* é menos aparente em seu discurso do que dentre os demais artistas estudados até então. Gerardo Mosquera nos orienta nesse sentido apontando a presença da experimentação aliada à qualidade contemporânea do trabalho de Cildo. Compreende que a pesquisa experimental desse artista é iniciada pelo elemento da geometria expressa em seus trabalhos que o leva, mais tarde, aos projetos ligados a espaços arquitetônicos, virtualizados, extramuros.¹⁶³

A partir daí avança na complexidade dos trabalhos e segue um padrão voltado para um conceito de arte que sugira a ambigüidade, a metáfora, a simultaneidade possível por meio da arte entre símbolo e materialidade. Assim, busca reunir elementos do encontro entre vida cotidiana, público e estética, e constrói uma base de experimentação inquisitiva para com o sistema de circulação de objetos e valores simbólicos que lhe conferem lugar de representação fundamental para a vertente da arte em espaços abertos e urbanos.

¹⁶³ Ver em: MOSQUERA, G. (apres) **Cildo Meireles**. Londres: Phaidon Press, 1999, pág 10.

Está interessado numa condição que passa a permear o objeto da arte contemporânea quanto à sua qualidade de interventor dos circuitos pré-estabelecidos de determinado corpo social eleito como lugar da ação artística. Projetos seminais nesse sentido são: *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970) e *Inserções em Circuitos Antropológicos* (1971), com os quais estabelece o tom do discurso artístico que manterá pelas próximas décadas. Nesses projetos, procura estabelecer um tipo de intervenção sobre o sistema e a mídia massificada, investigando, por meio de operações artísticas, seus mecanismos de valor.

A dualidade tão característica entre objetos e materiais, símbolos e cultura emerge, nesse momento, fundindo estratégias de guerrilha urbana a um certo tom de humor que se conformam como pano de fundo de sua produção. Remete-nos a uma referência diferenciada dos ready made de Duchamp ou dos sistemas visuais emprestados dos meios de comunicação e de massa praticados pela Pop Arte que, àquela época, meados dos anos 1960/1970, gozavam de certa evidência mercadológica e criativa.

Os trabalhos de Cildo diferem dos aspectos constitutivos mais fortes dessas edições Dadas e Neo-Dadás orientando seu interesse pelos objetos cotidianos, industrializados e urbanos por se inserirem dentro do fluxo de informação sobre o qual projeta seus questionamentos. Assim, a estratégia empregada ganha um contorno sempre espacializado, posicionada num questionamento dos valores práticos e simbólicos do território urbano que foram, em algum termo, apenas resvalados por aquelas estéticas modernistas.

Em *Projeto Coca-Cola*, Cildo interfere numa pequena quantidade de garrafas do refrigerante, por meio de frases de protesto impressas nas garrafas, tais como: *Yankes go home!* A aplicação dessas sentenças trabalha com uma pequena escala individual a ser confrontada com sua devolução ao mercado cuja ordem de grandeza é muito ampliada. Propõe-se, assim, ao questionamento de múltiplas convenções da arte (suporte, divulgação, espaço, duração, etc) e dessa forma, atinge, plenamente, o mecanismo de dominação ideológica pressuposto pela internacionalização dos gostos populares.

Já em 1971, na *série Antropológica*, aposta no poder efetivo de transmissão da informação dentro do sistema original. Ao carimbar cédulas de dinheiro corrente, à maneira como as pessoas mais simples tratam o dinheiro de baixo valor no Brasil, Cildo retoma o tom político e pergunta: “*Quem matou Herzog?*”. O desconforto da pergunta se inscrevia no ambiente sócio-político da ditadura militar que reforçava a condição dual dessa ação artística entre vida cotidiana, insurreição política e modalidade volátil de arte como proposição contemporânea em pleno fluxo urbano.

Conforme nos apresenta Paulo Herkenhoff, em sua leitura do projeto, essa conjunção entre trabalho artístico, cenário político e âmbito público conferia a dualidade que tanto interessa ao artista alcançar em seus trabalhos, pois “*as notas – e a mensagem indesejada – são circuladas rapidamente, por pessoas que não queriam manter o dinheiro e nem destruí-lo.*”¹⁶⁴

Além dessa inserção nas cédulas, outras versões do projeto foram compostas, com a criação de pequenos mecanismos moldadores de fichas telefônicas e fichas de ônibus a partir de seu formato simples pré-existente e que permitiam, portanto, ser facilmente copiados. Apresentados em fotografias, de certo tom didático, esses mecanismos são tratados como espécie de instrução para multiplicação e deixam claro tanto o objeto quanto seu modo de fabricação, circulação e significação naquele circuito social.

Nesse trabalho, o artista entende a inserção de tais objetos como uma espécie de *grafite móvel*, que pode acompanhar as pessoas por meio de um sistema de comunicação no qual as peças, réplicas domésticas de elementos de valor real, são inseridas.

Assim, dinheiro, fichas telefônicas ou garrafas de refrigerante são transpostos para a forma artística partindo do pressuposto de sua manutenção parcial no corpo da sociedade que os originou. Sua funcionalidade é exatamente o motivo de sua escolha e a garantia de fluxo e volatilidade necessários para que se insiram numa vertente contemporânea espacializada, organizada na mesma frequência do público urbano. Contudo, de modo inversamente proporcional, a absorção desses trabalhos acontece, mais velozmente, pelo circuito oficial da arte que, propriamente, nesse espaço oficioso que a origina e significa, situação que demonstra como o circuito está se organizando em torno das novas questões apresentadas pela arte contemporânea.

É interessante perceber como esses projetos que nascem de uma condição espacializada inserem-se no circuito oficial. Percebe-se com exemplos, como os deixados por Cildo, que o modelo de circulação do sistema artístico consegue, persistentemente, inserir as pesquisas e experimentações artísticas no interior das instituições de forma a repetir o contexto mercadológico até então praticado. No texto de Achile Bonito Oliva, intitulado *A arte e o Sistema da Arte*, publicado pela Revista *Malasartes no Brasil*, pouco tempo depois desse projeto de Cildo, a questão da tríade *obra, público e mercado*, tratada por ele, fornece os indícios necessários para a investigação dessa acomodação das experiências contemporâneas dentro do sistema.

¹⁶⁴ Ver em: MOSQUERA, G. *Op Cit.*, 1999, pág. 50

Ele faz uma leitura bastante perspicaz sobre as relações que pautam a demanda e a absorção da novidade no terreno artístico desde as vanguardas até o presente estágio contemporâneo e ressalta o poder amalgamador estabelecido nesse período, movido, principalmente, pelos agentes oficializadores interessados na absorção e classificação da Arte num sistema minimamente palatável.¹⁶⁵

Esses trabalhos de Cildo são apresentados na exposição de arte conceitual *Information*, realizada no MOMA NY, em 1970, e constroem importante conexão entre o artista e o movimento internacional de Arte Conceitual. Assim, a reinserção no espaço museológico e, nesse caso em particular, internacionalizado, evidencia o discurso crítico do artista iniciado no espaço aberto e urbano.

Mesmo que inserido no contexto espacializado, no fluxo aberto e urbano das grandes cidades, o artista que adentra esse território contemporâneo já sente a crise de sua suposta independência do sistema. Ele vai atuar, efetivamente, em paralelo ao dispositivo da musealização, levando-nos ao sentido de transbordamento já indicado anteriormente. Cabe a questão sobre a validade da distinção que estabelece, de forma geral, como positivo, o escape da arte de dentro da instituição e, como negativo, o retorno do objeto para uma condição algo colecionável.

Podemos compreender que o grau negativo dessa *arte de museu* vem acompanhado da evidenciada exaustão do sistema ortodoxo de seleção, exposição, crítica e mercado. A questão do escape, dos distanciamentos buscados faz sentido nesse momento, uma vez que se procura a renovação da linguagem artística de modo que se estabeleça independente de um sistema considerado viciado. Contudo, nem o distanciamento completo é conseguido, nem a independência de sistemas viciados é encontrada no espaço urbano. O problema que se apresenta é o da impossibilidade da neutralidade, já tentada dentro do cubo, pintado de branco e agora, percebida lentamente nas relações iniciadas nos espaços urbanos públicos e semi-públicos, na continuidade da dependência de um financiador para a criação artística.

Rapidamente, o espaço extramuros apresenta sua face como um campo de manobras tão difíceis quanto desafiadoras para o artista e se sua complexidade de

¹⁶⁵ "Há muito que a Arte está apoiada em um sistema vital de relações articuladas numa tríade: obra, público e mercado. (...) A Vanguarda pressupõe a possibilidade e a presunção da ruptura e da novidade. O escândalo era o sinal de que fazer arte tornava-se uma verdadeira agressão às normas que regiam tanto o sistema da arte como o sistema social. Hoje, ao contrário, o sistema consegue neutralizar qualquer tentativa de ruptura e de novidade, quer se trate de gestos diretos como na política, ou de gestos indiretos como na cultura. (...) as qualidades tradicionais da obra de arte (...) universalidade, necessidade e objetividade (...) são agora assumidas pelo próprio mercado que, no seu sistema de relações e portanto, na sua estrutura global, propõe um paradoxo: o mercado como obra de arte. uma engrenagem lúcida e perfeita que afirma sua universalidade, através da distribuição internacional do produto artístico, sua necessidade, através da garantia (ainda que mistificatória) de sobrevivência e sustento do artista, e sua objetividade através da consciência cínica (no nosso sistema capitalista) de dar um status de existência e reconhecimento à obra de arte." Ver em: OLIVA, A. B. **Op. Cit.**, 1976, págs. 24e25.

simbologias, acesso, fluxos superpostos já não fossem suficientes, a pressão exercida pelo mercado produz mecanismos de cooptação ideológica que tomam o objeto artístico produzido para esse terreno.¹⁶⁶

Segundo Rosalind Deutsche, dentre outros autores da atualidade, a década de 1980, principalmente, vai avançar a questão extramuros estabelecendo processos de Gentrificação de muitos dos projetos apresentados. Com a mesma complexidade e sofisticação com a qual são criados novos financiamentos particulares, leis locais e demais incentivos à produção cultural vai sendo impresso um certo tom oportunista nas seleções feitas que partem da compreensão dada pelo órgão financiador para com o teor da obra artística a ser viabilizada.¹⁶⁷ Projetos contemporâneos provocativos passam a ser vistos como menos interessantes para o espaço público ante o crivo de seus patrocinadores. Projetos modernistas, defasados esteticamente em relação ao entorno urbano, mas que apresentem um tom harmônico e algo inofensivo conceitualmente para seus financiadores, têm chances multiplicadas de se efetivarem na paisagem. Se essa circunstância não fosse estudada e alardeada a partir de então, muitos dos projetos artísticos críticos às posturas empresariais, aos governos e às lideranças políticas, que se estabelecem pela paisagem urbana dessas décadas, jamais teriam sido executados. Não há neutralidade dentro do cubo branco e, menos ainda, no espaço aberto.

Através desse paralelo importante para os contextos teóricos das formas de arte extramuros, é necessário encontrar, para o caso de Cildo Meireles e demais projetos com a mesma configuração criativa, pontos igualmente eficazes para sua compreensão que não facilitem leituras apressadas pautadas apenas pelo quesito musealização ou não-musealização do trabalho.

O problema é parte da História da própria Arte e sugere, em tempos atuais, a devida ponderação sobre o grau de visibilidade dentro e fora do circuito artístico que o mundo contemporâneo estabelece como regra. Sob esse contexto, o trabalho de Cildo e os questionamentos levantados nos remetem para o entrelaçamento com os valores

¹⁶⁶ Richard Serra é um dos artistas contemporâneos mais importantes e seminais para a compreensão dessa discussão sobre *cooptação ideológica dos lugares*; empreendimentos, instituições perante as propostas artísticas. O termo, aliás, é recorrente em seus textos e discursos. Dedicar, em seu trabalho, atenção especial para esse problema buscando confrontar os usos inadequados da escultura comumente feitos pelo que chama de "*piazza art*". Para um aprofundamento sobre os pontos de vista desse artista ler: SERRA, R. **Op. Cit.**, 1994.

¹⁶⁷ O termo Gentrificação aparece, em alguns autores brasileiros, traduzido do inglês: *Gentrification*. Descreve um modelo de atuação econômica com desdobramentos no meio urbano, através de casos cada vez mais frequentes, nos quais a instituição particular passa a cumprir obrigações antes devidas ao Estado na manutenção ou construção de áreas públicas como praças, passarelas ou estradas de acesso. A confusão entre público e privado, assim como a imposição de um gosto orientado exclusivamente pelos interesses econômicos de seu viabilizador financeiro são os pontos que geram os problemas e descontentamentos da crítica especializada em arte sobre essas práticas de gentrificação. Deutsche discute a questão em: **Evictions: art and spatial politics**. MIT, 1998.

praticados no paralelo dentre a contemporaneidade (e seu caráter efêmero, desmaterializado e fragmentado), a espacialização dos projetos artísticos (burilada pelas vertentes extramuros) e o contorno ampliado dos grandes centros urbanos promotores atualizados de cultura e balizadores do corpo social no qual ela se insere.

Sob o ponto de vista da linguagem artística contemporânea, a experimentação e atualidade dos contextos trabalhados por esse artista viabilizam seu reconhecimento e a globalização de sua obra dentro do circuito artístico. Pelo aspecto específico da vertente extramuros, suscita a atenção para com os efeitos positivos e negativos gerados por uma espécie de curto circuito ante a rapidez de sua apreensão pela instituição. Parte das dificuldades comuns às pesquisas de projetos extramuros que têm tais valores em sua constituição aponta para os múltiplos anéis de velocidade que agem de tal forma sobre os objetos e conceitos estéticos trabalhados pela ação do artista em nossa atualidade, que lhe emprestam, para logo depois lhe tomar de volta, seu poder de ação e significação no fluxo urbano.

A outra faceta muito importante do trabalho de Cildo e extremamente conectada ao fluxo urbano é o elemento político. Praticando uma estratégia próxima à da guerrilha urbana, conhecida, no período, pela atuação estudantil e de manifestantes políticos esquerdistas, Cildo insere um tipo de manifestação que será reconhecida mais pela noção, já apresentada anteriormente, do ativismo.¹⁶⁸ Ambas as nomenclaturas, *ativismo* ou *guerrilha urbana*, solicitam que observemos o tempo em que se concretizam, pois mantêm como núcleo da informação explorada o hibridismo de linguagens. Nos trabalhos de Cildo, assim como já explorado com Barrio e Oiticica, assumem contornos de ação de rua, ou mesmo, de redes de comunicação fundindo elementos políticos, sociais e estéticos lançados a determinados segmentos públicos, não raro, fora das especificidades reguladas de ação civil.

Essa condição também chama a atenção para as especificidades dos modelos presentes e futuros da atuação artística no espaço urbano brasileiro. Diferente da relação mais rigorosa com a ocupação do espaço urbano nas cidades estrangeiras, a relativa liberdade de uso desse espaço, considerado público, entendido como espaço de pleno uso, facilita as experimentações de corruptelas, curto circuitos, surpresas e provocações que constituem parte das estratégias de ação do artista contemporâneo no fluxo urbano.

¹⁶⁸ Paulo Herkenhoff analisa essa fase do trabalho de Cildo Meirelles fazendo uma comparação política. Lembra-se do líder guerrilheiro Carlos Marighella para citar suas estratégias de ação nas ruas que são contemporâneas aos projetos e, de certa forma, às preocupações de Meirelles. É importante resgatar o trecho em que ele cita Marighella para localizar como táticas de Guerrilha as proposições de Cildo Meirelles: “Em 1970, Marighella escreveu, ‘táticas de rua são usadas para lutar com o inimigo nas ruas, utilizando a massa contra ele (...) Com o mesmo sinal é importante saber como responder à rede da polícia (...) Essa operação de guerrilha urbana é chamada de ‘rede dentro da rede’”. In: MOSQUERA, G. *Op. Cit.*, pág. 50.

Envolto na potencialidade política do discurso artístico elabora, em 1970, o trabalho *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político*. O projeto integra a mostra *Objeto e Participação* que teve como ponto de partida o Palácio das Artes de Belo Horizonte, juntamente com a manifestação *Do Corpo à Terra*, num grande projeto curatorial de Frederico Moraes que pode ser considerado como um dos principais eventos do período para a vertente extramuros. Nele, além de Cildo, apresentam-se vários artistas e, dentre esses, Barrio com suas trouxas ensangüentadas. Frederico Moraes discute, em diversos textos, o tom crítico radical dos trabalhos apresentados, a incompreensão da linguagem que ali se propunha aliada às dificuldades políticas que vivenciavam no momento. Refere-se aos projetos observando uma certa antecipação da vertente cartográfica que será mais bem praticada posteriormente.¹⁶⁹

O trabalho de Cildo para esse projeto era composto por uma instalação artística na qual o artista trabalha do lado de fora, ao largo do espaço museológico, quando queima galinhas vivas presas a uma haste de madeira com um termômetro no topo. *Tiradentes: Totem-Monumento* pretendia evocar a crítica à ditadura militar e à tortura praticada no Brasil daquele período. Inclui também uma preocupação conceitual, admitida em diversas entrevistas do artista, com a noção de espaços alternativos ao museu, além da incorporação de aspectos constituintes das formas da *Arte Povera* correntes pelo mundo. Durante a ação da queima, a platéia, atônita, assistiu ao evento, através dos vidros da galeria.

A simbologia de passagens vividas pessoalmente por Cildo, percebidas do cotidiano de sua família (mais diretamente do pai), ou ainda, referentes ao grupo social do qual participa, revela que o modo criativo desse artista inclui situações em que a

¹⁶⁹ Quando disserta sobre o evento *Do Corpo a Terra*, em um texto homônimo, Frederico Moraes levanta os variados projetos que tomaram o cenário nacional naquelas décadas aliando ação contemporânea, tom politizado, experimentações em campo aberto e a antecipação da vertente cartográfica como constituinte importante dos trabalhos artísticos. Destaca a atuação de Cildo e de Barrio e descreve-os pelo modo comunicativo dos projetos para, depois disso, apresentar um panorama de outros trabalhos: “*Todos os artistas que participaram do evento Do Corpo a Terra receberam uma carta assinada pelo presidente da Hidrominas, autorizando-os a realizar trabalhos no Parque Municipal. Suprema ironia: esse apoio institucional iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luis Alphonsus, ‘foi essa carta que permitiu aos artistas transgredir as regras.’ O que, como era de esperar, provocou diversos atritos com a polícia e com funcionários do parque. As ‘Trouxas ensangüentadas’ que Barrio lançou no Ribeirão do Arrudas, atraindo a atenção de um público enorme, criaram uma tensão insuportável, o que acabou provocando a intervenção do Corpo de Bombeiros e, a seguir, da polícia. O ritual de queima de galinhas vivas executado por Cildo Meireles foi condenado por deputados, em discursos inflamados, durante o almoço que precedeu à entrega de Medalhas da Inconfidência, (...) Lottus Lobo precisou interromper sua plantação de milho, pressionada por policiais de uma rádio patrulha. (...) Enquanto numa ponta Luciano Gusmão e Dilton Araújo cercavam, com cordonetes, uma área do parque, na retaguarda funcionários desfaziam o trabalho. E antes que as saúvas começassem a devorar o açúcar lançado sobre uma trilha aberta na terra vermelha da Serra do Curral, no trabalho executado por Lee Jaffe a partir de uma idéia de Hélio Oiticica, ela foi destruída pelo trator de uma empresa mineradora. Metáforas e mensagens políticas estavam presentes em vários outros trabalhos, como os carimbos de Tereza Simões contendo inscrições como Dirty, Verbotten, Fragille e Act Silently (...) aplicados nas paredes, painéis e vidraças do Palácio das Artes.*” Ver em: MORAIS, F. *Do Corpo a Terra*. In: FERREIRA, Glória. *Op. Cit.*, 2006, págs. 197/8.

[Figura: 25] Cildo Meireles. *Espaços Virtuais, cantos*, Série de 44 projetos, madeira, tela, pintura e blocos de madeira, 1967-68. (acima, à esquerda)

[Figura: 26] Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos ideológicos, projeto Coca-Cola*, 1970. (Acima, à direita)

[Figura: 27 a; b] Cildo Meireles. *Tiradentes, Totem-Monumento ao preso político*, Projeto do Corpo a Terra, BH, 1970. (acima, à direita)

[Figura: 28] Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos, projeto Cédula*, 1970. (acima, à esquerda)

[Figura: 29] Cildo Meireles. *Desvio para o Vermelho*, 1967-98, vista da instalação realizada na 24ª Bienal Internacional de São Paulo, 1998. (ao lado)

carga emotiva é estampada nos projetos. Evita a racionalização extremada das correntes do Minimalismo, Arte Conceitual e *Land Art* internacional e suscita, sempre que possível uma certa sensualidade, costumeiramente atribuída, às correntes análogas brasileiras.

Cildo compreende que a fusão aplicada em seus projetos, entre sensorialidade e simbologia, parte da crença de que a arte contemporânea que realmente consegue transmitir sua força e razão de ser é a que contempla a sedução necessária para capturar o interesse de seu espectador.¹⁷⁰ Ao mesmo tempo em que aplica dispositivos de ação efêmera, relação espacializada entre obra, ambiente e público, permite-lhes uma dose de sensorialidade, *a la Oitocica*, tornando os trabalhos convidativos à interação do público. Caminha, nesse sentido, para a preocupação com os níveis de participação do espectador diante da obra artística de linguagem contemporânea e reforça também seus elementos de ambientalização.

Paralelamente a essa produção voltada para o ideário do lugar, de determinada participação ou expectativa pública, o artista trabalha objetos em que a preocupação com a reedição de propostas se torna presente. Ao longo de sua trajetória, apresenta uma característica bastante curiosa para o cenário artístico contemporâneo.

Seus projetos contemplam uma dinâmica de apresentação diferenciada, dilatada no tempo, e que se renova pelas distintas oportunidades de remontagem. Esse tipo de conduta nos remete à questão da especificidade de lugar presente nas vertentes extramuros.

Com esse procedimento, Cildo passa a datar seus trabalhos a partir de sua concepção original (primeira data de criação do projeto), que é acrescida da anotação da nova referência que indica sua última apresentação (data mais recente da proposta). Essa condição expande a forma descritiva convencional para a apresentação de um trabalho garantindo-lhe nova vitalidade desde sua primeira apresentação. Deixa a forma convencional limitada à data de criação, e se estende no tempo pela possibilidade da reedição.

Cria, assim, uma noção mais flexível de especificidade que a corrente estrangeira conhecida naquele momento, em especial, a praticada pelos artistas norte-americanos ligados a *site specific art*. A legenda com as duas datas indica mais que uma nova grafia para o sistema artístico convencional; representa a validade das reconstruções de projetos contemporâneos firmados pela característica marcante da

¹⁷⁰ Comparando as forças que regem a Literatura e as Artes Visuais para com seu espectador, Cildo aponta a questão da relação do tempo contemplado nas duas linguagens. Coloca que: “Normalmente, (...) o tempo é um índice fundamental. Isso é vital num filme, no qual tudo acontece em termos de tempo. Talvez o tempo seja a única realidade. Nas artes visuais, você precisa ser seduzido e envolvido num segundo; então talvez você continuará olhando e começará a entender. Mas, nos mesmos segundos você pode se mover para a próxima coisa, ou ir adiante.” Ver em: MOSQUERA, G. *Op Cit.*, pág. 19.

volatilidade e indica, claramente, uma postura de reedição configurada pelo novo espaço e novas condições às quais o trabalho se propõe.

Na trajetória de Cildo Meireles, os exemplos conhecidos dessa prática aparecem nas séries de notas bancárias e moedas que constituem os projetos *Zero Cruzeiro/Zero Centavo* (1974-1978) e *Zero Dollar* (1978-1984) e *Zero Cent* (1984) nos quais o artista constrói cédulas de dinheiro brasileiro, suficientemente próximas às verdadeiras, o que indica, seu lugar de exposição ou circulação.

Com essas cédulas, discute a validade entre dinheiro e objeto de arte dirigindo-se para os elementos simbólicos dos mecanismos de circulação de bens e da informação, sempre presentes nos seu trabalho. No espaço reservado para perfis de heróis nacionais oficiais, comuns nas cédulas de dinheiro, Cildo altera a informação incluindo imagens pertinentes ao universo social marginalizado ou pouco visível dos brasileiros. Substitui os símbolos nacionais por indígenas brasileiros e pacientes internos de hospitais psiquiátricos e reconstitui um novo e possível espaço de inserção desses elementos no sistema de comunicação e importância de nossa sociedade.

O projeto também é reapresentado, várias vezes, ao longo do tempo e reforça a questão anunciada da multiplicidade e reconfiguração da informação dentro do modelo de trabalho desse artista.

Diferentes depoimentos realizados por ele reforçam seu desinteresse pela idéia do único em seus trabalhos. Neles procura ajustar essa postura adotada à maneira das discussões correntes na década de 1960, quando inicia sua trajetória artística. Esse é outro dos dispositivos da contemporaneidade que torna possível a reconstrução da maioria de seus trabalhos e remete-o, ao mesmo tempo, para a vertente da arte em espaço aberto e urbano.

Ainda sob essa configuração de reapresentação de propostas adequadas aos novos espaços, podemos destacar o histórico crescente do projeto *Desvio para o Vermelho*, criado em 1967. Essa instalação foi remontada três vezes, e sua apresentação mais recente foi efetivada na 24ª Bienal de São Paulo, no ano de 1998, e a intermediária, feita em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Constituído por três ambientes onde a luz emitida pelos objetos e iluminação artificial propõe variações do vermelho, o trabalho, que tem referências científicas em seu título, aponta para o interesse desse artista pela matemática e pela ciência como campo racionalizador dos elementos de percepção e construção.¹⁷¹ A cada nova

¹⁷¹ O termo *Desvio para o Vermelho* indica o campo de conhecimento científico da Astronomia. Corresponde a “uma alteração na forma como a frequência das ondas de luz é observada no espectroscópio em função da velocidade relativa entre a fonte emissora e o receptor observador. Dada a constante da velocidade da luz e admitindo um emissor e um receptor ambos estacionados, um raio de luz é captado como uma cor padrão em função de sua frequência. (...) Se o emissor (fonte de luz) se

apresentação, *Desvio para o Vermelho* segue mudanças que instituem aspectos curatoriais para a seleção e reordenação espacial dos novos objetos e ambientes adicionados. Sobrevive às distâncias temporais de suas diferentes apresentações apenas na forma de registros que deixam evidente a necessidade da participação física do corpo do espectador naquele ambiente composto por diferentes salas e gradações de cores, variáveis inclusive, dentre as distintas reconstituições do projeto.¹⁷²

A atenção especial de Cildo para o sistema de comunicação e informação do fluxo aberto dos centros urbanos caracteriza um tipo de atuação num íterim da urbanidade que evidencia o claro apelo social e político de suas proposições estéticas. Deriva desse universo o tom tão provocativo (posição política adotada), quanto igualmente frágil (material; suportes empregados) de seus projetos. Dessa maneira, consolida o ideário previsto nos textos propostos pelo grupo de artistas atuantes nas décadas de 1960 e 1970 que escreve a *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, em janeiro de 1967. Assinado por artistas e teóricos como Carlos Vergara; Lygia Clark; Lygia Pape; Carlos Zílio; Hélio Oiticica; Frederico Moraes e Mario Barata, dentre outros a *Declaração* compromete-se com os valores da experimentação e ambientação internacionalizante necessários para que uma vanguarda contemporânea pudesse se instalar no país.¹⁷³

Cildo chega à cidade do Rio de Janeiro no ano de 1967, depois de ter vivido sete anos em Brasília, o que justificaria sua possível ausência dentre os signatários. Apesar do texto trazer algumas marcas ainda bastante vinculadas ao espírito revolucionário característico das vanguardas modernistas consolida a necessidade da consciência e sensibilidade dos artistas e do público diante da nova relação entre a realidade do artista e o ambiente em que ele vive.

move na direcção do receptor, o espaço de tempo que este mede entre duas cristas consecutivas será inferior, observando um aumento da frequência e, logo, um desvio para a gama de cores de mais elevada frequência (desvio para o azul no espectro) e se o emissor fonte se afasta do receptor observador, o espaço de tempo que este mede entre duas cristas consecutivas aumenta, observando um desvio para a gama de cores de mais baixa frequência (desvio para o vermelho no espectro)." Dados retirados de: http://pt.wikipedia.org/wiki/Desvio_para_o_vermelho.

¹⁷² Para mais detalhes sobre as três salas que constituem o projeto ao longo de suas edições é preciso compilar dados e imagens de diferentes fontes dos textos, tais como: Dan Cameron et al. (após) *Cildo Meirelles*, Phaidon editora, 1999; Liseth Lagnado – *Desvio para a interpretação*. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhmeirele02f.htm> (acessado em 15/07/2006); e Maria Helena Werneck - A Mundialização no cotidiano: imagens e vozes em dois monólogos brasileiros. Revista Semeiar n.6 PUC RJ. Disponível em: www.letras.puc-rio.br/.../revista/6Sem_13.html (acessado em: 15/07/2006). A condição reeditada do trabalho exige também essa diversidade de abordagens atualizadas.

¹⁷³ **Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda.** In: FERREIRA, Glória. (org) *Crítica de Arte no Brasil. Temáticas Contemporâneas*. RJ: Funarte, 2006, pág.149 e 150.

Em seu item 8, o último da lista de princípios, chama a atenção para que o movimento ali gerado estenda-se, dentro de um espectro cultural ampliado, na direção dos *métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão*.¹⁷⁴ Iniciada a década de 1970, são os projetos de Cildo Meireles os que, destacadamente, respondem pela investigação dos métodos comunicativos urbanos locais ali apontados como princípios.

A relação construída por esse artista com o espaço urbano firma-se pelas frestas deixadas em aberto na programação da comunicação de massa, justamente onde o teor público e político mais tem chances de se expressar. O alcance público de seu trabalho se estabelece, muito fortemente, pelas escolhas apropriadas de suportes, formatos e discussões que ele consegue transportar na forma de questionamentos urbanos, públicos e estéticos dentro do sistema artístico. Curiosa é, no mínimo, a arbitrariedade praticada pelo sistema que ele critica. As conotações politizadas propostas pelo artista são facilmente absorvidas pelos espaços oficiais de arte e, de modo geral, são apresentadas sob seu teto, como se indicassem um estado em acordo com os questionamentos por ele levantados. A situação propõe ainda que a dicotomia entre vida cotidiana, arte, materiais e formatos, explorados de maneira tão experimental, possa conduzir-nos melhor ao dado dessa aceitação.

O conteúdo abarcado pela obra desse artista, aliado aos trabalhos de Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Artur Barrio, representa aspectos importantes da contemporaneidade brasileira e sua vertente estética extramuros. Trazem à tona uma práxis artística que debocha de todos os códigos pré-determinados para o sistema da arte adotando, ao mesmo tempo, uma postura inquisitiva que visa, antes de qualquer coisa, a esgarçar, para então, reordenar os valores admitidos para a experiência estética na contemporaneidade.

É sob a forma de efetivação de suas idéias como experimentos que encontram os dados espaciais, da paisagem, aberta e fundamentalmente urbana, os quais passam a conformar seus trabalhos artísticos.

Pelo elemento do transbordamento, Cildo consegue estabelecer uma relação de aproximação com os agentes: museu e público, de tal forma que, estes oscilam entre a cumplicidade; presente nos elementos típicos de sua estrutura (impressão de catálogos; registros fotográficos, textuais, aquisição de trabalhos; convites curatoriais, etc), e o afastamento do peso de sua estrutura (elemento condicionante que pode limitar a exploração mais ousada de novas proposições estéticas).

¹⁷⁴ Trechos da Declaração. **Op. Cit.** 2006, págs. 150.

Dentre os projetos curatoriais elaborados nesse período, dos quais o grupo eleito para essa pesquisa, participa em diversos momentos, já há uma preocupação clara com a renovação e a experimentação. Num primeiro momento, a rua surge como espaço de democratização, de fôlego para a ampliação do repertório híbrido construído pela arte contemporânea numa paisagem ainda insípida de elementos culturais.

Eventos como *Do Corpo à Terra* e *Arte no Aterro – um mês de Arte Pública*, ambos organizados por Frederico Morais à frente do MAM RJ; o *Supermercado de Arte* de Jackson Ribeiro (RJ); *As manifestações no Aterro do Flamengo* (RJ – 1968) das quais participaram Helio Oiticica, Lygia Pape, Jackson Ribeiro; as Feiras de Arte da Praça da República (SP) e da Praça General Ozório (RJ); *Os Domingos da Criação*, dentre outros eventos, são vistos como projetos que dessacralizam o objeto da arte e que podem suscitar sua reinserção democrática na realidade nacional. Além de cumprirem o papel ainda modernizante revolucionário, fomentam os pontos preliminares da qualificação dessa vertente extramuros no Brasil.

Destaca-se a atuação de Frederico Morais e seu trabalho no MAM-RJ. Em seus textos reflexivos sobre esses projetos demonstra uma postura convicta de que a *arte que interessa hoje é a que está fora dos museus, das galerias, das coleções particulares- arte selvagem, marginal, nômade, anônima. Uma arte irrecuperável pelo sistema.*¹⁷⁵

Ele é o responsável por uma série de inovações que colaboram com a construção da práxis artística nesse novo contorno. O evento exige de seu proponente uma postura de produção que avança do horizonte do trabalho em ateliê. Para o projeto *Do Corpo à Terra*, Morais ressalta que aquela era a primeira vez que artistas brasileiros eram convidados a trabalhar em consonância com o lugar, construindo obras e proposições para o projeto ao invés de selecionarem trabalhos prontos.¹⁷⁶ Os artistas receberam passagem, hospedagem e ajuda de custo, além de uma carta do Hidrominas, patrocinadora do projeto, para elaborar seus projetos na área aberta do Parque Municipal.

Tal como ocorrera no projeto *Arte no Aterro*, a divulgação do evento foi feita por meio de prospectos distribuídos nas ruas, nos estádios de futebol, em teatros, etc. O próprio Frederico Morais rompe a distância dentre os agentes do sistema artístico e atua como artista ao apresentar uma sequência de fotografias com textos que eram aplicados na parte alta de uma haste de madeira e posicionados no espaço aberto do

¹⁷⁵ Trecho da entrevista feita por Helio Silva a Frederico Morais. *In: SILVA, H. Op. Cit.*, 1970 , pág 17.

¹⁷⁶ MORAIS, F. *Op. Cit.*, 2006, pág.196.

parque e arredores. Intitula o trabalho de *Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Homenagens e Equações* e faz considerações sobre sua proposta no texto *Crítica e Críticos*, publicado na revista GAM daquele mesmo ano. A programação visual dessa matéria apresenta como únicas imagens, que acompanham a parte textual, duas fotos da série feita por Moraes e mais outra fotografia com o trabalho *Inserção em Circuitos ideológicos* de Cildo Meireles. Junto das fotografias do curador, em legendas à parte, temos um texto que discorre sobre o trabalho e que as apresenta como “*apropriação de quinze áreas que deveriam ser vistas como ‘quadros’ numa exposição.*”¹⁷⁷ A proposta guarda curiosa proximidade com os *Monumentos de Passaic*, elaborados por Robert Smithson, poucos anos antes, em 1967, nos Estados Unidos.

De forma geral, além da imagem mecanicamente construída e reproduzida, as pesquisas estratégicas e materiais mais próximas à *Arte Povera* e ao Minimalismo propõem que os aspectos de maior envergadura tecnológica ainda não são os praticados por aqui. Os elementos tecnológicos presentes nesses trabalhos artísticos são, de forma geral, os pré-existentes na linguagem do artista proponente, ou então, já presentes nos elementos que constituem a proposta em si como uma extensão de terra, estrutura de paredes, etc. Estão localizados nas estruturas onde pretendem intervir: na edificação do museu, no sistema de comunicação, no entorno urbano a ser percorrido dentro do projeto.

Os materiais empregados e os conceitos criados nos projetos brasileiros posicionam-se de modo inversamente proporcional. Os materiais tendem a um universo bastante artesanal, comprovado pelo uso de pranchas de madeira, tinta, tecidos, materiais orgânicos, dejetos, etc, enquanto que os conceitos dessas propostas artísticas são sempre determinados por grande complexidade e sofisticação.

Assim, é possível entender o encontro desses dois pólos (material e infraestrutura) estabelecidos por meio da escolha da ação e da incisão sobre o já pronto; que é assumido como estratégia criativa principal. Dessa forma, somos levados à porta de entrada principal das preocupações preliminares que se desenvolvem no Brasil em torno da conjunção arte e ambiente urbano. O valor da desmaterialização crescente do objeto artístico, correlato às correntes estéticas estrangeiras, colabora muito para que essa circunstância seja estabelecida nacionalmente. Nesse sentido, apesar de habitarem centros urbanos importantes do Brasil e de reunirem experiências de estudo ou trabalho no exterior, artistas e projetos seminais para essa linguagem estética, localizados na passagem da modernidade para a contemporaneidade

¹⁷⁷ Ver em: MORAIS, F. *Crítica e Críticos*. Revista **GAM**. nº 23. RJ, 1970, págs. 30 a 32.

artística, traçam um caminho diferenciado de seus contemporâneos europeus e norte-americanos que, desde meados dos anos 60, já empregam sofisticadas tecnologias para a constituição de seus trabalhos extramuros.

Como dispõem de relativa simplicidade de equipamentos, ferramentas ou estrutura de funcionamento em seus ateliês, esses artistas não mantêm proximidade com aparatos industriais avançados e tampouco apontam para um interesse ou necessidade de acesso à tecnologia de ponta para construir suas propostas fundadas na experimentação.

Mesmo diante dos elementos de comunicação eleitos para a construção das propostas desses artistas, o aspecto de uma intervenção artesanal, autoral como manufatura sugere que o trabalho especializado se efetiva sobre os elementos pré-existent na paisagem.

A discussão do trabalho do artista dentro do ateliê passa assim ao largo do problema da entrada do artista brasileiro nesse campo estético. A grande dimensão continental, desde sempre presente em nosso imaginário coletivo, interessa menos que os problemas pontuais conhecidos nos espaços urbanos eleitos para travar esse contato.¹⁷⁸ Tal fato indica uma recepção relativamente baixa desse feixe dos valores minimalistas aplicáveis à paisagem e conduz, num primeiro momento, à ordenação estética formativa dos códigos extramuros a partir de outros elementos.¹⁷⁹

As preocupações quanto à construção de um pensamento e de uma práxis criativa incansavelmente renováveis, bem como a adoção de uma postura ativa politicamente crítica parecem reger, com mais propriedade, os aspectos da construção dessa vertente estética contemporânea no panorama nacional do período. Vale ressaltar que, sob esse aspecto, a condição da experimentação é a condutora inquestionável do percurso adotado pelos artistas.

Muito intensificado, nesse período, o dado da experimentação estende seus indícios até o tempo presente o que nos faz crer que sua qualidade permanece

¹⁷⁸ Chama a atenção que o questionamento gerado a partir dessa ampliação dos territórios de trabalho do artista contemporâneo se conecte à discussão sobre a sobrevivência ou renovação do espaço do ateliê. Nas trocas de idéias e entrevistas realizadas com Artur Barrio, em maio de 2005, por e-mail e telefone, ele declarou, diante da pergunta sobre sua necessidade de espaço físico e estruturas para viabilizar o trabalho, que só precisava de um caderno. O exemplo, pontual para o capítulo colabora para a compreensão da remodelação do espaço de trabalho dos artistas diante da condição efêmera, espacializada e desterritorializada típicas de um contexto mais atual.

¹⁷⁹ Esse tratamento para com o território e a noção das grandes dimensões e suas modificações pelos distintos processos de transformação da paisagem industrial, social e, conseqüentemente, cultural e artística serão dispositivos introjectados, mais especificamente, somente mais tarde, em meados da década de 1990, com a implementação do projeto Arte e Cidade em São Paulo. O panorama de suas edições nos permite ler uma certa orientação, conduzida por sua curadoria, para com esse tipo de orientação que não surge, antes disso, nos interesses externados pelos artistas brasileiros.

intrínseca à condução da arte contemporânea. Lança, assim, certa luz para compreendermos os pontos de uma possível condutividade dos valores iniciais desse universo estendidos até nosso tempo presente.

A experimentação assume esse papel de importância por apresentar-se acompanhada de elementos que apontam para a necessidade de aprofundamento e coerência do seu artista proponente para que a carga crítica, contrária a esse sentido da investigação, seja dirimida. Assim, o paradigma implementado pelos artistas brasileiros inscreve-se, principalmente, no contínuo existente entre a experimentação e a noção do necessário estado de consciência, como concentração desejada, além de justificável, para a renovação estética em construção.

Capítulo

Ação e discurso na produção artística especializada
no Brasil. Artistas e Projetos mais recentes.

3

Ação e discurso na produção artística espacializada no Brasil. Artistas e Projetos mais recentes.

A fragmentação e a pulverização dos formatos e proposições das ações artísticas, voltadas para o espaço aberto e urbano contemporâneo, acentuam-se nas décadas de 1980 e 1990. Essa configuração verifica-se por um aumento do interesse dos agentes do sistema artístico por essa vertente contemporânea justificando a atenção que tem sido dada à área tanto em pesquisas teóricas quanto na própria produção artística atuante.

Há uma grande convergência de artistas contemporâneos, ligados a proposições estéticas derivadas da escultura, do objeto, da instalação artística, ou mesmo, de processos criativos de repetição e reprodução da imagem, pelos mais distintos meios tecnológicos, em torno da experimentação dessa linguagem espacializada. Percebe-se, como caminho de resposta para tal ligação, o incentivo dado por propostas curatoriais pontuais ligadas à vertente extramuros, que fazem com que, muitos deles, passem a incorporar às suas investigações poéticas, raciocínios projetivos e práticos que incorporam elementos da apresentação em situações urbanas, públicas e efêmeras ao trabalho, mesmo que esses dispositivos não venham a se tornar, sua orientação definitiva para a práxis.

Assim, vai sendo constituído o amadurecimento do repertório criativo dessa estética, já estabelecida na década de 1970, por meio de eventos importantes construídos com a consciência e a complexidade usuais nessa vertente artística atual. O resultado deste amadurecimento exhibe, por consequência, clara preocupação com elementos tais como a *site specific art*; a efemeridade do trabalho artístico; a percepção da ação e do evento como novas possibilidades de arte, ao invés da matéria ou do objeto. Mesmo no relacionamento com o público, item normalmente polêmico, percebe-se uma ampliação dessa preocupação entre artista, espectador e proposta artística espacializada.

Do processo de criação individual à formação dos primeiros grupos de artistas, hoje caracterizados como coletivos, percebemos a atuação crescente da listagem dos

interessados no fluxo urbano como condição criativa *a priori* para sua inserção no circuito contemporâneo da arte. Contudo, mais que propor a construção dessa listagem de nomes de artistas, curadores, instituições e projetos específicos, parece ser a consistência crítica das posturas adotadas frente ao tempo e ao circuito atual o elemento que propicia a verificação do perfil da arte interventora e urbana brasileira hoje. Assim, evitando um contexto mais fechado, que não pode nos garantir a exaustão do tema, a investigação proposta prefere o levantamento dos principais aspectos presentes no processo das práticas e do discurso adotado por artistas, críticos e eventos atuais de modo a tecer, junto com tais exemplos, o espectro geral dessa vertente estética instaurada em paisagens brasileiras.

José Resende pode ser considerado como artista que representa o eixo de condução desse amadurecimento, e suas contribuições para a formação dos elementos extramuros na arte brasileira são destacadas neste capítulo. Com uma atuação prática e discursiva de grande importância nesse campo estético, Resende colabora com o questionamento sobre a inserção de obras artísticas, em especial, da ordem escultórica, no espaço dos centros urbanos contemporâneos. Identifica, no dado da *ausência da escultura*, título dado a um texto de sua autoria, seminal para esse estudo, que esse cenário em constante mudança conduz o artista à problematização das relações de pertença e de representatividade da arte dentro dessa paisagem.

Indica assim um dos pontos do confronto entre materialidade e efemeridade pertinentes ao contexto criativo das ações extramuros, no meio urbano atual. Alerta-nos para uma espécie de alienação do trabalho de arte ante à difícil tarefa, a ser enfrentada pelos agentes artísticos, de localizar os monumentos na carência de seus lugares nos centros urbanos contemporâneos. Contudo, ao contrário do que se pode imaginar, não tece um discurso lamentoso ou rancoroso diante desse vazio identificado. Sugere que o que, realmente, passa a importar para a Arte, em sua constituição contemporânea ressemantizada pelo dado urbano, está nas formas de negociação efetivadas entre o efêmero, mutável e o permanente e fixo, dispostos nesse campo. A discussão acirrada, gerada em torno da validade de manutenção desses elementos expostos na paisagem urbana, na qual a escultura e o monumento sofrem perigo iminente de cristalização, precisam ser postas em debate.

Os vetores que organizam a oposição entre o monumento perdurável e a paisagem movediça elaboram um jogo de importâncias que faz oscilar a atenção

dispensada à obra e ao seu autor, marcado, a partir de então, por sua inserção no disputado conjunto intitulado de espaço público.¹⁸⁰

Em paralelo, segue-se uma linha de pensamento sobre a seqüencialidade técnica ou histórica da linguagem artística contemporânea que nos leva até a programação e a atualização efetivada pelos museus e galerias já adequados à condição contemporânea. A evidência da condição efêmera desses projetos contemporâneos conduz à reflexão e à modificação nos procedimentos museológicos e curatoriais, que estabelecem, de modo negociado, a noção do transbordamento como dinâmica incorporada ao seu trabalho.

Algumas instituições mais atentas exercitam, desde então, essa renovação de valores. Posicionam-se definitivamente interessadas na reconstrução de seu papel, quanto ao sentido de salvaguarda, exposição, intermédio e comercialização frente à crescente efemeridade dos trabalhos artísticos e ao risco de serem desconectadas do lugar urbano que ocupam.¹⁸¹ O papel de Walter Zanini à frente do MAC USP e de Frederico Moraes, no Rio de Janeiro, demonstram formas de atuação que demarcam o trabalho nesse terreno, válidas até hoje. Altera-se, portanto, o acento do domínio público aplicado ao trabalho da instituição, nesse caso, distanciado pela perspectiva histórica daquelas décadas de 1970 e os dias atuais. Além disso, essa circunstância afeta a compreensão de que essa esfera pública se confunde, na contemporaneidade, com a formulação própria do sistema de cultura do qual fazem parte instituições e os artistas.¹⁸²

Desse mesmo modo, dispositivos aplicados nas primeiras etapas do encontro com o espaço urbano reaparecem nas estratégias adotadas por artistas das gerações mais atuais, mas não nos permitem a tranquilidade de um entendimento linear. A

¹⁸⁰ Resende inicia seu texto, publicado na revista *Malasartes*, com as perguntas: “Se o Cristo Redentor fosse destruído e o pedestal do Corcovado tivesse que ser ocupado, que alternativas a arte ofereceria? Poderia se indicar um artista, simplesmente, para que uma das suas obras ocupasse o pedestal? Que critério usar para a escolha desse artista e que obra seria mais significativa? Uma coisa é certa, o nome do artista assumiria uma importância muito maior do que a obra exposta. O pedestal estaria ocupado não por um trabalho, mas por um artista que carregaria inclusive todo o restante de sua obra sob o rótulo da peça exposta no morro.” Com essas idéias, reforça não apenas a dificuldade da tarefa como evidencia a mudança do paradigma entre mundo moderno e contemporâneo no seu tratamento para com a figura e a obra do artista atuante. Ver em: RESENDE, José. *Ausência da Escultura*. **Revista Malasartes**, nº 03, RJ, 1976, pág. 04.

¹⁸¹ Reforça essa idéia o contexto trabalhado pela curadora da Sala Rekalde, Chus Martinez, em seu texto **Como aprender del arte a la hora de reinventar nuestro espacio social**, já anunciado nesta pesquisa, além do trabalho questionador desempenhado pelo projeto virtual **Fórum Permanente de Museus** coordenado por Martin Grossmann. Para mais detalhes, ver em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal>.

¹⁸² Idéia elaborada a partir de Sonia Salztein: “No contexto contemporâneo, o significado dessa esfera pública confundir-se-ia com o de um sistema da cultura, com suas instituições e critérios bem cravados socialmente, com sua capacidade, enfim, de institucionalizar a produção e fazê-la repercutir publicamente.” Ver em: SALZSTEIN, Sonia. *Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública*. In: BASBAUM, R. (org) **Op. Cit.** 2000, pág. 387.

constância não se alinha com a abertura desses diferentes feixes lançados pelo meio urbano e pela ampliada inventividade da época contemporânea. Em seu lugar, propõem-se a percepção de sua conectividade pelos nódulos criados na esteira dos acontecimentos desse circuito, da ponta artística à cultural.

Retomar para Avançar

Tanto no evento *Do Corpo a Terra*, quanto na *Semana de Arte do Aterro* do Flamengo, organizados por Frederico Moraes, evidencia-se uma preocupação democratizante com o acesso à Arte pela população. Os projetos obedecem a uma construção da importância do papel do artista, do curador e do museu como agentes ajustados ao corpo social. Para tanto, além das ações artísticas especializadas que se seguiram, o evento contava com oficinas artísticas oferecidas a crianças e a adultos mediante a participação de artistas como Helio Oiticica, Lygia Pape, Moriconi, dentre outros.

Essas idéias estavam perfeitamente alinhadas às trocas que os críticos e curadores brasileiros travavam àquele momento com Pierre Restany, crítico francês, claramente, posicionado contra a vida fechada dos museus e galerias.¹⁸³ Entre idas e vindas ao Brasil, bem como a publicação de artigos seus em revistas especializadas Restany colabora para a solidificação dessa postura mais aberta e interativa do artista, de seus projetos e da relação a ser pensada pela instituição. Pelos anos de 1968 até 1976, a revista *Domus*, que circulava em certos núcleos e bibliotecas brasileiras, traz importantes textos desse crítico com destaque às novas formas do discurso artístico permeado de experimentação e forte ligação com o espaço envolvente ao trabalho de arte; com o corpo e com a matéria além dos limites do comportamento que passavam a alterar a relação da arte contemporânea com as instituições culturais conhecidas.¹⁸⁴

Restany ressalta, em sua análise, esse novo espaço intersticial da arte por meio das colocações do artista Daniel Buren e de sua compreensão sobre a exposição como um trabalho artístico em si. A linha de raciocínio indicativa para o alargamento

¹⁸³ “Mas, na Europa, um crítico se insurge contra a vida fechada de museus e galerias. Pierre Restany procurou sistematizar na revista *Domus* seu pensamento a respeito. Restany proclama a falência das estruturas e dos usos que regulavam a vida da arte moderna. Afirma ele que hoje tudo é arte. A antiga hierarquia de valores foi invertida. (...) Outrora, o marchand era o interprete da procura e o ordenador da oferta. Hoje, obras invendáveis, projetos irrealizáveis tem um lugar de destaque entre os planos dos artistas. Outrora o artista vendia suas obras, hoje se vende a si mesmo. Alugam-se seus serviços. Não se fabricam mais objetos, definem-se situações.” Ver em: SILVA, Hélio. *Op. Cit.*, 1970, pág. 15.

¹⁸⁴ Destacamos alguns dos textos referenciais de Restany, publicados na revista *Domus*, que nos servem para construir os elementos do problema levantado acima: *Le livre blanc de l'art total. Pour une esthetique prospective*. (dezembro/1968); *New York 1970: lutte contre la montre*. (junho/1970); *Documenta 5: Les limites du comportement*. (set/1972); *Lettre d'avril. Aux artistes non-exposants* (abril/1976); *Lettre de mai. Aux critiques non-critiques*. (maio/1976).

de uma postura criativa que partisse da problematização do cotidiano se configura, assim, como elemento importante para a criação artística contemporânea. Questionar, antes que responder, localiza a inscrição do artista no terreno da pós-modernidade. É dispositivo para a ação, regulação possível dentro projeto artístico, espaço ou lugar, espectador e crítica especializada.¹⁸⁵

Nesse mesmo tom, atentos a tais sugestões, críticos e artistas brasileiros assistem e participam dos projetos de Walter Zanini, que está à frente do MAC USP. O destaque está na JAC – Jovem Arte Contemporânea, que Zanini elabora ao longo das décadas de 1970 a 1980 com um perfil de grande efemeridade e experimentação para o papel daquele museu universitário.

Em suas várias edições, a continuidade desse trabalho não apenas projetou artistas importantes para a esfera da Arte Pública e Urbana no país como sinalizou para outras instituições os caminhos efêmeros e conceitualistas que se anunciavam no escopo da Arte dali em diante.

Propõe uma renovação no conceito da coleção artística de tal modo a gerar, no terreno de investigação criteriosa e científica mais atual, trabalhos de reflexão sobre sua circunstância nos dias atuais. O livro *Poéticas do Processo* de Cristina Freire exemplifica bem esse contexto. Através da linguagem mais específica da Arte Conceitual, Freire debruça-se no estudo sobre como os trabalhos de arte virtualizados ou desmaterializados conceituais são absorvidos pela catalogação, tombamento e estudos dentro dos museus dedicados à arte moderna e contemporânea. Nesse trabalho, defende a idéia de que é, exatamente, o caráter efêmero da arte conceitual, e não o seu tom intelectualista ou experimental, o elemento possível de tornar crítica essa relação tão antiga entre o museu e seus objetos colecionados. Nesse sentido, sugere que a mudança de atuação e compreensão sobre a atualidade das formas artísticas deve ser a preocupação crucial da instituição.¹⁸⁶

¹⁸⁵ No início do texto *Os limites do comportamento*, que aborda o disputado cenário internacional de grandes exposições dentro a Documenta 5 de Kassel, a 36 Bienal de Veneza e a exposição 72, em Paris, coloca que: “*Tentarei inscrever minha análise teórica dos atuais problemas da pesquisa artística dentro do espectro que Buren chama de ‘receptáculo valorizado’.* Vou falar muito mais sobre os problemas de organização do que de fatos reais, dados pelos presentes artistas a respeito de seu trabalho. Hoje as exposições estão exibindo mais problemas referentes do que trabalhos de arte.” Ver em: RESTANY, Pierre. *Documenta 5: Les limites du comportement*. **Domus** Milão, set/1972. (sem indicação de páginas).

¹⁸⁶ “*No Brasil, especialmente nos anos 70, a orientação conceitualista se estendeu e se multiplicou em diversas proposições que exigiriam outros métodos de realização dos projetos. (...) algumas características são comuns às proposições conceituais: a transitoriedade, o quantitativismo, (...) o sistema alternativo de circulação e distribuição, (...) As poéticas conceituais materializam, freqüentemente, através da chamada desmaterialização da obra, uma crítica às instituições e sua lógica de operações excludentes. (...) Nos anos 1960 e 1970 a circulação de informações artísticas é preponderante. Nessa medida, é necessário observar a tensão criada pela Arte Conceitual no bojo das instituições artísticas, isto é, a transitoriedade dos meios rejeita, pelo menos num primeiro momento, a perenidade museal(...)*” Ver em: FREIRE, C. **Op. Cit.** 1997, pág. 30.

Assim, estabelecem-se paralelos importantes que reconectam práticas e conceitos estéticos dentre os agentes do sistema artístico. O discurso aplicado pelos representantes brasileiros assume um tom crítico importante quanto ao papel político do artista no corpo da sociedade, sobre as distâncias mercadológicas específicas da área entre projetos, prêmios e eventos correntes na Europa e nas Américas.

Em texto mais recente, escrito em 2001, Frederico Morais reconstrói os fundamentos de suas experiências iniciais questionadoras do valor do espaço e da instituição museológica apontando para a questão do objeto. Como ele coloca, em meados dos anos 1960 o objeto estava na ordem do dia. Como crítico e curador procurava sua ressemantização na direção de um veículo mais aberto, adequado à arte Pós-Moderna. Projetos expositivos como a *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, 1967) e o *4º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal* (Brasília, 1967) passam a incluir sua atenção para essa categoria. Morais deixa indícios de que, a partir do radicalismo criativo de Helio Oiticica e suas idéias estampadas no texto “As instâncias do problema do Objeto”, é que consegue avançar em sua incursão para a necessária requalificação da Arte como ação em campo aberto, como situação extra-museológica e fundamentalmente ligada ao comportamento e à experimentação.¹⁸⁷

Com essa orientação, o grupo de artistas atuante admite o objeto como ação no ambiente, como sinal e não coisa e, assim, constrói um discurso que liga elementos tridimensionais e espacializados à condição de Arte válida em terreno contemporâneo.

Dissertando sobre a Pós-modernidade, Mario Pedrosa nos deixa outra importante indicação: findado o ciclo moderno possível de ser qualificado como puramente artístico, adentramos um novo ciclo expandido que se insere por uma qualidade cultural ¹⁸⁸. Ambiente, sociedade e participação são, portanto, pares que conjugam, sob mesmo teto, elementos constituintes das vertentes artísticas Pública e Urbana tanto quanto se posicionam como ressemantizadores para a Arte Contemporânea.

Arte e urbanidade passam a demandar, portanto, novas formas de atuação que se inviabilizam pelas programações públicas e oficiais tradicionais para as quais seu tamanho e anonimato já não mais conferem a certeza de leitura e representatividade.

¹⁸⁷ “(...) Foi Helio Oiticica quem radicalizou, em texto e obra, o conceito [do objeto]. Escrevendo sobre ‘As instâncias do problema do Objeto’, ele afirma: “O objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como ‘obras’. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um propositos de atividades criadoras. O objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queiramos que seja. Um som, um grito, podem ser um Objeto.” E foi essa noção ampla de objeto que fundamentou os dois eventos de Belo Horizonte.” Ver em: MORAIS, Frederico. *Do Corpo a Terra*. 2001. In: FERREIRA, Gloria. (org) **Op. Cit.**, 2006, pág. 195/6.

¹⁸⁸ Ver em: Mario Pedrosa, *Arte ambiental, arte pós-moderna, Helio Oiticica*. 1967. In: FERREIRA, Gloria. (org) **Op Cit**, 143.

Diante desses indícios, aliadas ao contexto extramuros, terminologias como *ocupação*, *apropriação* e *intervenção* passam a conduzir os critérios atualizados da inserção artística ligada ao espaço aberto e urbano. Mais que forma, durabilidade ou dimensão adotadas, a formulação do discurso artístico assume seu papel de importância.¹⁸⁹

A aplicação prática e discursiva inerente à vertente extramuros conecta seu proponente aos diversos campos de ação do centro urbano. Esse discurso criado toma forma com o desenvolvimento de trabalhos individuais de artistas ligados ao campo da tridimensionalidade e alcança também, nesse mesmo período, grupos de artistas sob um perfil bastante heterogêneo.

3Nós3; Manga Rosa e Viajou sem Passaporte

No final da década de 1970, surgem os grupos: 3Nós3 - formado por Mario Ramiro, Hudinilson Jr e Rafael França; o *Manga Rosa* - criado pelos estudantes de arquitetura Joça (Jorge Bassani), Chico Zorzeti, Carlos Dias e Márcio Prassolo e o *Viajou sem Passaporte* - formado pelos alunos da ECA-USP: Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva, Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho e Roberto Mello.

Interessados no inusitado que a exploração dos espaços públicos de São Paulo poderia oferecer a quem nela se dispusesse a viver e conviver, esses artistas elaboram seus planos de ação e, sob um regime de equipe, os grupos guardam em comum a constituição feita por uma organização espontânea ligada ao experimentalismo universitário das áreas de arte, arquitetura e teatro, de onde derivam.

A análise da trajetória desses grupos nos permite observar que sua atuação artística tinha um viés oscilante entre a casualidade dadaísta e uma preocupação política frente aos acontecimentos daquela atualidade social. Servem-nos para a leitura da relativa falta de eficácia das ações extramuros, principalmente, determinadas pela espontaneidade com que se configuravam esses grupos.

Como estudantes universitários ou recentemente graduados em áreas conectadas com a expressão artística, criam projetos que têm como pano de fundo o

¹⁸⁹ José Resende colabora para um exemplo dessa questão do discurso. Parte dos Ready Mades de Duchamp para declarar que: “A referencia não se torna obra de arte, mas sim o que se faz com ela. O mictório do Sr. Mutt é uma obra de arte porque ele o incorporou ao discurso da arte. (...)” Ver em: RESENDE, J. **Op. Cit.**, 1976, pág. 06.

questionamento das possibilidades expressivas da arte contemporânea, de seus agentes e limites.

Essa circunstância aponta para a agressividade presente na linguagem construída, no tom, de pronto, furtivo, efêmero, improvisado. A multidisciplinaridade também se apresenta nesses trabalhos de modo a suscitar, via preocupação política, um tom algo subversivo aplicado ao próprio sistema artístico, ao público geral e o espaço urbano dos grandes centros.

Assim, nesse entrecruzamento, podemos observar parte dos elementos de legitimidade e visibilidade desse tipo de ação artística; localiza-se: entre o interesse desperto pela especialização dos problemas do sistema fechado das artes e o esbarrão com um público transeunte urbano desavisado se localizava a ação artística extramuros.

Em paralelo, a organização das Bienais internacionais de São Paulo propicia a vinda do artista Fred Forest que, ao longo dessa década de 1970, já era reconhecido como construtor de espaços coletivos de intervenção. Suas visitas constituem projetos entre criação estética e experimentação sociológica que eram expostos tanto dentro do prédio da Bienal de São Paulo quanto em espaços abertos.

Dentre os projetos criados por ele para o espaço urbano brasileiro do período destacam-se *Passeio sociológico ao Brooklyn* (XII Bienal / VII JAC MAC-USP -1973), o *Branco Invade a Cidade* (1973) e a *Autópsia da Rua Augusta* (Bienal do ano 2000 – 1975) que criavam um circuito paralelo investigativo dos novos meios de ação para a arte e seu encontro com os sentidos públicos. O resultado desses projetos é o embate com a rua, com o espaço urbano sob tutela dos meios de comunicação de massa.

Encontra, nesse sentido, terreno promissor e complexo, pois os meios de comunicação de massa sofriam, àquela altura, significativo condicionamento devido ao processo político ditatorial pelo qual passava o Brasil.

Assim, as ações de Forest contemplavam a dualidade da comunicação e do acesso à informação dentro e fora do universo artístico; sinalizavam para o público geral e agentes artísticos novos processos e abordagens para a inserção da arte na vida cotidiana contemporânea.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Walter Zanini pontua elementos importantes para a referência da passagem de Forest entre Bienal e MAC USP no texto Entrevista-Depoimento que dá a Daisy Peccinini, em agosto de 1985. Coloca que a chegada de artistas que trabalhavam com meios tecnológicos como Forest, os suíços Gerald Minkoff e Jean Otth, naquela Bienal, teve a desagradável surpresa de falta de equipamentos para que os trabalhos pudessem ser efetivados. A aproximação de Forest do MAC USP para a realização do Passeio Sociológico contou com o apoio e estrutura da Universidade, seus estudantes bem como aconteceu sob a conhecida “*vigilância perplexa de viaturas de polícia. O material colhido foi apresentado no MAC.*” Ver em: ALVARADO, D. P.(org) **Arte novos meios multimeios**. SP: FAAP, 1985, pág. 123. Priscila Arantes destaca o clima geral sob o qual a ação acontece por aqui : “*Em 1973 [Forest] participa, a convite de Vilém Flusser – (...) da XII Bienal Internacional de São Paulo. Cumpre-se lembrar que esta Bienal, em plena época da ditadura militar testemunhava uma febre de experiências derivadas do neoconcretismo e*

A rede de comunicação, bem como, a questão do acesso e da liberdade de expressão que interessam a Forest, amalgamada ao elemento estético de suas proposições, permeia as incisões que realiza sobre o espaço urbano brasileiro. Dois desses eventos expressam com vigor a conjunção dentre espaços, pessoas, instituições próximas: *Passeio Sociológico* e *O Branco Invade a Cidade*.

No primeiro projeto, paralelo à vinda do artista para a XII Bienal de São Paulo, como convidado a participar do espaço de Comunicação, planejado por Vilém Flusser, organiza-se um envolvimento conjunto com a VII JAC do MAC USP, realizada no mês de novembro de 1973.

Nesse projeto, Forest propõe correr um trajeto urbano paulistano que é filmado com equipamentos da rede governamental TV2 Cultura. No percurso, toma depoimentos e constrói diálogos sobre temas politizados com os populares nas ruas. *O Branco Invade a Cidade* tem uma forma parecida já que também soma à sua proposta inicial o envolvimento com a população urbana e um tom político de discurso. Constitui-se de uma passeata simulada que se inicia com cerca de dez pessoas, que portam placas e cartazes, típicos de manifestações populares, em branco. A agitação inicial segue o trajeto Largo do Arouche até a Praça da Sé suscitando curiosos à sua adesão. Embora as condições da passeata não lhes permitissem entender o motivo, os populares se agrupam formando um bloco humano capaz de atrapalhar o trânsito. Forest acaba preso pelo DOPS, e a organização da Bienal juntamente com a embaixada da França intervêm pela liberação do artista.

Arte e vida cotidiana confundem-se com a eficiência necessária para promover a discussão pretendida pelo projeto contemporâneo, no qual o papel do artista passa a um patamar de comprometimento social redefinido pela condição urbana dos grandes centros, campo potencial de ação estética. Confundem-se os públicos, amalgamam-se os princípios construtores de tais ações entre o social e o estético a partir de uma condição de evento efêmero.

seus sucedâneos, interessadas em romper com a noção da obra estável, contemplada passivamente pelo espectador. A idéia era estimular o público fazendo com que ele pudesse interagir com os trabalhos propostos. O conjunto dessas obras, no geral instalações e ambientes, foi reunido no segmento Arte e Comunicação que contou, dentre outros, com projetos de Waldemar Cordeiro (1925-1973). Dentro deste segmento, Forest desenvolveu uma série de ações criando um circuito paralelo de livre expressão em uma época marcada pelo silêncio e pelos ditames ideológicos da cena política nacional.” Ver em ARANTES, Priscila. **Folha em Branco by Fred Forest**. Disponível em: <http://www.folhaembranco.org/circuitos.htm> . Acessado em: 23/09/2006.

[Figuras 30 a ; b] Montagem dos lotes da VI JAC – Jovem Arte Contemporânea –MAC USP, 1972. Fotos do arquivo do Museu.

[Figuras 31] Fred Forest. *O Branco Invade a Cidade*, São Paulo, 1973. (acima, à esquerda)

[Figuras 32] Fred Forest. *Passeio Sociológico pelo Brooklin*. São Paulo, 12ª Bienal Internacional de São Paulo / VII JAC MAC-USP, 1973. (acima, à direita)

Diante de tal cenário, vão se acumulando ações dos grupos artísticos e de artistas que passam a sistematizar sua postura criativa no questionamento dos territórios da cultura, da arte e da urbanidade.

Nas ações furtivas do Grupo 3Nós3, a carga questionadora para com o circuito artístico estabelecido se junta a um tom irreverente na organização, nos materiais, no alvo eleito para a ação extramuros que procurava estabelecer a partir de *mapas da cidade* tal qual deixam em depoimento. O ano de 1979 é produtivo, pois o grupo elabora várias estratégias de ação para o espaço urbano de São Paulo que têm, na idéia de conectividade e acesso aos ou entre espaços gerais ou do circuito artístico, seu ponto convergente.

A ação inaugural do trio Hudinilson Júnior, Mario Ramiro e Rafael França ocorre de madrugada e utiliza sacos de lixo depositados sobre monumentos da cidade. Apesar do receio de serem abordados pela ronda policial, avançam o encapuzamento desses monumentos no centro, no Ibirapuera, no Monumento as Bandeiras procurando atingir o máximo possível dessa coleção pública de esculturas. A ação se complementa pela manhã quando envolvem a imprensa ao telefonarem para todos os jornais e anunciarem sua intervenção. Indicam assim um caminho caracterizador dessa vertente estética que, tal qual apontam mais tarde, os fazem perceber que, apesar dos enganos de interpretação comuns, os meios de comunicação são fortes aliados para a instauração dessa condição de arte na contemporaneidade.¹⁹¹

Logo depois, animados com a plasticidade que conseguiram com essa ação sobre os monumentos, mantêm o questionamento sobre visibilidade, importância e

¹⁹¹ Partindo de uma série de entrevistas concedidas ao CEAC na década de 1980, Stella Teixeira de Barros constrói seu texto – OUT ART?. Dele retiram-se vários trechos de depoimentos interessantes para esta pesquisa. Sobre essa ação do 3Nós3, relatam: *“uma noite, a partir de um roteiro previamente marcado num mapa (sempre trabalhamos em cima da planta da cidade), saímos encapuçando com sacos de lixo todas as estátuas que pudemos em São Paulo: no centro, no Ibirapuera o monumento às Bandeiras, morrendo de medo, havia a ronda e até explicar era complicado. De manhã cedinho, telefonamos para todos os jornais, causando um burburinho na imprensa; mas tivemos uma grande cobertura, e descobrimos que os jornais servem como registro, apesar dos mal-entendidos. Tomamos gosto pela coisa, a idéia era a motivação plástica na paisagem, chamar a atenção das pessoas que passam todos os dias e sequer vêem as estátuas.”* Texto publicado, originalmente, na ARTE EM REVISTA. ANO 6. Nº 8. Outubro de 1984. O site Rizoma.net o disponibiliza no endereço: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=187&secao=artefato> Acessado em: 26/09/2006.

Em outra entrevista, revela o tom irreverente que acompanhava o grupo e seus projetos. Respondendo à pergunta sobre quanto tempo as ações permaneciam, Hudinilson Jr. coloca que: *“Ah, pouco tempo. Um dia, no máximo dois. Era efêmero. Por isso, buscamos um registro maior. Ligamos para todos os jornais de São Paulo e falamos da intervenção como se fôssemos cidadãos anônimos: “Moro aqui na Paulista e quero saber o que a Prefeitura vai fazer com essa escultura do Trianon. Será que eles vão tira-la daqui? Ela está ensacada”. Depois ligava outro, falando: “É um absurdo! Colocaram um saco de plástico na cabeça da estátua...” No dia seguinte, todos os jornais da cidade deram a notícia da intervenção. Alguns até na primeira capa.”* Ver em: Stencil Brasil – **entrevistas históricas. Hudinilson Jr. SP.** Entrevistadora: Maia Prado. Disponível em: http://www.stencilbrasil.com.br/depoimento_03.htm Acessado em: 18/07/06.

acesso com a intervenção *X-Galeria*. Novamente, efetiva-se na madrugada e, dessa vez, o grupo propõe uma espécie de lacre com um grande X feito de fita crepe sobre as portas de algumas das galerias de arte da cidade de São Paulo, deixando por lá um cartaz que trazia o seguinte texto: “*O que está dentro fica o que está fora expande...*” As respostas transmitidas, via de regra, pela imprensa para essa ação do grupo foram igualmente críticas.

Nesse ponto, chama atenção a colocação feita nos depoimentos deixados por eles décadas depois. “*Não era protesto, era inter-versão, e foi bastante mal interpretada pelos jornais e mesmo por algumas galerias*”¹⁹², dizem em depoimento ao CEAC. A colocação sugere que esse tom de agressividade vinha, na verdade, motivado pelo tom jocoso, irreverente talvez, mais que crítico, naquele experimento de se fazer arte em grupo. Os campos gravitacionais desses anéis que envolvem a ação extramuros entre elementos sociais e estéticos ainda estão sendo construídos e se põem a serem testados.

Em 1980 seguem para Porto Alegre onde elaboram um jogo de luzes com a palavra ARTE estampada no alto de um edifício. De volta a São Paulo, no anel da Avenida Paulista com a Consolação, costuram o espaço desse íterim com metros de plástico colorido que trespasa buracos e cruzamentos, interligando esses pontos. Nesse caso, o projeto conta com um planejamento prévio de seis meses e necessita da colaboração de mais gente o que o leva ao contorno próximo às ações da Arte Pública atual, já que envolve a ajuda de amigos e do pessoal do Grupo *Viajou Sem Passaporte*. O desejo de rapidez, aliado à falta das autorizações necessárias para essa intervenção, faz com que adotem, por um lado, tal estratégia, mas por outro lado, mantém ainda parte da espontaneidade característica do grupo.¹⁹³

Centenas de metros de plástico colorido e a chegada do pessoal do Detran passam a construir o roteiro das ações do grupo. Nas intervenções posteriores, como a realizada durante a abertura da XVI Bienal de São Paulo, projetam ações que ganham o nível paralelo, quando não integrado, a eventos artísticos maiores que podem ancorar-lhes grau próximo de visibilidade. Nelas, obviamente, o tom não autorizado se mantém. Quase ao mesmo tempo da intervenção (não autorizada) na *Bienal de São Paulo*, realizam um projeto na *Galeria São Paulo* intitulado “*Corte AA*”

¹⁹² O grupo costuma aplicar o termo grafado dessa maneira ao invés de intervenção tal como nos lembra Aracy Amaral, em seu texto “Aspectos do não-objetualismo no Brasil” O sentido buscado era o da inversão da percepção usual da paisagem e não a inserção nela. *In*: ALVARADO, D. P. (org) Arte, novos meios, multimeios. Brasil 70’ e 80’. SP : FAAP, 1985, pág.106.

¹⁹³ “O projeto nos custou seis meses e quando finalmente o executamos, contamos com a colaboração do pessoal do Viajou sem Passaporte e de outros amigos, já que tínhamos que ser rápidos. No dia seguinte quando voltamos para fotografar, o Detran já estava lá. Isso virou rotina: montávamos à noite e o Detran desmanchava pela manhã.” Depoimento do Grupo para CEAC. BARROS, Stella T. *Op Cit.* 1984, Pág. 02.

onde repetem o emprego do plástico colorido para estendê-lo ao longo de todo o espaço interno até que alcançassem a calçada.

Da ação no prédio da Bienal à da Galeria São Paulo, esses artistas provocam um transbordamento às avessas e mostram que a órbita de convívio entre artista e instituição estava mesmo circunscrita ao terreno dessas especulações da estética extramuros. Com o Grupo 3Nós3, temos a chance de perceber que esse transbordamento não depende, exclusivamente, da autorização ou da participação conjunta da instituição, mas sim, da força de sua presença no contexto urbano e possibilidades de autenticação e visibilidade geradas por ela.

Novas ações com plástico colorido são feitas no início da década de 1980, pouco antes do grupo se desintegrar: seus artistas passam uma fita plástica vermelha pelos canteiros laterais da avenida 23 de Maio de modo a propor uma ilusão óptica para os observadores urbanos mais atentos; intervêm na fachada da Pinacoteca do Estado com o plástico vermelho quando ocupam o espaço interno para uma exposição de seus trabalhos individuais e depositam outros metros de plástico sobre um *outdoor* respondendo a um convite para uma seqüência de ações que o Grupo Manga Rosa estava promovendo com esses suportes.

Em 1982, acometidos de certo cansaço pela repetição daquela estratégia de empacotamentos, resolvem dissolver o grupo quase que naturalmente. A ida de Rafael França, que ganhara uma bolsa de estudos nos Estados Unidos, faz com que Hudinilson e Ramiro retomem as linguagens multimídias que também pesquisavam em sua produção individual.¹⁹⁴

As ações coletivas desse grupo remetem ao mesmo período e material explorado pelo artista búlgaro Christo Javacheff. O foco em equipamentos urbanos ligados à Arte, como museus e galerias, além do tom algo político a que sempre foi remetido seu trabalho, apesar de mais bem qualificado pelos aspectos de plasticidade e memória coletiva, podem suscitar certo encontro com as escolhas feitas pelo grupo brasileiro. Nesse mesmo período, Christo executava projetos, tais como: *O empacotamento do Museu de Arte Contemporânea de Chicago* (1969); *Wrapped Monument – Vitério Emmanuele / Milão* (1970); *Valey Curtain – Colorado* (1972); *Running Fence – Califórnia* (1976) e *Surrouded Islands – Florida* (1983). Os artistas alegam que pouco sabiam do artista búlgaro, e fica evidente que a complexidade e a

¹⁹⁴ “Depois de três anos já estávamos começando a cansar. No primeiro semestre de 82, pouco antes do grupo acabar, passamos uma fita de plástico vermelho nos gramados laterais da avenida 23 de maio, próximo ao viaduto D. Paulina: numa ilusão de ótica, a fita parecia cortar a avenida. Era presa no gramado, não tinha como atrapalhar o trânsito, mas no dia seguinte foi retirada. Quando o grupo completou três anos fizemos uma exposição na Pinacoteca com nossos trabalhos individuais e uma intervenção na fachada: um plástico vermelho, com que enfaixamos o prédio.” BARROS, S. T. *Op. Cit.*, 1984, pág. 02.

infra-estrutura das duas ordens de projeto mantêm o devido distanciamento das ações.

As ações do 3Nós3 adentram a década de 1980, contextualizadas pelas vertentes ligadas aos multimeios, que aceleram, no Brasil, a pesquisa por novas mídias e tecnologias.

Se na linguagem individual dos integrantes do grupo 3Nós3, além da ação sobre equipamentos urbanos emergia também o grafitti, meios eletrônicos e de reprodução da imagem, o Grupo Manga Rosa caracteriza seu encontro com o espaço extramuros elegendo elementos da comunicação visual urbana. Criam projetos que partem do suporte das placas de publicidade com as quais defendem a busca inovadora e urbanizada por novos espaços.

A aplicação da linguagem artística ao suporte outdoor teve seu início em 1968, com Nelson Leirner e seu projeto *Colorindo para gozar a Cor*. Ao todo, eram 200 placas que continham impressas três figuras femininas coloridas com suas bocas abertas. Ligadas à própria persuasão típica da imagem publicitária, tanto lhe fazem referência quanto se confundem com ela. A pretensão de Leirner estava em alcançar novos espaços urbanos para a arte e para os artistas e o lugar da publicidade apresenta-se inicialmente interessante. Entendia, de antemão, a necessidade de explorar a linguagem desses espaços, para então, ocupá-los. Percebe, rapidamente, a sutileza necessária a esse imbricado jogo e desiste da obviedade publicitária que cerca o suporte para tratar o meio urbano e suas possibilidades de inserção por meio de proposições mais conceituais e menos estandardizadas.¹⁹⁵

O *Manga Rosa* organizava projetos com a empresa de Outdoor e convidava outros artistas a criarem sua placa. Apesar de buscarem, conscientemente, a aplicação de um curto circuito temporário naquele campo de construção visual garantiram apenas a ocupação de um espaço aberto pela Arte, que nos casos coletivos mais abertos, nem sempre alcançava a coesão entre a proposta do artista convidado e as qualidades do espaço urbano a ele concedido.

¹⁹⁵ “Nos outdoors *Colorindo gozar a cor*, espalhados pelas ruas da cidade, usei a própria linguagem do outdoor. (...) A minha intenção era reivindicar um espaço do artista, não espaço único como o da arquitetura, da escultura em frente do prédio, ou o do mural, mas reivindicar a cidade como espaço para arte – o artista trabalhando com o espaço da cidade, interferindo no espaço urbano. (...) Hoje minha idéia de ocupação da cidade é conceitual, isto é, hoje posso fazer um outdoor se meu outdoor for o mesmo que a propaganda faz, (...) O que só pode ser feito no sentido conceitual, porque ele vai se misturar com os da própria propaganda: trabalhar o anúncio do cigarro Hollywood da mesmíssima maneira e colocar do lado, igual: isto é, o meu trabalho só pode ser visto por mim mesmo. (...) [No projeto *Gozando a Cor*] o próprio tema sugeria: ‘gozar a cor’ e as três figuras que estão em êxtase de orgasmo. Esse duplo sentido sequer foi percebido. A propaganda interfere de maneira muito forte e o meu outdoor de repente estava fazendo parte da poluição. (...) É um suporte que funciona, mas não para um quadro pintado na rua. Tanto que o meu, para funcionar, só o poderia pelo conceito, não pela forma.” Ver em: BARROS, S. T. **Op. cit**, 1984, pág. 04

Dessa forma, abre-se um ponto importante de discussão para os encaminhamentos das experiências extramuros no Brasil. A sistemática de projetos, tal qual a descrito anteriormente, com o uso de placas de outdoor, não colabora para a geração de artistas ou propostas que consigam enfrentar a complexidade dos domínios públicos. Esse é um dos pontos nevralgicos na investigação da condução dos parâmetros praticados no período, o que nos sugere que, em muitos casos, a qualidade poética de trabalhos, imediatamente transpostos para placas dispostas na paisagem urbana, não garantem uma correlação direta com a complexidade e especificidade da linguagem extramuros.

Outras exposições de placas de outdoor se sucedem no Brasil desse período, ligadas, de alguma forma, à investigação das vertentes de alta e baixa tecnologia que suscitam elementos de comunicação e revisão das distâncias, da reprodução e qualidade da imagem, assim como se propunham a *Mail Art* ou a Arte Xerox, cujo valor de portabilidade interessa para as discussões sobre essa ampliação do sistema da arte.

No ano de 1981, Paulo Bruscky organiza, em Recife, duas mostras de outdoor convidando artistas internacionais. No cenário contemporâneo nacional, artistas importantes como Regina Silveira; Ana Maria Tavares; Mônica Nador; Jac Leirner; Leda Catunda; Nina Moraes e Cid Galvão, aderem aos projetos de Outdoor ligados a empresas de comunicação e museus, em particular, a Central do Outdoor e ao MAC USP, dirigido por Aracy Amaral. Esses projetos guardam, em comum, a abertura incessante para a experimentação, típica da contemporaneidade, além de aproximações com a linguagem conceitual que os aproxima dessa proposta de trabalho. Contudo, a participação isolada nesses eventos, que reclamam seu perfil aberto e urbano moldado pela exposição da placa publicitária, não chega a estabelecer um novo espaço de contato crítico ou estético entre arte e urbanidade.

A validade destes eventos parece-nos direcionada, dessa forma, ao oferecimento de uma oportunidade sistematizada para que os artistas dessa geração incorporem aspectos de discussão sobre a práxis artística de ateliê e sobre o confronto que antecipam com o meio urbano através dessa participação isolada.

As proposições do Grupo *Manga Rosa* continham esses elementos porque, tal qual o grupo *3Nós3*, também efetivavam trabalhos individuais nos quais as pesquisas experimentadoras com a linguagem tecnológica ou arquitetônica se apresentam. Trabalhavam com super-8, formas escultóricas, dentre outros registros, que lhes valiam uma diversidade de formatos e pesquisas que ultrapassam o limite tímido da experiência do outdoor. Mesmo nessas propostas, buscavam utilizar a placa como equipamento dinâmico pertencente a uma paisagem urbana igualmente dinâmica.

[Figura: 33 a ; b] Grupo 3Nós3.
Operação X Galeria, São Paulo,
1979. (acima)

[Figura: 34] Nelson
Leirner. *Aprenda colorir gozando*
Gozar colorindo, outdoor, 1968.

[Figura: 35] Paulo Bruscky.
Ação Postal. Recife, 1975.
(audiovisual colorido. 21
diapositivos)

Os integrantes do grupo procuravam esquivar-se, sempre que possível, da mera plasticidade ou decoração que a placa e o seu mau uso podem propiciar ao artista desavisado. Questionam a construção do espaço das placas no projeto de Outdoor organizado pelo MAC USP, em 1983, e percebem certa limitação para a apresentação de sua proposta nesse evento e decidem não participar dele.¹⁹⁶

Das possibilidades plásticas, ligadas à bidimensão do painel publicitário urbano, até as relações de entorno que esse equipamento urbano tanto quanto um prédio, uma praça, um monumento podem suscitar, são vastas as constituições experimentais que se formam na paisagem dessas décadas. O Grupo *Viajou Sem Passaporte* torna-se importante nesse momento, exatamente por estabelecer sua criação a partir de outro ponto conectivo: insere-se no espaço urbano e público por meio de derivações da performance e do teatro.

Em outubro de 1978, escrevem um texto-manifesto que é publicado no ano seguinte pela revista *Cine Olho*, no qual discutem questões pontuais para a arte que compreendem aspectos de comunicação, globalização, tendências, *armadilhas*, como costumam anunciar, preparadas pelo artista, para que o público o reconheça como tal, para que seja visto no meio da paisagem.

O tom assertivo e nihilista de certos trechos ganha um contorno agressivo que nos remete, mais uma vez, para o discurso Dadá.¹⁹⁷ A relação passiva e previsível com o público e os espaços para a performance e, por extensão, a arte são seus principais questionamentos. Deixam o espaço da sala de teatro que os havia reunido e

¹⁹⁶ “Da exposição de outdoors do MAC o Manga Rosa não participou apesar de convidado, “já que não pudemos executar nosso projeto, que consistia em arrombar a placa, deixando só o contorno, num questionamento do próprio suporte. Não houve censura direta, mas uma espécie de boicote: teríamos estragado a placa...” A interpelação da cidade continua nos projetos do grupo “porque o espaço urbano aceita a intervenção pela sua mobilidade, pela sua dinâmica. Não se trata de levar a arte a todos, isso é muito complicado. Trata-se de aproveitar a dinâmica da cidade, mesmo que a interferência seja mínima a nível da operacionalidade, já que a sua duração também é reduzida ao instante. Num segundo instante a obra já não intervém pelo dinamismo, porque a cidade também é dinâmica.” Ver em: BARROS, S. T. *Op Cit*, 1984, pág. 05

¹⁹⁷ Intitulado de **O Público idiota**, o texto segue uma formatação espaçosa que evidencia algumas das frases incisivas sobre a postura do grupo. “Pois bem, não sabemos recitar, representar, cantar, desenhar, escrever, dançar. não sabemos ensinar lições angustiantes ou reconfortantes. nada faremos por ou para vocês: desistam. como não somos nada, jamais seremos o gordo passageiro que atrasa, com suas pesadas ‘mensagens políticas’, o carro da revolução. e a revolução não partirá do teatro municipal, assim como a grande greve de junho/julho passou quilômetros de distância dos teatrinhos de periferia. junto com a ‘mensagem’ e a impressão de realidade”, jogamos no lixo a categoria ‘obra de arte’, já que ela tenta diferenciar seu objeto de um dentífrico, quando não passa de um dentífrico sofisticado. Colocamos no lugar a denominação ‘trabalho de arte’, pois não criamos produtos para serem utilizados, obras: apenas trabalhamos e o trabalhar é o nosso produto. não construiremos coisas, empacotadas para viagem. não organizaremos o caos.” Ver em: *Viajou sem Passaporte. Público Idiota*. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=217&secao=artefato> . Acessado em: 23/03/06.

partem para ações urbanas instituídas como espécies de *happenings* pela fusão de elementos não exclusivos da linguagem do teatro.

Suas ações são efetivadas no espaço em fluxo da cidade e interferem, no trajeto cotidiano, com projetos, tais como: “*Trajetória do Curativo*”, “*Trajetória da Arvore*” e “*Trajetória do Paletó*”. Na primeira delas, que serve de referência para o contexto das demais tomam um ônibus intercalando as pessoas do grupo por pontos de seu trajeto. Ponto sim, ponto não, um deles entra no ônibus, paga a passagem e desce no ponto seguinte, onde espera para subir outro representante do grupo usando um curativo. A seqüência se desenvolve procurando ativar a atenção dos demais passageiros que começam a estranhar aquela circunstância. No ponto final um dos integrantes sobe no ônibus e exhibe um cartaz que conta o título daquele trabalho junto da imagem desenhada de uma pessoa com curativo no olho.

Depois desses projetos, retornam ao espaço do teatro, recolocando a órbita dos transbordamentos. O Grupo escolhe a peça “*Vaca Surrealista*” para realizar sua primeira interferência sobre a peça em andamento. Visam aqui dois pontos: a crise entre platéia e atores e a incorporação de processos criativos coletivos.

Invadem o palco duas, três pessoas ao mesmo tempo. Em uma determinada ação, um dos atores da peça, desconhecendo a proposta, nervoso, reage jogando um copo d’água sobre um deles. A nova investida toma de assalto o espetáculo *Quem tem medo de Itália Fausta?* São novamente boicotados pelos atores em cena, que se mantêm firmes em levar adiante a peça ensaiada, e não se abrem para o jogo proposto pelo Grupo.

Das variadas deferências estabelecidas até esse ponto do capítulo para com a cautelosa análise de Stella Teixeira de Barros sobre essas formas da *Out-arte*, somos levados ao questionamento da validade desses projetos. A autora, pautada pelo resguardo necessário para uma correta compreensão das formas com as quais os artistas investiram nesse período da década de 1970, em tais espaços abertos e urbanos, busca uma definição sobre o que entende *como três possíveis tendências operacionais*, uma divisão por categorias da ação dos artistas no meio urbano.

A primeira dessas tendências *compreende aqueles que originariamente ali exercem suas atividades, desvinculados de qualquer instituição, por falta de oportunidade de expor seus trabalhos em galerias, museus e centros culturais, tornando a cidade seu suporte optativo de trabalho.* (...) O segundo tipo inclui artistas “*que de uma maneira ou outra conseguem se exprimir simultaneamente através de duas linguagens: uma heterodoxa para intervenções, performances e casos afins,*

outra adequada ortodoxamente ao mercado.” O terceiro, *por fim* [constitui-se de] *“artistas já consagrados que por motivos vários trazem seus trabalhos para as ruas.”*¹⁹⁸

Dessa forma, atenta para o fato de que nem toda produção dedicada à exploração desse espaço aberto o faz com o mesmo grau de consciência, complexidade e aderência conceitual para com essa linguagem.

Certa despreocupação com a maturidade das propostas e o sarcasmo bastante vinculado às estratégias criativas adotadas nesse momento são subentendidos e aceitos na leitura dos depoimentos dos artistas atuantes. Configuram um grau de contigüidade dentre experimentação, espontaneidade e informalidade propiciadas pelo evento que toma o lugar do objeto, pela eleição do conceito antes que matéria.

A precariedade também é característica de outra manifestação impulsionada no período - o *grafitti* anônimo, como linguagem que se apropria desse espaço externo, povoa de certo humor sarcástico o espaço entre o público e o privado o que o aproxima da vertente da arte extramuros.¹⁹⁹ Contudo, sua significação primeira se estabelece por outra ordem de conduta, não se inscreve nas mesmas condições das vertentes da arte pública e urbana pelo século XX e XXI.

Contestatório, logo de chegada, traz consigo alguns elementos próprios das manifestações artísticas que deixam o espaço museológico. Sua premissa tem uma força sociológica oscilante na construção das relações de pertença, estética, exploração do espaço no qual se inserem. É empregado até hoje, mas demonstra uma validade condicionada pela técnica e pelo material sem que isso contribua para sua constituição como linguagem. Portanto, não consolida o feixe de complexidade que as proposições contemporâneas produzem para tal manifestação artística na atualidade.

Construída a partir de segmentos da ordem do gueto, da expressão das gangues, ou mesmo, do anonimato, o *grafitti* migra para o universo da expressão artística e, sob tal conduta, produz qualidade de trabalho, insere-se no contexto contemporâneo, mas assim que adentra esse universo, logo é surrupiado pelo sistema

¹⁹⁸ Trechos retirados do texto **OUT-Arte?**, de Stella Teixeira de Barros. **Op. Cit.**, 1984.

¹⁹⁹ Podemos dizer que o *grafitti* é uma linguagem de dissenso para as formas de arte em espaço aberto e urbano. O olhar crítico sobre sua história levanta o problema de sua cooptação ideológica pelo circuito mercadológico. Tão rapidamente ocupa os lugares urbanos quão rapidamente é absorvido pelo espaço interno. Essa circunstância pontua de dúvidas sua conseqüente trajetória. Ligia Sanches demonstra as duas faces dessa linguagem apoiando-se, de modo positivo, na construção de sua identidade artística. Ela coloca que: “No exterior como aqui, grafite é sinônimo de intervenção, transgressão, arte, brincadeira. Os brasileiros levam a vantagem de ter acrescentado humor ao grafite e, na briga pela garantia do muro, estão ganhando.” Mas também salienta falando sobre a exposição aberta na galeria Subdistrito naquele ano: “Nenhum deles vai abdicar dos muros, mas o convite do Subdistrito (...) foi consequência natural do trabalho que desenvolvem. ‘E depois – diz Carratu – há uma identificação entre esse trabalho e a galeria. Vender lá é viável (...) o que não quer dizer ficar restrito. Mexemos com imagens e elas podem ser geradas de muitas maneiras.” Ver em: SANCHES, Ligia. Do olho da rua. Revista Guia das Artes. Ano 2 nº 7. São Paulo, 1987, pág. 25.

e migra para dentro das galerias. Sua franca aceitação desse espaço demonstra a desconfiança de sua qualificação como vertente extramuros.

A linguagem do *grafitti*, quando comparada às questões levantadas por tais manifestações, não pretende se aproximar do mesmo grau de questionamento criativo dos elementos arquitetônicos sobre os quais atua, ou mesmo, da ordem urbana que afeta. Freqüenta um espaço semelhante ao de tatuagens coladas ao corpo dos edifícios e do equipamento urbano exposto aos transeuntes. Sua função, nesses espaços, limita-se à acomodação de mercadoria artística. Da subjetividade da classe média dos anos 60 à expressão de garotos de bairros populares das grandes metrópoles, na década de 1970, seus conteúdos sígnicos e comunicativos tem baixo diálogo com a sociedade, mais ornamentam que efetivamente ressignificam.²⁰⁰

O *grafitti*, orientado principalmente por esse movimento das placas e das paredes do espaço urbano, não estende sua investigação para territórios que possam constituir outras ordens de ação artística especificamente construídas pelo contexto entre arte e urbanidade.

Assim, voltemos nossa atenção para a crescente lista de projetos e artistas que alcançam a complexidade do espaço urbano pela vertente extramuros. Propõe-se a continuidade estratégica do recorte que parte da leitura por um envolvimento consistente e consciente destes artistas para com os atributos de conectividade entre obra, espaço e corpo do espectador.

Os parâmetros, que conduzem essa conectividade buscada, pautam-se por pontos, como: 1) o questionamento dos valores espaciais e o alcance das formas públicas disponibilizadas pelo meio urbano atual; 2) a postura crítica para com os papéis tradicionais que sempre dispuseram os limites de ação e apresentação dos agentes do sistema artístico ativado como proposição inicial para sua inserção no espaço aberto e urbano; 3) a exploração dos elementos do pertencimento a determinado lugar urbano e a sensorialidade nos projetos, ou seja, presença de elementos da *site specific art* e por fim, 4) o que se acredita constituir um dado

²⁰⁰ “As pichações dos anos 60 introduziam uma inovação colocando a subjetividade e a experiência pessoal como questões políticas. A juventude da classe média fazia sua revolução usando a superfície da cidade para revelar seu protesto à sociedade estabelecida. Nos anos 70, ocorre outro fenômeno, não são mais os jovens de classe média; os grafites se transformam numa expressão de garotos de bairros populares nas grandes metrópoles. Ao contrário da década anterior, não tinham conotação política. Nem pornográfica. Não dialogavam com a sociedade, eram apenas um sistema de comunicação dos garotos entre eles. (...) Muito diversa também foi a recepção do público aos grafites. Em Paris as pessoas se detinham curiosas (...) Em Nova York (...) a população se sentia agredida e temerosa (...) Ao mesmo tempo em que despontava, o movimento também se consagrava. Em 1982 realizou-se a primeira coletiva, ‘Grafitti Above Ground’ (...) no Soho, (...) A seguir, passaram a ser convidados para decorar fachadas de teatros e lojas. No fim da década desapareceram das ruas e do metrô.” Ver em: BUENO, M. Lucia. *Op. Cit.*, 1999, págs. 262 a 265.

bastante específico para o caso brasileiro; a relação de transbordamento entre projeto, artista e instituição de arte.

Sob esses critérios, os artistas ou projetos selecionados excluíram as formas do grafitti ou dos outdoors, em nome de uma forte ligação seminal com as experimentações tridimensionais. A seleção feita privilegia, assim, artistas que problematizavam a questão da dimensão, da participação e da validade da construção de objetos para a paisagem, além de manterem a atenção necessária para com a troca e atualização de informações sobre as novas teorias críticas e estéticas, incluídas em seus discursos, passíveis de serem acessadas por meio de revistas, viagens e debates com os quais mantinham sua orientação e atualização constante.

Quanto mais atual, mais impossibilitado de propor o esgotamento se torna o elenco trabalhado. No entanto, as eleições feitas especulam os principais pontos nodais, condutores da formação artística extramuros brasileira. O elenco mais atual não se constrói também, necessariamente, pelo tom ideologicamente compromissado com a idéia de nacionalidade que permeou boa parte da produção inicial da linguagem contemporânea no país às voltas com as questões políticas da ditadura militar. Renovada, a qualidade do seu discurso é admitida como ponto de negociação e, por vezes, parte do próprio projeto artístico.²⁰¹

Nesse contexto mais recente, não há mais reservas, há confluências. O trabalho da arte adere ao espaço urbano sob suas condições e intensidades, não o contrário, tal qual se pressupunha dentro do cubo branco do museu e da galeria. Para tanto, a especulação aprofundada do discurso estético, relativo a cada proposta, é também um dos elementos de sua distinção.

Nesse ponto, retomamos a figura de José Resende e sua preocupação com os binômios arraigados à própria condição Pós-Moderna. O artista busca identificar sua real importância precipitando valores ligados a contextos como: *arte e meio ambiente*, *arte e tecnologia*. Considera que esse discurso coloca a Arte, perigosamente, num papel de *comunicação dos problemas alheios a ela*, nos quais a *referência* justifica sua *manifestação* de tal forma que o compromisso próprio com a questão do discurso fica

²⁰¹ Nas leituras e pesquisas sobre a importância crescente adotada pela arte contemporânea quanto às estratégias de negociação necessárias nos novos espaços de ação do artista, uma das grandes referências encontradas foi a postura adotada pelo artista Christo Javacheff que inclui a negociação como parte criativa de seu trabalho. Dentro de sua obra os tempos dilatados entre as fases de apresentação e implantação do trabalho no site, bem como as estratégias de convencimento que adota com o público e representantes oficiais locais chamam a atenção para o caso de exaustiva negociação do projeto do Reichstag. Em minha pesquisa de Mestrado destaco essas questões aprofundando os detalhes sobre o Empacotamento do Reichstag, um dos exemplos mais inusitados da História da Arte e da Política, e da negociação como parte do processo artístico, formatado nesse trabalho de Christo, que teve sua realização pautada pela votação em parlamento de um trabalho de arte que, ironicamente, ainda não existia. Christo expõe documentos e fotografias desse processo todo a cada nova intervenção que realiza concretizando o elemento da negociação social como parte do trabalho artístico.

descuidado.²⁰² Se, por um lado, colabora com a questão levantada sobre a importância do discurso para a linguagem contemporânea; por outro, busca resguardar uma espécie de identidade nuclear para essa linguagem inviabilizada pelos perigos do pluralismo Pós-Modernista.

A questão da formação de binômios aplicados ao contexto estético nesse período nos conduz ao caminho das multireferências, necessário à garantia da complexidade e mobilidade dos valores pertencentes ao mundo atual.²⁰³ Em última instância, indica a propriedade da vertente artística espacializada que toma o meio urbano. É, ao mesmo tempo, referência e estrutura, uma vez que se estabelece pela contingência da expansão característica das linguagens artísticas daquele momento. Nesse sentido, solicita nossa atenção por sua qualidade de *trajetividade*, como nova amálgama aplicada pela aproximação dos interesses, antes estanques, entre o que é essencialmente artístico e os possíveis rebatimentos exercitados no terreno cultural e urbano amplificado.

Essa extensão cultural passa a ser pontuada por imagens cujas condições de permanência e de duração são dadas por sua aparência tão mais exígua quanto veloz. Essa velocidade de aparecimento dos fenômenos do mundo atual propõe, sua rápida substituição. Está, nesse estado de aparência, sua apresentação e validade.²⁰⁴

José Resende

Dessa forma, José Resende trabalha sob uma orientação artística legada de sua proximidade com Wesley Duke Lee e o grupo REX que estabeleciam o trabalho

²⁰² J. Resende pondera sobre referência x obra de arte x discursos constitutivos dessa linguagem no mundo contemporâneo, através do exemplo do mictório de Duchamp / Mr. Mutt e seu contexto discursivo como valor que o agrega ao circuito artístico. Coloca que “*inverter essa relação é um engano que determina uma visão imediatista da relação arte/sociedade muito em voga, do tipo ‘arte e meio ambiente’, ‘arte e tecnologia’, etc.... onde arte se torna comunicação de problemas alheios a ela, onde a referência é que justifica a manifestação.*” Ver em RESENDE, J. **Op. Cit.**, 1976, pág 06.

²⁰³ Parte da pesquisa de campo realizada para esta pesquisa foi feita por meio de entrevistas com artistas, críticos e curadores ligados direta ou indiretamente a essa vertente estética em questão. Um dos pontos pretendidos levantava o correto emprego de terminologias, tais como: arte pública, arte urbana, intervenções artísticas, etc. O item revelou que todos os entrevistados acreditam que a maioria das pessoas, leigas em arte ou não, tem conhecimento específico sobre esse discurso técnico.

²⁰⁴ Paul Virilio estuda essa qualidade de visibilidade oferecida pelo horizonte pós-moderno pela noção de *trajetividade*. Área bastante aprofundada pela mecânica e pela balística ou astronomia, mas não devidamente verificada nos terrenos da comunicação, da arte e do urbanismo. Para ele “*a verdade dos fenômenos é sempre limitada por sua velocidade de aparecimento*” o que nos leva a confrontar os valores que vão se apresentando, em nossa sociedade, pelo trajeto, ao invés do seu núcleo original. Chegamos, assim, à degradação das relações originais entre homem e meio ambiente, no qual as coisas passam a perdurar e a deixar vestígios. “*Dessa forma, a espessura óptica da paisagem diminui rapidamente, resultando em uma confusão entre o horizonte aparente sobre o qual toda cena se destaca, e o horizonte profundo de nosso imaginário coletivo, em benefício de um último horizonte de visibilidade, o horizonte trans-aparente, fruto da amplificação ótica (eletro-ótica e acústica) do meio natural do homem.*” Ver em: VIRILIO, Paul. **Op. Cit.**, 1993, p.106.

em arte como uma tarefa que excedia os limites do fazer e incluía a figura do artista no corpo da sociedade. Inscreve-se, assim, dentro de uma condição preliminar importante para a vertente da arte extramuros que compreende o trabalho do artista como tarefa culturalmente influente, em construção. Seu trabalho, como editor e escritor da revista *Malasartes*, durante a década de 1970, esboça uma preocupação em construir um tipo de arte que pudesse atuar de modo engajado culturalmente.

Além do trabalho de ateliê, mais solitário, Resende via no trabalho da revista e na troca de opiniões que se construía espaço importante de rebatimento para seu ingresso nesse território expandido da arte. Em seus depoimentos, lembra-nos das publicações realizadas e da importância dessas discussões para a construção de um panorama atualizado tanto para os artistas quanto para a cena artística brasileira.²⁰⁵

O desenho serve de repertório inicial para a criação das esculturas, e Resende o emprega como projeto. Entende que a inserção de obras no espaço público depende de um tempo lento, de combinação entre os elementos artísticos característicos do trabalho em relação ao público usuário do espaço urbano.

Considera assim que as esculturas públicas devem se submeter à sua gradual inserção pública como paisagem daquele lugar que passa a ocupar. Para isso, dentre os vários elementos que precisam atuar nesse empreendimento, segundo o artista, é preciso contar com a *formação cidadã dessa audiência* que não tem unicidade. Resende aposta numa qualidade de humor para essa inserção pública. Cita como exemplo, o apelido dado à sua escultura *Vênus* (1992) instalada no Rio de Janeiro. Reconhecida por *Negona*, toma esse apelido pelo balanço que tem a chapa de aço

²⁰⁵ Em entrevista realizada, no ano de 2004, para a Fundação Iberê Camargo, José Resende destaca aspectos de atuação cultural para o papel do artista representante da década de 1970. Apresentando sua participação na Revista *Malasartes*, coloca que: “*Em meados de 1970 – por um movimento que surgiu um pouco mais no Rio do que em São Paulo, (...) – artistas e críticos que se mobilizaram no sentido de tomar uma ofensiva para que se rediscutisse exatamente essa questão, que talvez estivesse lá atrás apontada na Rex, da necessidade de recolocar a discussão de arte no campo cultural de uma forma atuante de novo. Então, não era mais uma escola, nós já tínhamos tentado na Escola Brasil, que foi um centro de experimentação artística, que funcionou de 1970 a 1974. A revista foi em 1976, logo posterior. São movimentos que eu tive a sorte de se engatilharem no meu começo de trabalho. O que é um certo privilégio, porque você está nessa atividade de arte, que em geral se processa de forma muito isolada, você está trabalhando muito longe, consigo mesmo, sempre. E, ao contrário, esses projetos trouxeram a chance de ter nisso um rebatimento, uma conversa e uma disposição conjunta de atuação, o que sempre foi uma coisa boa, porque se engatilha mesmo: (...) Então, as coisas mudaram muito na década seguinte e eu acho que essa característica se deve a aquele momento, (...). Eu só acrescentaria em relação a essas revistas, que em geral isso é um pouco não relacionado, mas o fato de fazer uma revista por uma iniciativa completamente artesanal e, vamos dizer, amadora era uma coisa vigente. A gente estava no bojo de uma série de publicações, que ali também surgiram, (...) O Ronaldo Brito, que fez parte da Malasartes, tinha a Opinião, que vinha de um processo de transformação muito grande. Enfim, de fato, só pela ação já dá para ver que houve a possibilidade desse engajamento e uma intenção e, de fato, efetivação dessa provocação num campo cultural mais amplo através da discussão que em artes plásticas estava se querendo colocar.*” Ver em: Entrevista com José Resende. Revista Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre: RS: 2004.

Disponível em: http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=77
Acessado em: 18/12/2006.

que a constitui e serve bem ao artista como parâmetro para compreender a dificuldade desse tipo de atuação da arte inserida no corpo social e para a qual declara *não ter metodologias muito claras*.²⁰⁶

Sua postura crítica com relação ao papel a ser desempenhado pelo artista além do ateliê é retomada em outro texto no qual discute a formação do artista no Brasil. Em *Formação do Artista no Brasil*, publicado no ano de 1975, reclama para a Arte um tipo de atuação que não vê bem desenvolvida pelas universidades que montam seus cursos condicionados a institutos de Comunicação. Especula duas preocupações que conduzem à ligação entre universidade e meio urbano. Pontua a preocupação de se estabelecer para a Arte um campo específico crítico que não seja confundido como complementar às áreas da Publicidade e que avance a precária formação dos artistas atuantes, dada, normalmente, por relacionamentos antiquados do tipo: *mestre e discípulo*, quando não, pelo *autodidatismo*, estratégias que afastam a construção, mais elaborada, do senso crítico atualizado diante da práxis artística.

Aponta o MAM do Rio de Janeiro e a FAAP, em São Paulo, como exceções da falta de alternativas enfrentadas no período defendendo a formação dos profissionais em Arte, a partir da sua compreensão como um campo de conhecimento específico dentre criação, mercado e atuação social possível no espaço da universidade.²⁰⁷ Considera, assim, que esse papel na formação do artista atinge um campo fértil para o desenvolvimento desmistificado da práxis criativa individual acompanhada do necessário rebatimento para com o repertório histórico e crítico possibilitado pelo perfil de atuação ampliada e sistematizada da universidade.

²⁰⁶ Respondendo às perguntas sobre a inserção de esculturas públicas no meio urbano, Resende coloca que: "(...) eu acho que o fato de pôr um trabalho num lugar público não o torna necessariamente público. Quer dizer, eu acho que é necessária uma adesão pública a um trabalho, e para isso são precisos vários ingredientes, um deles é o da cidadania, ou seja, é preciso que um trabalho público se torne de fato um bem público, que ele seja incorporado. E isso, naturalmente, no país é uma dificuldade ainda muito grande, na medida em que nem as instituições culturais conseguem muitas vezes essa adesão pública, ou seja, um museu, por exemplo, ser de fato considerado, pela cidadania, um bem público, de propriedade tão explícita da população, que considera ali como algo que ela tenha acesso e que de alguma maneira ela usufrua nesse sentido. (...) No Rio, por exemplo, foi colocada uma peça que acabou ganhando até um apelido, que foi dado lá e acabou se chamando Negona (refere-se a Vênus, 1992). E, que tem hoje uma certa naturalidade de ser observada, já entrou na visualidade da cidade, o que eu acho que é por enquanto um mero acaso. Não acho que seja nenhum caminho modelar a ser seguido." Ver em: RESENDE, José. **Op. Cit.** 2004, pág. 03.

²⁰⁷ "Na atual situação brasileira, a Universidade é a única alternativa possível, mais do que isso, é a alternativa necessária à instituição da arte enquanto área e objeto do conhecimento, culturalmente atuante na sociedade. (...) A universidade significa, finalmente, abrir um espaço para o relacionamento arte/público, colocado de uma forma concreta: não se pretende obrigatório o conhecimento da linguagem da arte, mas se pretende necessário o conhecimento de seu processo de produção. Em outras palavras é desmistificar o ato criador como o passe de mágica, o acesso (revelado) aos valores da 'cultura'; (...) Em outra instância, esse espaço, área comum entre a Universidade e a Cidade, remete-se a uma atuação pública além do projeto de formação (...) Não se trata de veicular cultura, visão ingenua e diluidora, mas de referenciar, organizar e sistematizar processos culturais, não no espaço da Universidade, mas em um espaço urbano geral." Ver em: RESENDE, J. *Formação do Artista no Brasil*. **Revista Malasartes**. RJ, 1975, pág. 25.

José Resende participa da primeira edição da JAC – Jovem Arte Contemporânea (1967), organizada por Zanini. A freqüentação típica de jovens aliada a projetos extremamente voltados para a condição da contemporaneidade, relacionamento interdisciplinar e internacional ativaram o campo das artes visuais em torno desse Museu, que desenvolve projetos pioneiros, promovendo questionamentos sobre o papel da instituição museológica na sociedade, cujo inquérito tem início por seu próprio corpo.

Essa postura não apenas volta o eixo dos acontecimentos da vanguarda nacional para São Paulo, como também determina, pelo volume de artistas e projetos realizados nas décadas de 1970 e 1980, indiscutível atualização para o sistema artístico contemporâneo no Brasil. O MAC USP sistematiza, por meio das JACs, um espaço contínuo de experimentação para arte, tal como observa Cristina Freire, no qual o espaço sagrado do museu é transformado em loteamento para acolher, sob nova forma de incentivo financeiro, pautado pela noção de pesquisa, as criações efêmeras e experimentais dos artistas atuantes naquele cenário.²⁰⁸

No caso brasileiro, é muito particular a relação ramificada que se configura entre a movimentação interna dos projetos museológicos ligados à arte contemporânea e o espectro de construção das formas de arte extramuros. Sob a linguagem contemporânea, vai sendo construída uma divisão, cada vez mais clara, entre instituições e curadorias; suportes; incentivos e conceitos orientados para as questões espaciais; abertas; de requalificação do problema da recepção e participação pública. Ao mesmo tempo, mantém-se um trabalho museológico ainda pautado pelas regras ortodoxas de salvaguarda de bens culturais materiais que qualificam sua vocação colecionista.

Por isso, o exemplo das ações orbitais ao MAC USP e ao MAM RJ, tanto quanto eventos específicos como as JACs configuram-se como referenciais válidos para compreendermos elementos particulares das formas de Arte Pública e Urbana atuais no Brasil. Os artistas que freqüentavam os espaços públicos e de bastidores desses museus tinham acesso a tais discussões e se mantinham atentos à atualização constante dos conceitos estéticos em pauta.

A *neovanguarda brasileira*, termo usado por Frederico Moraes diante da análise dessa nova produção artística, da virada dos anos 1960 e 70, demonstra maciço interesse na fomentação das discussões entre criação e mercado artístico. Encontra, não somente na pesquisa de materiais, de formatos e de durabilidade, caminho enfático para demonstrar sua não concordância com tais limitações, como também, é

²⁰⁸ Ver em: FREIRE, C. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. SP:Iluminuras, 1999, pág.23

explora a forma textual como novo campo de problematização e apresentação de seu discurso. José Resende faz parte desse conjunto de artistas e seu trabalho sobre as questões de requalificação do trabalho artístico no mundo contemporâneo e a formação do artista brasileiro, vê a dependência do objeto consumível, materializado e colecionável, ligado ao extrato ortodoxo das escolas de arte e dos museus do passado, grave limitação para a atualização da arte brasileira.²⁰⁹

Suas inserções textuais na revista *Malasartes* antecipam um posicionamento criativo artístico que será bastante adotado a partir dos anos 1980 na produção de textos de cunho crítico ou estético, cada vez mais, elaborados por artistas.

Quando descreve a necessidade de revisão das formas de atuação dos agentes do sistema artístico por meio de um campo de conhecimento interno ao corpo social contemporâneo, Resende nos leva a perceber elementos fundantes da direção tomada pela arte nesse espaço físico da contemporaneidade. Atento à falta de inocência desse campo de conhecimento que se curva, com embargos, às exigências mercadológicas de auto-sustentabilidade, insistentes no mundo atual, indica sua leitura dessa situação para a busca de soluções de independência da Arte daquele circuito regado pelo comércio das galerias e intermediado pelo discurso museológico.²¹⁰ Sugere que a *ausência da escultura* nos centros urbanos da atualidade pode ser lida não só como a falta dos incentivos sociais para a produção cultural brasileira, a atualização da construção de sua paisagem urbana, mas também conduz uma perspicaz análise dos fenômenos urbanos cotidianos como espetáculos dados aos seus usuários / espectadores.

Assim, é possível perceber o íterim no qual se estabelece a configuração das novas formas de arte em espaço aberto e urbano no mundo atual, espaço interstício no qual se estabelece sob uma espécie de visgo. Dentre matéria, forma e efeito, o

²⁰⁹ Procurando elevar o papel da universidade como *lôcus* possível de desmistificação do trabalho artístico Resende reitera suas preocupações com a expansão cultural e a necessidade de maior inserção artística nas distintas camadas da sociedade. Ao apontar o papel dos agentes financiadores de projetos artísticos coloca que: “É, pois, taticamente importante devolver ao Estado a responsabilidade de manter e criar condições para o desenvolvimento de uma das áreas de conhecimento, numa afirmação do processo cultural como um todo; preconizar a Universidade significa negar concessões ao paternalismo, seja do poder público, seja das entidades economicamente fortes, tendentes sempre à compartimentação da cultura – forma de controle de seu desenvolvimento; significa defender a arte de uma posição excessivamente vulnerável às dependências que o mercado cria, ou às condições especiais que o Museu exige.” RESENDE, J. *Op cit*, 1975, pág 25.

²¹⁰ “Quando se pensa na ausência da escultura na cidade, está-se fazendo referência, em princípio, a um processo de veiculação da arte alheio às regras do mercado. A constatação da inviabilidade dessa presença levanta um dos problemas mais fundamentais para o artista que é pensar um espaço possível para a atuação da arte, ou seja, um espaço para a produção da arte. Um circuito fechado como existe hoje, é autofágico. Uma produção não terminada na fruição é alienante. Mas a arte não é inocente. Ela trabalha com categorias socialmente dadas e historicamente definidas. Ao romper com sua condição de mercadoria, ela não só interfere obrigatoriamente na sua veiculação, como estabelece uma reflexão crítica sobre seu próprio discurso.” Ver em RESENDE, José. *Op Cit*, 1976, pág. 08.

visgo acionado por essa vertente artística lhe permite impregnar-se em outras áreas de atuação que despertem sua condição entre imanência e viabilidade na paisagem com a garantia, importante, de ainda assim, mantê-la integrada ao sistema que a apresenta e a qualifica como tal. A arte encontra, no meio urbano, na sua forma mais atual tomada por uma desintegração de valores ortodoxos, seus constitutivos iniciais, espaço intervalar para sua configuração atualizada. O espaço urbano, assim, exposto à amplidão de situações cotidianas banais, espetaculares, em transição, recebe esses visgos e se apresenta como campo extremamente fértil e aberto às interferências artísticas.

Ao se referir ao trabalho de Resende, Ronaldo Brito acentua que o modo de atuação desse tipo de trabalho praticado pelo artista em espaços urbanos pode pressupor sua autonomia, uma vez que a condição não-hierarquizada é própria dos acontecimentos urbanos e públicos na contemporaneidade.²¹¹

A confluência, ao invés da hierarquia, cria um espaço de convivência comum para o qual se direcionam as proposições artísticas voltadas à vertente da Arte Urbana na atualidade. Mas, ponderando sobre seu legado modernista, Brito situa-as como *seres estéticos* que se apresentam na paisagem, como *esculturas soltas* que, pela estranheza de sua composição e construção minimalista, *remobilizam* o ambiente no qual intervêm *pulsando*, num tom inquietante e questionador, a paisagem urbana contemporânea e suas oscilações de qualidade pública, beleza formal e ambiente dado sempre pela mudança.²¹²

O caráter mais ousado em sua performance no espaço aberto e uma certa característica dançante devida aos cortes e formatos adotados nas estruturas de metal que utiliza em esculturas das décadas de 1980 e 1990 remetidas à uma certa proximidade com as esculturas de Amílcar de Castro. Nos dois casos estamos diante de projetos criativos que manipulam o território tridimensional a partir de sua inserção

²¹¹ “Pelo modo como aparecem no mundo, rápida e casualmente, as esculturas de José Resende assinalam um tipo de fluência inédito no processo da arte moderna brasileira. (...) Ao que tudo indica, a autonomia da arte é desde logo derivada, poeticamente deduzida, da própria experiência sem hierarquia do espaço urbano contemporâneo. Ao direito de ir e vir, ao ritmo irregular das transições incessantes, ao caráter essencialmente móvel deste eu inquieto corresponde uma escultura que se deseje parte integrante da tarefa incerta de construção no mundo.” Ver em: BRITO, Ronaldo. *Em forma de Mundo*. In: **José Resende**. RJ: Centro Cultural Helio Oiticica, 1998, pág. 17.

²¹² “A lógica serial abstrata e a mentalidade processual austera – signos infalíveis dos vários minimalismos – não constituem o móvel final dessa escultura. Quem sabe, por isso, desde o início, ainda nos anos 60, o trabalho consiga sustentar algo do frescor e da disponibilidade típicos do momento moderno por assim dizer inaugural, (...) Os seres estéticos de Resende (...) participam deste espírito de aventura voltado à transformação permanente (...) o ímpeto com que as peças intervêm no ambiente, irrompem no plano do material para remobilizá-lo, não deixa de celebrar outro gênero de situação, digamos, topológica, um inapelável estar-no-mundo. (...) as esculturas de José Resende contam com o volume, a massa e a densidade da metrópole em expansão para liberarem seu efeito estético específico – o thrill, fortuito e passageiro, peculiar a esculturas soltas, em ação no mundo.” Ver em: BRITO, R. **Op Cit.** 1998, pág.18.

[Figuras 36 a,b,c] José Resende.
Vênus. Aço cor teen e chumbo.
 a – 1991. Rio de Janeiro.
 b – 1992. Bienal de Kassel, Alemanha.
 c – 1991. Jardim de Esculturas, MAC-USP

[Figura 37] José Resende. Sem Título.
 ArteCidadeZonaLeste. São Paulo (entre
 os viadutos Bresser e Belém), 2002.

numa qualidade de dimensão que leva os artistas ao espaço aberto. Constroem relações geométricas de estudo do espaço partindo da auto-referência, comum ao objeto artístico do final do Modernismo, aspecto que as caracteriza na vertente da Arte Urbana Atual, como colocado anteriormente.

Apesar dessa semelhança, Amílcar desenvolve um repertório que estabelece uma relação espacial sem o mesmo alcance contemporâneo e paradigmático do fluxo urbano e das questões de audiência pública estabelecidos por Resende.

José Resende, mesmo que pertencente à uma geração subsequente a de Amílcar, adentra as questões do Minimalismo com um vigor que segue além da investigação construtiva e material do objeto criado.

Ronaldo Brito, que também estuda a obra de Amílcar,²¹³ faz referências à sua ortodoxia construtiva e ao valor peculiar dado por esse artista mineiro às dobras no metal, à fidelidade matérica da escultura permanente no lugar de instalação por meio de sua resistência ao tempo. A relação estreita com a geometria da placa uma que construía suas peças passa a incorporar partes separadas a partir da década de 1980, ampliando um pouco mais seu raio de ação espacial. Contudo, interessa a Amílcar, seu caráter Modernista, o vazio, não o fluxo, não a referência urbana cotidiana e em transição de onde migra o espectador, interferindo na composição proposta pelo artista. Prefere o estudo do objeto escultórico em si.²¹⁴

²¹³ Brito deixa textos referenciais para o estudo da obra desses dois escultores. Como curador de exposições deles, chama-nos a atenção, em dois textos particulares, por prenunciar, de modo muito sutil, a distinção entre seus alcances fenomenológicos e interesses pela vertente artística inserida no espaço urbano - ponto convergente nos dois títulos por ele aplicados. O primeiro texto, escrito para José Resende, ganha o título de *Em forma de Mundo* (1998) e destinou-se à Exposição desse artista no Centro Cultural Hélio Oiticica no RJ. O outro texto, dedicado a Amílcar de Castro, intitula-se *Meio do Mundo* (2000) e foi elaborado para a série de esculturas que inauguram o Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília. A dinâmica que atinge e influencia a obra de Resende, representante de uma geração mais jovem que a de Amílcar, leva esse artista a um grau contemporâneo na relação com a linguagem escultórica. Linguagem essa que Amílcar apenas resvala, sem necessariamente reconhecê-la ou aplicá-lhe os mesmos sentidos. Brito vai discorrer sobre isso pontuando a questão moderna presente nos dois casos. Contudo, entre o *Meio* e a *Forma do Mundo* percebidos por Ronaldo Brito, temos em comum apenas o dado construtivo essencial dos dois autores. Brito deixa notar um tal grau de independência e auto-referência construtiva e escultórica no trabalho de Amílcar que nos faz remetê-lo para um posicionamento próximo ao de alguns dos representantes de estéticas fronteiriças ao Pós Modernismo, como a Pop Arte, praticada por Claes Oldenburg. A dimensão e a inserção de suas gigantescas obras no meio urbano não se preocupam com os enfoques de especificidade de lugar, com o fluxo de pessoas, o relacionamento com equipamentos urbanos próximos ou mesmo o tempo de duração efêmero em seus trabalhos. Amílcar, signatário do Movimento Concretista, portanto igualmente fronteiro à contemporaneidade, não está exatamente preocupado com tais questões exteriores ao objeto escultórico e seu espaço envoltório imediato, enquanto que, José Resende, sim.

²¹⁴ Ronaldo Brito descreve os elementos do processo criativo de Amílcar enfatizando seu valor construtivo e forte ligação com as experiências do desenho. Evidencia questões próprias da escultura construtivista do final do modernismo: “*Vamos de início, em termos didáticos, ao desenho (...) que ‘antecede’ as esculturas. E para afirmar, talvez, apenas o óbvio: o artista opera desde logo na posse poética de seus valores plásticos manifestamente corpóreos. Trata-se, portanto, de instancia autônoma de criação. (...) Ao materializá-las em placa de ferro, (...) bem como, simultânea e caracteristicamente iluminá-las através da própria opacidade do óxido de ferro, o que vinha lhes conferir certa pulsação de coisa viva no tempo, em*

Essa maneira de atuar no espaço urbano se identifica com a terceira hipótese levantada por Stela Teixeira de Barros em seu estudo mencionado anteriormente. Trata-se de um artista consagrado pelas formas escultóricas que, saídas da sua introspecção no ateliê, ganham o terreno urbano, mas solicitam pouco ou quase nada dele para que possam se estabelecer como Arte.

Regina Silveira

Regina Silveira guarda alguma semelhança com a estratégia de Amílcar no sentido da construção de um repertório criativo instituído pela linguagem do desenho e por seu interesse pelo espaço. No entanto, distingue-se dele por um fôlego experimentador constante em seu trabalho que acata como regra para sua práxis criativa ao longo dos anos.

Reconhecida no cenário artístico nacional, durante algumas décadas, por seu trabalho com gravura e pintura, volta-se para o fluxo urbano e o espaço aberto dos grandes centros movida pelos dispositivos qualificativos da vertente extramuros contemporânea.

Ao longo dos anos 1960, aproxima-se do circuito oficial de arte, recebe prêmios pela produção bidimensional que elabora e conhece artistas atuantes em diferentes linguagens. Esse contato faz com que o campo interdisciplinar e de investigação intensa para novas linguagens se inicie em sua trajetória. Rapidamente, incorpora à gravura novos elementos como a fotografia, passa a trabalhar com a *Mail Art* e produz Livros de Artista.

A experimentação que dava tônus para a imersão nos conteúdos mais conceituais da arte contemporânea produz ligações entre o doméstico e o urbano, muitas vezes, acrescentado de boa dose de fino humor por onde perfilam xícaras, tesouras, moscas, marcas visuais de todo tipo. Assim, o tom político, os elementos urbanos e uma dose crítica para com o sistema artístico passam a povoar sua produção.

*uma palavra, dimensão existencial. De passagem temos de nos deter sobre as famosas dobras de Amílcar de Castro, (...) pagam uma dívida do trabalho com a tradição ao mesmo tempo em que o liberam para levantar uma pergunta aguda sobre o futuro. Numa certa medida, por sua condição mesma de dobras, levam a escultura a voltar-se sobre si mesma e assim configurar uma unidade; não deixam pois de assinalar um vínculo com a noção morfológica de contorno. (...) Os anos todos de acompanhamento dessa aventura severa, (...) não amenizaram, porém, minha perplexidade, diante das peças recentes de Amílcar de Castro. (...) Quando passamos a conversar junto a prancheta, (...) a 'explicação' do artista foi plenamente convincente: (...) no plano virtual do papel, ele dispõe as distancias variáveis e em diferentes alturas, digamos, de um círculo e um quadrado. E sai a puxar, do diâmetro do círculo até a área do quadrado, e vice versa, inúmeras linhas de contato. Entre as múltiplas 'figuras' que surgem nesse entrecruzamento, a visão do artista é irresistivelmente atraída por esta ou por aquela. Resulta uma escultura, que exagerando um pouco, inventa uma nova figura geométrica clássica." Ver em: BRITO, Ronaldo. De ferro inquieto. In: **Amílcar de Castro**. Centro Cultural Banco do Brasil. Brasília: outubro, 2000.*

Mantém-se focada na execução prática de seus conceitos sobre a paisagem que vive. Pelos anos 1970, o tom político e a aplicação de uma função social para a arte dominam seu elenco de propostas apresentadas que variam de gravuras tomadas por imagens as quais remetem a códigos de visualidade urbana; elementos de desigualdades e pressões vivenciadas no cotidiano desses centros urbanos (*Destruturas Urbanas*-1976) e um tom sarcástico para com a estrutura artística inserida nesse sistema. (*Série Jogos de Arte - Pudim da Arte Brasileira* - 1977). Depois dessa imersão de fundo social, notam-se os elementos do tripé: perspectiva, sombra e simulacro, construtores do universo criativo que leva a artista para o espaço urbano e aberto.

Esse contexto político, urbano e irônico será recorrente ao longo de seu trabalho na década de 1980, quando cria as variadas instalações em tinta látex e painéis de madeira, que reproduzem as sombras de monumentos urbanos (*O monumento dos Bandeirantes* de Brecheret, 1987). Nesse repertório de seu trabalho, estabelece uma interessante relação entre os elementos críticos do circuito artístico e cultural permanecendo dentro da instituição.

Monudentro é outro projeto que deriva de sua pesquisa com a projeção de sombras que anunciam a distorção possível de seu elemento original a partir de anamorfoses. Traz para espaços internos a projeção distorcida do monumento urbano externo e público; achata a referência, apenas contornando sua importância, para discutir aspectos visíveis dessas imagens dilatadas. Até esse momento, suas intervenções são ainda situadas nos espaços fechados mas, longe de traduzir-lhes apenas a metáfora, passam a apresentar um olhar analítico dessa artista para com o espaço construído urbano que será construído em novos espaços e proporções ao longo da década posterior.

Estabelece como pontos importantes de sua construção criativa o desenho, a maquete e a instalação. Silveira assume uma influência conceitual na formação de seu pensamento artístico. Cria obras efêmeras e permanentes buscando atuar nas duas pontas do sistema artístico. Suas maquetes são múltiplos possíveis para garantir e espalhar a informação e o registro das instalações e intervenções que são voláteis e efêmeras.

O desenvolvimento prático de seu trabalho atualiza a questão do trabalho efêmero e da sua possível rerepresentação nos espaços, de tempos em tempos, pela pesquisa que a artista faz com os materiais, programas gráficos e infra-estrutura necessários. Exemplo preliminar dessa circunstância está no emprego que fazia de placas de madeira na construção das projeções de sombras nos espaços arquitetônicos. O material costumava limitar a possibilidade de itinerância dos projetos.

A artista o substitui por finas lâminas de poliéster que viabilizam seu transporte e a apresentação de exposições em diferentes lugares do Brasil e outros países, embora continue a afirmar que os melhores resultados dessa linha de trabalho são conseguidos quando aplica a tinta, diretamente, sobre as paredes da arquitetura aonde seus projetos vão se conectar.

A relação com o ambiente arquitetônico dá seqüência à apresentação de projetos para o espaço interno os quais perduram, ao longo da década de 1980, adiando seu escape para o espaço aberto, que se efetiva somente na década seguinte. Contudo, interno ou externo, seu processo de trabalho está sempre atento ao ínterim, à trajetividade das relações possíveis entre objeto e lugar, entre a suposta neutralidade construída dos espaços arquitetônicos (museais, domésticos, etc) e a construção do olhar crítico para com seus pertences.²¹⁵

Nessa década, os projetos externos ficam mais evidenciados pela pesquisa multimídia que realiza. No ano de 1982, elabora *Dígito*, uma intervenção urbana feita em um painel luminoso, localizado no Vale do Anhangabaú, no qual constrói uma seqüência de imagens que discutem a ocupação desse próprio espaço luminoso.²¹⁶

A partir das experiências realizadas nessa década passa a compreender a relação de expectativa da obra pelo sentido de captura. Leva essa percepção para a instalação *In Absentia M.D.A.*, com a qual participa da 17ª Bienal Internacional de São Paulo (1983). O projeto ocupa uma área de 200m² e conduz seu trabalho para uma nova relação com o elemento da dimensão. A partir de então, os trabalhos ficam agigantados, distorcidos, anamorfizados e seguem uma proporção inversa ao índice do objeto que representam.

A coisa representada é seu referencial. Não supõe nesse momento, ligações diretas ou específicas com a paisagem, a não ser as orientadas pela questão da projeção, reprodução e expectativa de imagens em nova escala. Aponta, com essa questão, um comportamento ainda limitado entre as passagens do espírito de agigantamento já experimentado pelo Modernismo e os princípios iniciais da Pós-

²¹⁵ Em entrevista a Angélica Morais, Regina Silveira discorre sobre a importância de seu trabalho para com o elemento tridimensional e a relação com a observação do espectador. "*Meu trabalho existe para o olho e o lugar...*" (...) "*O deslocamento do olhar é algo importantíssimo no meu trabalho. Conto com ele o tempo todo para a transformação e o desmantelamento das imagens. Esses espaços que crio nas instalações são fortemente construídos, muito diferentes do espaço real percebido. Quando o espectador entra e se conecta com um desses espaços que enxerto no espaço real, a relação é de armadilha e presa.*" Ver em: MORAES, Angélica de. **Regina Silveira, cartografias da sombra**. São Paulo: Edusp, 1995, pág. 102.

²¹⁶ A digital de uma mão passeia pelos espaços regulares dos pixels desse painel e vão preenchendo com luz vermelha um espaço anterior supostamente vazio. O fundo preto do painel se confunde com a escuridão da paisagem urbana.

Modernidade; hiato muito semelhante ao praticado por Claes Oldenburg com seus trabalhos feitos para o espaço urbano.

Zanini trata dessa questão do trabalho de Silveira como “*lugar de jogo e artifício*” indicando que o problema enfrentado pela artista está na exploração exaustiva da sucessão de perspectivas possíveis de serem remontadas em um novo campo espacial – o arquitetônico.²¹⁷

De modo sutil, porém definitivo, o que se passava por detrás das anamorfoses propostas por Silveira, era a reversão do condicionamento do espectador de arte dentro do museu. Enxerta novas visualidades para se compreender o espaço arquitetônico ordenando sua investigação pela sombra, pela desconfiança da imagem perspectivada e todos os atributos a ela condicionados na relação de expectativa de imagens. *Solombra* (1990) segue o plano de domínio completo do espaço arquitetônico construído foi projetada para o SESC Pompéia. Trata-se de mais uma instalação que nos interessa por converter o espaço expositivo interno numa caixa preta levando nossa atenção para o que está fora e que provoca tal escuridão. Pela janela, no alto, uma luz de holofote acesa testemunha o prolongamento das sombras nas paredes internas do espaço expositivo.

Na década de 1990 leva sua preocupação com os simulacros para o espaço aberto. Integrando o Projeto Arte/Cidade 2, elabora *Pronto para Morar* (1995) que pela simplicidade visual e formal adotada, um folheto de informações, bem poderia enganar a compreensão da complexidade conceitual que carregava. Também efetua para essa mesma edição do projeto Arte/Cidade 2, *Vórtice*; um grande desenho perspectivado em forma de triângulo truncado, que ocupava o espaço do chão do quinto andar do prédio da Eletropaulo, dentro do qual os espectadores eram instigados ao deslocamento, na busca pelo melhor ponto de vista para o qual o desenho se abria.

Regina Silveira trabalha parte de estruturas e objetos, pertencentes ao espaço dos edifícios e ao universo da casa, para questionar-lhes confinamento doméstico ou o plano de espaços cada vez mais exíguos onde se vive e mora nos grandes centros urbanos. Assim, posiciona-se em alguns dos cruzamentos movimentados de São Paulo nos quais distribui cópias desse folheto que simulava um anúncio imobiliário cujas plantas arquitetônicas eram, na verdade, totalmente inviáveis.

Entre fluxo e comunicação, Regina Silveira estabelece novo tipo e consciência de ação artística urbana para sua trajetória. No folheto, além da imagem em perspectiva simples, ela replica, no mesmo tom conhecido de textos publicitários,

²¹⁷ *A aliança da ordem com a Magia* é o título do texto primeiramente apresentado por Zanini, no catálogo da exposição *In Absentia*, realizada no *Queens Museum of Art*, NY (1991) e depois ampliado para a versão do livro de Angélica Moraes, **Op. Cit.** 1995. págs. 125 a 176.

palavras sonoras que ilustram as plantas criadas pela artista: *inextensível*; *inexeqüível*; *inextricável* e *inexpurgável* são os termos usados que deixam pistas para o receptor final sobre a real condição de origem daquele material e daquela experiência.

A partir daí, ocupa o espaço no meio urbano com *imagens-acontecimento*, de acordo com Adolfo Montejo, indicando novos parâmetros de comprometimento e consciência arquitetônica. Emprega, nesse momento, os mesmos materiais e poéticas utilizados na série de projetos internos, quando o questionamento sobre os aspectos da revelação e desvelamento da imagem era o elemento fundante e final de sua criação.

Assim, no trabalho de Regina Silveira, o arquitetônico passa de estrutura de linguagem à preocupação cultural; investimento que vai se tornando cada vez mais evidente em seus trabalhos mais recentes.²¹⁸

É o dado do questionamento constante para com a representação, igualmente caro à urbanidade, que gera a confluência entre o espaço aberto e a linguagem poética da artista. Como bem posiciona Fernando Cocchiarella, Regina Silveira estabelece um campo de forças no qual a *contigüidade entre estética e ética* se efetiva na construção e representação da imagem.²¹⁹

Esses elementos nos levam a pensar sobre o inquérito travado. A representação ética é, por sua vez, o ponto referencial conceitual que potencializa o trabalho de Regina Silveira junto à condição própria da *urbs* em seu atual estágio. Há, portanto, um momento compartilhado entre a construção poética extramuros estabelecida pela artista e a (des)estruturação espacial da cidade tornada megalópole. Sob tais condições de alteridade, o interesse inicial estabelecido pelo viés da experimentação intensifica a investigação dessas mudanças constantes na paisagem. Esse novo modelo urbano tornado mercadoria, fracionado, repleto de falsetas discursivas ou físico-geográficas faz imergir a megalópole e seu outro tipo de ética e representação.²²⁰ Assim, replicar seus monumentos ou personagens propõe ao seu

²¹⁸ De acordo com Adolfo Montejo, novamente: "As maquetes de Regina Silveira apresentam -como ponta de icebergue - uma determinada posição dentro de uma trajetória. São construções documento de uma poética com um grande envolvimento com a arquitetura -como estrutura de linguagem ou como preocupação cultural-, seja num âmbito exterior ou interior." Ver em: MONTEJO, A. *In Situ*. Centro Cultural São Paulo. SP: 2004.

²¹⁹ COCCHIARALE, F. *Transbordamentos*. 2002. Disponível em: <http://reginasilveira.uol.com.br/alicao.php>. Acessado em: 04/042007.

²²⁰ Zukin colabora com a questão da ambigüidade sugerida entre a criação de Silveira e seu confronto com o urbano atual. Em seu texto *Paisagens urbanas pós-modernas. Mapeando cultura e poder*, Zukin disserta sobre a conjuntura das mudanças sociais, espaciais e culturais que vão resultar em novas paisagens, significações do espaço para os centros urbanos e seus usuários na contemporaneidade. Aponta para uma qualidade de modelo urbano pós-moderno, que se revela comum nas respostas de teóricos em quem apóia seus referenciais conceituais (Harvey, Jameson, Soja, dentre outros) levando-nos à uma mesma imagem traduzida por: altas torres x massa de funcionários x turismo e consumo x

usurário-espectador refletir sobre essa sua condição. Os trabalhos, que antes refletiam a limitação do cubo branco do museu, aderem ao espaço aberto, a partir de então, para evidenciar-lhe os simulacros, suas aparências e ambigüidades.

Assim chega às projeções com luz realizadas em centros urbanos do Brasil e fora dele, no final da década de 1990. A projeção das sombras leva à transparência e à volatilidade adotada pela artista que emprega também a projeção noturna de seres em pleno vôo sobre a paisagem urbana. Utilizando canhões de luz à noite, traz suas *imagens-acontecimento* para a projeção de figuras como o *Super Homem*, uma Mosca, um UFO, uma paisagem inteira ou um caligrama árabe que habitam, de modo extremamente efêmero, prédios e avenidas.

De outra forma, quando se detém, mais recentemente, em edifícios específicos que toma para construir seu trabalho, procura, novamente, a idéia da luz, das janelas, aberturas e da visibilidade possível no trajeto dentro-fora do prédio. Além disso, o próprio desenho arquitetônico desses edifícios passa a ser elemento de trabalho.²²¹ Um projeto recente que bem exemplifica esse direcionamento foi *Lúmen* - realizado no prédio do Palácio de Cristal, em Madrid, no ano de 2005.

Tomado pela idéia de proporcionar uma experiência que partisse do próprio lugar, de sua luminosidade e transparências características, torna o projeto um trabalho de *site specific art*, apesar do não emprego específico do termo pela artista. Nesse sentido, Regina Silveira costuma aplicar, em seu discurso, o termo *instalações ambientais* com o qual identifica os projetos.

fluxo intenso x virtuosismo técnico. Essa conjunção constrói um “*espaço que incita e imita a ambigüidade*. Os sítios específicos da cidade moderna são transformados em espaços liminares pós-modernos, que tanto falseiam como fazem a mediação entre natureza e artefato, uso público e valor privado, mercado global e lugar específico. (...) A liminaridade dificulta o esforço de construção de uma identidade espacial.” Regina Silveira se defronta com tais valores e passa a responder a eles depois de certo amadurecimento de trabalho e de experimentação em campo aberto. Para mais detalhes do texto de Zukin, ver em: ARANTES, A. (org) **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000, pág. 82.

²²¹ Em texto que apresenta o projeto para o MARCO – Museu de Arte Contemporânea de Monterrey no México (1999) evidencia a expansão dos seus interesses criativos ligando a produção mais recente à arquitetura. Coloca que: “*TODAS LAS NOCHES é uma instalação ambiental e temporária, criada especificamente para o conjunto de quatro salas que confina com a área central da fonte, no andar térreo do Museu de Arte Contemporânea de Monterrey, México (...). Neste projeto, o tema é o próprio design arquitetônico de Ricardo Legorreta para o MARCO, inaugurado em 1991. O acontecimento são as sombras, negras e opacas, que descem pelas paredes e revestem todos os elementos em seu caminho, projetando a arquitetura do museu sobre si mesma. (...) Também estão relacionados às problemáticas do vazio e da ausência, esses dados da visualidade que, histórica e filosoficamente, sempre estiveram conectados aos espaços escuros e às sombras projetadas. De modo mais específico o projeto se inscreve em meu interesse recente em empregar os códigos do desenho arquitetônico na contra-mão de suas funções usuais de viabilizar espaços e construções possíveis.*” Ver em: SILVEIRA, Regina. **Todas las noches**. 1999. Disponível em: <http://reginasilveira.uol.com.br/esferas.php#> . Acessado em: 04/01/2007.

[Figuras 38 a; b]
Regina Silveira.
Pronto para morar, folheto e performance para o Projeto Arte Cidade, São Paulo, 1995.

[Figura 39] Regina Silveira.
Super herói Night and Day, projeção multimídia na Avenida Paulista, São Paulo, 1997. (acima, à esquerda)

[Figura 40] Regina Silveira.
Super herói Night and Day, recorte vinil sobre fachada, São Paulo, 1997. (acima, à direita)

[Figura 41] Regina Silveira.
Cor Cordis, pintura sobre a fachada do prédio-base do projeto ArteCidade Zona Leste, Sesc Belenzinho, São Paulo, 2002. (ao lado)

Nuno Ramos

Nuno Ramos adentra o território da arte contemporânea na década de 1980, quando essa linguagem se apresenta tão estabilizada na paisagem local quanto demais dispositivos constitutivos das formas de arte em espaço aberto e urbano. Guarda, em comum, com Regina Silveira uma passagem pela pintura Neo-expressionista que trabalha logo no início de sua trajetória.

Formado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, é com a transposição do universo dos textos filosóficos para os literários que estabelece seu primeiro envolvimento no campo artístico. A importância do texto não abandona sua obra plástica e, junto dela, concilia uma atuação como escritor e editor de revistas de poesia.

Nas artes visuais, a pintura está no início de seu percurso como relato datado. A maneira como trabalha a abstração dos gestos depositados nesse suporte jamais permitiu sua compreensão apenas pelo plano bidimensional convencional, o que faz parte do propósito desse artista que tece um caminho de trabalhos ligados aos limites das linguagens dentre pintura, escultura, instalação, cinema, além das formas da arte urbana atual. Como artista não se prende ao espectro visual. Pratica também a literatura, publica livros, escreve sambas e faz música. Essa movimentação entre linguagens caracteriza, portanto, sua atuação e ponto de partida para seu interesse pela plasticidade das linguagens visuais.

O universo de trabalho que estabelece é amalgamado pelo abarcamento dessa multidisciplinaridade experimentada entre imagem, texto e movimento. Supondo a pertinência do termo fixo, Nuno tem um grau de entrega mais intenso no perímetro criativo da linguagem do cinema, circunstância que se verifica em seus depoimentos mais atuais.

Assim, parte desse interesse confesso pelo limite das linguagens externado na fase inicial das pinturas (1985 a 1987), as quais Alberto Tassinari chama de *obras de aprendizado*, o leva a investir na camada constitutiva da pintura.²²² Camadas e gestos lentos, pesados, carregados de saliências, abrem campo para incorporar ao seu construto, já não mais pictórico, objetos, pedaços de coisas, cheiros, dimensões agigantadas. Tais elementos levam o trabalho do artista adiante e anunciam sua inserção num universo criativo tridimensional e espacializado. Como importante referência, Nuno admite artistas minimalistas como Bruce Naumann, a quem atribui toda a importância da vídeo arte.²²³

²²² TASSINARI, Alberto. *Gestar, justapor, aludir, duplicar*. In: **Nuno Ramos**. SP: Ed. Atica. s/data. Pág. 19.

²²³ Falando sobre seu trabalho em vídeo cita Bruce Naumann e seu interesse pelo trabalho do artista: “*Eu nunca quis fazer videoarte; posso até um dia vir a fazer, no sentido de uma coisa integrada ao espaço*”

Nessa inserção pela pesquisa intensa de materiais e linguagens, indicativa de seu contato com valores espacializados, passa a elaborar projetos que tomam contato com o aberto e o urbano, embora, seu discurso, ou mesmo, os textos críticos sobre seus trabalhos, não evidenciem proposições estritamente ligadas à condição do fluxo urbano ou da paisagem.

Esculturas públicas seminais como *Craca* (46ª Bienal de Veneza - 1995), ou ainda, na instalação *111* (Casa de Cultura Mario Quintana - Porto Alegre - 1992; Gabinete de Arte Raquel Arnaud - 1993) e *Some times* (Universidade Federal de Vitória - 1996) denotam seu interesse pelo espaço envoltório e pela arquitetura o que nos dirige a uma avaliação preliminar de suas ações como pertinentes à Arte Urbana.²²⁴

Uma chave para essa encruzilhada pode ser pela leitura de que em seus projetos, perenes ou efêmeros, elaborados com materiais e procedimentos da arquitetura, interessados na estruturação a experiência do espectador pelos dados físico e sensorial, além do visual, encerram sua gama de manobras e, dessa forma, não discutem elementos urbanos ou a concomitância dos sentidos públicos de modo mais direto.

A discussão principal, usualmente travada, concentra-se mais no processo limite das linguagens que emprega; vincula-se a procedimentos contemporâneos pautados por uma questão formal sempre muito sofisticada, na qual o emprego do discurso é feito como matéria artística e a configuração do texto como parte integrante do trabalho. Na investigação que realiza, sobretudo das propriedades de materiais como: mármore; breu; cal; madeira; vidro; metal; feltro; tinta; dentre outros, a manipulação da própria elaboração do projeto artístico demonstra uma força superior aos elementos exteriores a ele.

Vizinho desse modo de pensar sobre o próprio trabalho está o modo efetivado também por Cildo Meireles, artista da mesma geração, cujos atributos espacializados já discutimos anteriormente. Como Cildo, Nuno também acredita na reelaboração de projetos ao longo do tempo. Costuma sempre fazer anotações que prevêm futuras

expositivo (...) experiências autônomas, em salas fechadas. Se eu pudesse, passava tudo para película (...)eu gostaria de usar o cinema como cinema (...)se faz hoje em vídeo como uma espécie de experiência do cinema diminuída. Não em tudo, obviamente; o Bruce Naumann, um artista que eu amo, usa o vídeo de um jeito brutal, e é um dos grandes artistas vivos. " Ver em: ADRIANO, Carlos. A âncora poética de Nuno Ramos. Trópico on line. Exposições.

Disponível: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2337,1.sh> Acessado em: 04/04/2006. Pág 09.

²²⁴ No mesmo depoimento dado à Revista *Tropico on line* indica os vestígios de seu envolvimento com a arquitetura e a noção que aplica de dimensão: "Quando mexe muito com arquitetura, precisa ter um arquiteto me ajudando, eu mexo muito com isso também, maquete eletrônica e tal (...) Por mais que minhas coisas tenham escala muito grande, a escala é dada pela soma de partes pequena." ADRIANO, Carlos. *Op Cit.* 2004, págs. 03 e 06.

apresentações de trabalhos, mesmo que, por fim, opte, geralmente, pela criação de novas peças e projetos.²²⁵

Esses elementos permitem que Rodrigo Naves o pontue como importante integrante de um seleto ciclo de artistas brasileiros de nossa atualidade. Numa mesma sentença, Naves o compara a Hélio, Cildo e Barrio procurando conectá-lo pelos paradoxos de cor, sujeira e tensão vistas no trabalho das colunas elaborado em 1987.²²⁶ Dessa maneira, demonstra o espectro de proposições desse artista localizando-o, dentre outros, que se dirigiram intensamente, ao espaço aberto, urbano e contemporâneo.

Numa outra aproximação bastante interessante, Alberto Tassinari indica, com assertividade, a referência nacional que percebe no trabalho de Nuno Ramos aproximando-o ao vigor antes visto em Hélio Oiticica, com quem compartilha, segundo Tassinari, um mesmo núcleo familiar importante. No texto em que descreve, cuidadosamente, a instalação 111, elabora um caminho para compreendermos a aporia exercitada por Nuno Ramos em sua investigação pelos gêneros da arte. A investida na criação por si própria é o ponto de conexão encontrado por Nuno e define os conseqüentes entrelaçamentos dos anéis: contemporâneo e extramuros. Tassinari sugere que a questão da criação artística se desenvolve, no caso de Nuno, pela extensão transitiva dentre meios, formas e linguagens de efetivo alcance contemporâneo, sem que isso signifique, necessariamente, o alcance urbano, como se verifica com Helio Oiticica que parte de questões sobre a cor, a pintura, o ambiente e a

²²⁵ Em entrevista concedida a Vanda Klabin para o site Canal Contemporâneo, Nuno Ramos aponta sua predileção por projetos que permitam sua reapresentação e permanência nos lugares. Ele diz: *“Não faço nenhuma apologia do efêmero – aliás, detesto essa história de arte efêmera desde que a Mira Schendel me falava disso, há quase 20 anos. Trabalho muitas vezes com a matéria numa situação limite, que exige grandes cuidados e precauções. Mas nunca quis que meus trabalhos se desfizessem. Tenho, como tantos outros artistas, desenhos e indicações de montagem para cada um de meus trabalhos, que podem sempre ser refeitos.”* Ver em: **Nuno Ramos x Vanda Klabin: Diálogo de aferição**. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000683.html>. Acessado em: 04/04/07. pag 02.

²²⁶ É preciso voltar um pouco no texto dessa referência para capturar o sentido global que aponta para outras conexões importantes desta altura do trabalho. Logo de início, Naves estrutura seu ensaio como quem constrói a coluna de pó da qual vai dissertar. Pontua as camadas que nos levam ao trabalho de Nuno Ramos pelas referências envoltórias. Inicia dizendo que: *“Certamente não foi um simples acaso que fez a arte moderna erguer tantas colunas. Com elas a escultura podia, num mesmo movimento, interrogar-se sobre sua constituição e estrutura, sobre movimento e repouso, equilíbrio e tensão, ritmo e descontinuidade. (...) As colunas de Nuno Ramos não desconhecem essas dificuldades. Avança trazendo novos nomes ligados ao círculo extramuros contemporâneo: (...) Mas, se em alguns artistas contemporâneos – penso, por exemplo, em Richard Serra e José Resende – esta desmesura da matéria traz em si uma expressividade que reside no incessante questionamento de suas balizas formais, nessas obras de Nuno Ramos encontramos intencionalmente uma anemia expressiva, pela ausência calculada de qualquer choque produtivo. (...) a forma que ela traça ao ser levantada não é mais que um baixo-relevo da poeira que se acumula a sua volta. Nada escapa a esse horizonte de pó.”* Para então construir nesse trecho a sentença na qual Helio, Barrio e Cildo aparecem juntos: *“Essa paradoxal sujeira limpa – tão distinta em sua elegância aérea dos bólides de Helio Oiticica ou dos embrulhos asquerosos de Barrio, e que está mais próxima de obras como Desvio para o Vermelho e Cinza de Cildo Meireles – , no entanto, possui um aspecto monstruoso inegável.”* Ver em: NAVES, Rodrigo. *Em pó*. In: TASSINARI, A. et. Ali. **Nuno Ramos**. SP: Editora Ática, s/data, págs. 184 e 185.

participação do espectador da arte. Daí o caminho conseqüente dos distintos envolvimento desse artista com as formas espacializadas de arte.²²⁷

Em projetos pontuais, Nuno Ramos efetiva seu encontro com o espaço aberto construindo um tipo de presença particular. Dentre seus projetos, percebe-se a incorporação da paisagem configurada por elementos bastante conectados à estética da *land art*, principalmente, por seus trabalhos feitos na década de 1960.

Apartados do interesse pelo fluxo urbano, seus projetos aplicam a noção de dimensão que convoca o espectador a uma maior interação física, já que precisa perambular pela área ocupada para perceber o trabalho.

Assim, instalados na paisagem externa, denotam o interesse pelo espaço aberto como elemento plástico que circunda a forma e a matéria das peças que o constituem, como se propusessem ao seu investigador um tipo de intervenção mais sutil, harmônica com o lugar, ao invés de crítica a ele.²²⁸ Apesar disso, Nuno não estabelece, claramente, critérios mais ajustados a procedimentos como a *site specific art* ou a interferência em acordo com a condição pré-existente do lugar, ou mesmo, de possíveis simbologias prévias à sua atuação.

Dessa forma, a orientação preliminar, devida à Arte Urbana, indicada para o trabalho desse artista, exige um melhor ajustamento a uma forma antecessora importante, a escultura pública. Seus elementos guardam evidentes qualidades da escultura minimalista, contemporânea; mas, sob o ponto de vista da estética extramuros, sofrem a severa limitação de sua baixa ligação pública e com o local. A fase intermediária de passagem da escultura pública moderna para a contemporânea tinha, em muitos exemplos, essa configuração, apesar de, no caso de Nuno, a sofisticação formal e espacial diferenciar sua escultura de meros objetos estanques no lugar. Esse novo hiato burilado deve-se, em parte, à presença de aspectos da *land art*

²²⁷ “Diferentemente de Hélio Oiticica, o artista brasileiro que mais o influenciou, o questionamento da criação artística por Nuno Ramos se faz testando os limites de cada gênero de arte, sem eliminá-los. Como Hélio Oiticica, ele pode ser classificado na família dos artistas da arte. Mas a arte, enquanto tal, na sua genealidade, só pode existir como conceito estético. Artistas preocupados com a própria criação necessitam, de algum modo, traduzir de um modo particular, sensível e convincente suas preocupações. Em Hélio Oiticica, a hipótese do fim histórico da pintura o leva, numa espécie de contrapintura, a fabricar ambientes que reproduzem a interioridade e as cores da pintura perdida. Nisto o espectador é convidado a ser uma espécie de co-autor da obra através da exploração dos ambientes. Em Nuno Ramos não há busca por novos gêneros ou mesmo pela ruptura deles. Seja no interior de cada arte, seja na relações que sua obra inteira estabelece entre elas, o que se busca é algo como um atrito ou uma justaposição do diverso que revele o sentido no movimento mesmo da sua dificuldade. A arte, nesse caminho, surge como busca do solidário no não-solidário. Feita de restos e de antinomias, a criação, em Nuno Ramos, é concebida como regeneração.” Ver em: TASSINARI, Alberto. 111 de Nuno Ramos. In: TASSINARI, A. et ali. *Op cit*, s/data, pág.196.

²²⁸ Essa idéia da sutileza foi empregada com o mesmo tom com o qual o artista búlgaro Christo Javacheff costuma qualificar a boa recepção de seus projetos de intervenção artística no meio urbano pelo grau de sutileza e harmonia com que eles interagem com os equipamentos urbanos, a paisagem e o público local.

aplicados à escultura desse artista, pela matéria, pela dimensão e pelo lugar aberto que induz a um repertório sistematizado e específico do autor.

Craca, escultura de alumínio fundido, na qual são estampadas formas impressas de animais e vegetais, foi criada para a Bienal de Veneza, e essa peça dá início ao processo de trabalho em campo aberto na trajetória desse artista. Ela apresenta um forte interesse pelo elemento da dimensão, mas não contempla, em seu escopo principal, uma discussão do entorno ou das relações possíveis com a ampliação da percepção de seus interlocutores.²²⁹

Depois dessa grande escultura, que guarda um modo de operação ritualístico, Nuno Ramos cria trabalhos como: *Lajes* e *Matacão* que são igualmente destinados a espaços abertos e externos, ligados a projetos para os quais é convidado. Nesses trabalhos, ocupa, em definitivo, uma condição aberta, de dimensões bastante agigantadas, que tem a paisagem incorporada ao contexto próprio do trabalho.

Lajes foi elaborada para a 4ª *Semana de Arte de Londrina* (1995) e se constituía em 13 fendas, com paredes de solo-cimento, cavadas no chão aberto da paisagem do campus da Universidade Estadual do Paraná. Em cada fenda, foi depositada uma placa de mármore branco de dimensões variadas que criam um cruzamento dos eixos horizontal (da paisagem) com o vertical (da escultura). Descrita dessa forma, confunde nossa percepção por uma peça escultórica convencional, mas, nem a descrição é imperfeita, nem a sua conceituação é assim tão simples.

O contexto do projeto retira dessa confusão parte de sua força conceitual já que se volta, nessa aparência, para a discussão das origens e alteridades da própria história da escultura ao longo do século XX. As lajes instaladas nessas frestas verticais criam um interstício verticalizado por sobre a vasta área de gramado horizontal no qual se apresenta, promovendo uma seqüência de pranchas lisas, brancas e finas como grandes fatias que absorvem a paisagem ao redor estendendo os limites do trabalho. Com esse trabalho, Nuno Ramos aproxima-se da configuração típica da intervenção artística em espaços urbanos.

Em *Matacão*, repete essa absorção da paisagem, com o uso de grandes rochas escuras, algo azuladas, depositadas em buracos, cujas paredes do mesmo solo-cimento, demarcam uma ação extra-humana sobre o local. Nuno é solicitado a criar o projeto que se destinava à entrada da pequena cidade de Orlândia, no limite do estado de São Paulo com Minas Gerais. O lugar deveria também contemplar uma grande praça que, apesar de planejada, jamais foi concluída.

²²⁹ Sobre as dimensões aplicadas aos trabalhos Nuno Ramos nos deixa o seguinte rastro que é retomado em outros depoimentos recorrentes: “*Por mais que minhas coisas tenham escala muito grande, a escala é dada pela soma de partes pequenas.*” Ver em: ADRIANO, Carlos. *Op Cit.* 2004, pág. 06.

[Figura: 42] Nuno Ramos. *Craca*
alumínio fundido, 300x300x600cm,
1995, 45ª Bienal de Veneza.

[Figura: 43] Nuno Ramos. *Matacão*.
detalhe da intervenção feita em
Orlândia / SP, 1996

[Figura: 44] Nuno Ramos. *Some times*, Instalação na Universidade Federal de Vitória, ES, 1996, 4x6x10m. (ao lado)

[Figuras: 45 a ; b] Nuno Ramos. *Lajes.IV*
Semana de Arte da Universidade de Londrina, PR, 1995. Vista geral da intervenção e detalhe de uma placa com medida de 180x270x2cm. (abaixo)

Somam-se doze covas com formatos e profundidade variados e volume médio de 4m² que criam a mesma expectativa dada pelo projeto *Lajes*, no qual se estabelece um nível ínterim de disposição dos elementos da intervenção pela paisagem. Deitadas sobre tais covas, as imensas pedras de granito produzem um tipo de estranhamento por sua ordenação naquele espaço. Os blocos de granito, próprios desse tipo de paisagem, têm forte conexão com a *Land art*.

Vastidão e dramaticidade poética parecem ser o *locus* de sua elaboração estética, o que explica a noção limítrofe dentre as linguagens e algumas das grandes deferências que costuma externar para com artistas como Osvaldo Goeldi e Nelson do Cavaquinho, artistas nos quais reconhece especial valor e influência.²³⁰

Somados os textos e livros publicados aos projetos que vem elaborando Nuno parece indicar-nos um desejo constante de desmembramento das unidades, dos tipos, das qualidades distintivas da coisa única em nome de sua proposição híbrida.²³¹

Esse estado de coisas leva o artista à elaboração de uma interessante pesquisa contemporânea para com a espacialidade das qualidades descritas por entre as palavras, as linguagens artísticas, lugares de instalação de suas esculturas ou pinturas de tal forma a criar-lhe um território algo particular de inserção na vertente extramuros.

Ricardo Basbaum

Legado de outra vertente, menos matérica e experimentadora dentre linguagens plásticas; mais voltada para uma fluência dentre os distintos níveis de participação e construção conceitual do objeto da arte e do artista no mundo atual,

²³⁰ Nuno fala sobre esses artistas na entrevista a Carlos Adriano: “*Meu momento poético é quando uma coisa vai virar outra, mas ainda é a mesma*”. (...) Sinto essa exposição inteira como uma exposição de explicitação de núcleos poéticos (...) Há dois artistas, um artista plástico e um músico, que, não sei bem a razão, são presenças obsessivas para mim. Um é o Goeldi, para quem fiz três exposições diferentes e um livro(...). É o outro é o Nelson Cavaquinho. Os dois são artistas muito próximos, perfeitamente relacionáveis. Ambos com uma visão muito pesada da vida, mas ao mesmo tempo isso dá volta, e com uma beleza extrema veiculando tal sensação. São artistas pessimistas, do Brasil da garoa, de uma melancolia absurda e de uma nitidez poética rara.” Ver em ADRIANO, C. **Op. Cit.** Págs. 01e07.

²³¹ Em 1993 Nuno Ramos edita o livro *Cujo*. Para a instalação 111 inscreve trechos desse texto na parede deixando espaços vagos entre os caracteres. O problema da continuidade parece ser esse espaço de questionamento próprio do artista. Tassinari nos dá uma importante pista sobre isso em seu texto sobre a instalação no qual chama a atenção para esse elemento espacializado e desmembrado também presente na escrita do artista. Coloca que: “*A sequência de escritos [do livro Cujo] possui uma unidade meio esgarçada. Os diversos trechos ganham conexão apenas porque estão lado a lado. Não que o artista tenha descuidado de dar ao livro uma certa definição (...) Estes, entretanto, convivem igualmente com uma tendência ao desmembramento e à dissolução de sua unidade. (...) Para resumí-lo em poucas palavras, Cujo é uma espécie de cosmogonia disparatada onde nem o narrador nem os seres conseguem individuação. (...) Cujo na língua portuguesa falada no Brasil possui três acepções: a de pronome relativo, a denominação de uma pessoa qualquer, e popularmente, para evitar a pronúncia de seu nome, significa também o diabo. Uma palavra que substitui palavras concretas (o pronome), um nome que é nome de qualquer um, e, por fim, o nome de uma entidade que não se quer nomear.*” Ver em: TASSINARI, A. 111 de Nuno Ramos. **In:** TASSINARI, A. **Op. Cit.** Págs. 194/5.

encontra-se o artista Ricardo Basbaum. Formado em Biologia pela UFRJ, Basbaum cursa uma Especialização em História da Arte e da Arquitetura pela PUC-RJ e, com esse novo direcionamento, passa a uma produção artística que, desde o início, misturava os papéis dentre a práxis, a reflexão, a elaboração textual e curatorial de projetos artísticos contemporâneos.

Interessa-se pelos procedimentos criativos e investigativos voltados para as malhas do sistema da arte e sua organização para a comunicação de massa. Claramente influenciado pelo contexto do trabalho de Allan Kaprow, de quem compreende a possível interação dos elementos arte, seus representantes e o restante das pessoas e situações cotidianas; universos usualmente vistos como distintos, Basbaum constrói um caminho criativo que, rapidamente, mostra-se envolvido com os elementos da urbanidade e a simbologia típica do espaço aberto dos grandes centros urbanos.

Um dispositivo de trabalho, bastante burilado por esse artista, carrega outra influência de Kaprow, a qualidade do discurso artístico. Basbaum faz uso do texto como projeto de arte; entende que esse procedimento é questão impositiva para o artista frente às questões moventes da arte no mundo contemporâneo.

Durante a década de 1980, forma, com Alexandre Dacosta, a *Dupla Especializada* no projeto *Intertervir em Meios de Comunicação de Massa* que ocorre no Rio de Janeiro. A questão do trânsito entre linguagens e idéias já é percebida nesse momento, pela escolha feita por eles por um espectro bastante aberto dentre música, vídeo, show, cartazes, manifestos e performance. Nesse período, integrou também o grupo *Seis Mãos*, composto por ele, Alexandre Dacosta e Barrão. Em 1984, ao lado de Alexandre Dacosta e Miguel Harte cria e participa do projeto *Passa na Praça*, composto de pinturas sobre faixas expostas em espaço aberto.

Atento às qualidades provocativas e performáticas praticadas pela dupla Márcia X e Alex Hamburgo no Rio de Janeiro, nessa mesma década, Basbaum participava *experimentando*, como aponta em texto publicado sobre Márcia X, da maioria dessas performances e projetos elaborados.²³²

Admite, em seu trabalho artístico, uma convergência entre teoria e prática criativas, entre texto e obra de arte, de modo a depositar igual importância para essas duas pontas do sistema artístico. Esse binômio, além de acompanhar sua produção, torna-se, pouco mais tarde, a espinha dorsal de sua pesquisa de mestrado na UFRJ.

²³² Ver texto: BASBAUM, Ricardo. *“X”*: *percurso de alguém além de equações* sobre a trajetória de Márcia X ao longo dos anos 80. Canal Contemporâneo. Artigos. Fevereiro, 2005. Disponível em: www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000364.html. Acessado em: 16/06/2006.

A confluência entre discurso, texto e imagem, prática de cunho contemporâneo, bastante alargada nos dias atuais, demonstra a fluência do artista em trânsito pelas várias facetas do sistema artístico, elemento da produção de seus novos projetos. Essa postura o remete ao espaço aberto, fora do ateliê e se amalgama na forma híbrida de artista-curador-produtor cultural de projetos ligados às Artes Visuais contemporâneas, em acordo com o contexto explorado por Kaprow.

É preciso, nesse ponto, fazer a devida referência. O artigo *A Educação do A-Artista*, já mencionado nessa pesquisa, escrito por Kaprow para a Revista *Art News* (1969), posteriormente traduzido pela Revista *Malasartes* (1976), é fonte imediata para as articulações em que atua Basbaum.

O texto, vale retomar, discute a suposta facilidade que habita a constituição da Arte na atualidade por meio de um sentimento de incerteza que nos leva à permeabilidade dos universos artísticos e não-artísticos. Kaprow desenvolve um raciocínio inteligente para abordar o específico desse contexto e seus embates com o entorno que se deseja participante ativo do processo artístico contemporâneo. Seu ponto auge está na elaboração das quatro *senhas* para compreender os distintos estágios tomados pela Arte até o momento presente. *Não-arte*, *Anti-arte*, *ARTE-arte* e *A-artista* sugerem que devemos pensar no *contexto ao invés da categoria; no fluxo ao invés da obra de arte*.

Esse mesmo contexto é replicado por outros artistas e pode ser verificado no trabalho de Basbaum em diferentes momentos. Com a organização para a 11ª *Documenta de Kassel* na Alemanha, a se efetivar neste ano de 2007, seus curadores iniciaram, há algum tempo, uma proposta baseada na pergunta a vários artistas internacionais sobre *como seria ter uma edição da Documenta curada por um artista*. Diante do convite, Basbaum escreve o texto “*I love etc-artists*”, publicado no ano de 2003.²³³

Nele, Basbaum especula as conjunções possíveis dos papéis do artista, curador, diretor e produtor do sistema artístico. Aponta a as possibilidades de um *etc-artista* que se configura diante do fluxo da contemporaneidade.²³⁴ Destaca sua

²³³ Ver em: BASBAUM, R. *I love etc-artists*. 2003. Disponível em: www.e-flux.com/.../next_doc/ricardo_basbaum.html. Acessado em: 17/06/2006.

²³⁴ Selecionamos um trecho importante para a comparação proposta: (1) *Quando um curador é curador em tempo integral, devemos chamá-lo/la um 'curador-curador'. Quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel, devemos escrever 'etc-curador' (assim podemos imaginar várias categorias: escritor-curador, diretor-curador, artista-curador, produtor-curador, agente-curador, engenheiro-curador, doutor-curador, etc.).* (2) *Quando um artista é artista em tempo integral, devemos chama-lo/la um 'artista-artista'. Quando questiona a natureza e a função de seu papel, devemos escrever 'etc-artista' (assim podemos imaginar várias categorias: curador-artista, ativista-artista, produtor-artista, agente-artista, terapeuta-artista, químico-artista, etc.) Os pressupostos acima prevêem que o 'curador-curador (ou mesmo o artista-curador) trabalha diferentemente de um 'curador-artista'. Iniciando desse ponto gostaria de comentar a*

referência a Allan Kaprow que cria a noção do *un-artist* diante das mudanças sentidas pela pós-modernidade.

Inspirado pelas senhas de Kaprow, Basbaum imprime à sua práxis pontos para compreendermos a validade da obra de arte criada em contexto participativo. Em trabalhos como *Jogos & exercícios: Eu-Você*, realizado desde 1999, em diferentes lugares do país ou fora dele, o artista elabora uma relação direta, por meio de uma dinâmica de grupo, na qual as pessoas reconstroem as relações dos pronomes *eu*, *você*, além das próprias pessoas que participam do processo. Estabelece uma indistinção entre artista e público, dentre obra e processo, trata da superposição das estruturas individuais inclusivas (*você*) e exclusivas (*eu*) lançadas no formato do jogo do qual o artista também participa.²³⁵

Como demonstram esses trabalhos, o código textual passa a incorporar os elementos de questionamento próprios da Arte contemporânea, além de relações sociais de convívio. Esse questionamento já era presente em projetos anteriores da década de 1980 quando cria dois projetos bem importantes: a intervenção *Sem Título*, que realiza sobre equipamentos urbanos na cidade do Rio de Janeiro (1985), e o projeto *Olho*, desenvolvido em Campinas (1987).

Ambos baseavam-se em inserções no espaço aberto com símbolos gráficos simples, dados por um olho esquematizado, que, sob a forma de adesivo, interferia sobre os diferentes suportes da entorno urbano tais como cabines telefônicas, fachadas de prédios e, até mesmo, pessoas. Apresentado na mostra "*Como vai você, Geração 80?*", no Parque Lage, RJ, em 1984, o projeto *Olho* pretendia discutir a relação perceptiva que as pessoas estabelecem com os objetos das paisagens que habitam. A marca do olho traz o elemento de sensibilização das superfícies inanimadas, de maneira a retirar delas sua opacidade por meio de um processo de antropomorfização na qual se inverte a relação observador-objeto. Dispostos com olhos são os objetos que agora nos observam.

declaração proposta: 'A próxima Documenta deveria ser curada por um artista.' Ver em: BASBAUM, R. *Op. Cit.* 2003. pág. 01.

²³⁵ Na troca de e-mails que foi estabelecida com o artista para esta pesquisa, Basbaum deixa a indicação de sua proximidade com as idéias de Kaprow, especialmente localizadas no enredo desse projeto *Jogos e Exercícios:Eu-Você*. Ele coloca que: "*Olha: realmente tenho uma grande admiração pelo trabalho do Kaprow e gosto muito dos três textos que compõem a trilogia 'the education of the an-artist'(...) Por isso me deixo sim 'permeiar' por AK. E, sim, talvez possam haver 'convergências' entre as propostas de trabalho... Creio que também meu trabalho investe em alguma forma de relacionamento entre 'arte/vida' de outra forma, é claro. Seria possível fazer um paralelo entre as propostas, tomando cuidado nas aproximações: entre meus projetos de trabalho, acredito que a série de 'jogos e exercícios eu-você' seja onde o trabalho de Kaprow se faz mais presente: esta série de trabalhos se faz sem a presença do público, e a decisão de trabalhar apenas com o grupo e para o grupo vem diretamente das 'activities' de Kaprow.*" BASBAUM, R. Re: Pergunta pontual. Texto doutorado. [mensagem pessoal] Recebida por shfdc@uol.com.br em 07/05/2007.

Convidado para o Projeto de *Artista Residente* da Unicamp no ano de 1987, Basbaum trabalhou o projeto no campus da universidade, em Campinas, aplicando o adesivo sobre seus edifícios. O projeto *Olho* perdurou na paisagem do campus até meados de 2003 com sua maior placa que estava colada à caixa d'água, localizada na praça central da universidade. Parcialmente danificado pela ação do tempo, foi retirado por completo dessa estrutura há cerca de três anos.

A ação seguia os princípios expansivos do trabalho de Basbaum desenvolvendo-se além da ação nas discussões em sala de aula, bem como da venda dos adesivos e da reprodução e divulgação de um texto sintético criado por ele para o projeto.

Utilizando-se de cartazes, filipetas e adesivos somados à música eletrônica, performances espontâneas, além da edição de um vídeo sobre os desdobramentos do projeto, o artista expunha seu direcionamento para o espaço extramuros de modo a evidenciar seu interesse na interface entre arte e comunicação; “*numa aproximação das estratégias da arte com o campo comunicativo das sociedades de controle*”, como coloca o próprio artista nos textos que cria para os projetos imediatamente posteriores, derivados desse trabalho.²³⁶

NBP - Novas Bases para a Personalidade, trabalho consecutivo, conecta-se a essa experiência no campus da Unicamp, ao longo de um processo iniciado em 1989, no Rio de Janeiro. *NBP* constituiu-se da produção de objetos, textos, instalações, desenhos, diagramas e intervenções. Mistura de estrutura racional, de linha construtivista, com a interação aos lugares por onde passava, a estrutura criada em aço esmaltado se desdobra, mais tarde, para uma variação em ferro, tela e arame galvanizado.

A presença de diagramas e ambientações, confeccionadas por registro fotográfico, acompanham o trabalho formulado desde 1994 por meio de um convite: *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Proposta por meios de divulgação variados, atualmente, o projeto faz o convite por meio do site do projeto *NBP* que se organiza para a participação do artista na próxima *documenta* de Kassel.²³⁷

Essas situações criadas por ele traduzem sua investigação social de prazos dilatados no tempo para se projetar o valor dos objetos da arte no corpo da sociedade.

²³⁶ BASBAUM, Ricardo. *Projeto NBP: algumas pistas de um programa em processo*. Artigo-performance, 2002. p. 02.

²³⁷ Para detalhes do convite ver em: <http://www.nbp.pro.br/>.

[Figura: 46] Ricardo Basbaum. *Projeto Olho*. Campus da Unicamp. Campinas, SP, 1987.

[Figura: 47] Ricardo Basbaum. *Sem Título*. Rio de Janeiro. 1985.

[Figuras: 48 a ; b]
Ricardo Basbaum.
*Projeto NBP- Novas
Bases para a
personalidade*, inicia
do no Rio de
Janeiro, iniciado em
1989.

[Figuras: 49]
Ana Tavares.
Porto Pampulha,
instalação, MAP,
Belo Horizonte,
1997.

A adoção de um desenho estrutural simples aplicado a esse objeto do *NBP*, do formato retangular com um furo no centro e de formas não fechadas no objeto proposto, mas ativadas pela interação que se faz dele em lugares públicos ou privados que o abrigam, constroem a trajetória para o projeto evidenciando a necessária negociação que o artista proponente deve estabelecer para que sua completa interação social ocorra, e que, por fim, a partir disso, estabeleça-se no circuito artístico. Esse constante condicionamento a que se sujeita, que experimenta e propõe ao outro, de quem depende, experimentar, típico dos projetos de Basbaum, sugere ao crítico de arte Guy Brett a adoção de uma estratégia tomada pelo artista que ele determina como *micropolítica de ação*.²³⁸

Basbaum elabora ambientações aliadas a objetos e diagramas com desenhos esquemáticos investigando as formas da interação artística ao repertório próprio da arte. A presença de formas estruturais se repetem em projetos como *Módulo de Transatravessamento do Artista-etc*, realizado para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo de 2002, e constitui elemento de preocupação desse artista sobre a mobilidade e o acesso à informação da arte.

As estratégias de ação que ele institui apresentam o questionamento dos seus agentes em paralelo com a organização de projetos de curadorias, artigos, ensaios e textos publicados em revistas de arte nacionais e internacionais e que vão desenhando um tipo de ação para o artista no qual sua figura se aproxima de um agente cultural.

Ana Tavares

Igualmente comprometida com uma qualidade de consciência espacial, aguçada pela oportunidade de investigação de tecnologias mais industriais, e a ligação com a produção intelectual, está a artista Ana Tavares.

Formada pela FAAP, encontra seu direcionamento para as questões urbanas e espacializadas por meio do desenho, linguagem que já praticava antes disso, e pelas

²³⁸ Guy Brett dedica a parte final de seu livro *Brasil Experimental* ao trabalho de Ricardo Basbaum procurando avaliar a similaridade significativa que vê na relação dele com os trabalhos anteriores de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Cauteloso, não estabelece aí uma relação de mestre ou discípulo, ou de inovador-seguidor, mas busca destacar os elementos desse jogo referente que se constrói entre essas gerações de artistas. Ao dissertar sobre o projeto *NBP*, coloca que: “O projeto artístico *Novas Bases para a Personalidade (NBP)*, de Ricardo Basbaum, traz as marcas de um empreendimento artístico micropolítico que assume a posição de uma subversão irônica diante das operações de poder das corporações globais e da era da informação. O projeto contrapõe os rituais da galeria de arte aos da vida cotidiana. A adoção do acrônimo e do emblema pseudocorporativo ou organizacional como uma espécie de camuflagem parece ter duplo efeito. De um lado, mascara algo íntimo, interpessoal, emocional e poético com a aura impessoal de comércio e administração. Do outro zomba da aura individual e única com sua aparência vazia e pouco promissora, a qual, ainda assim, é oferecida como um veículo para a imaginação criativa.” Ver em: BRETT, G. *Op. Cit.*, 2005, págs. 269/70.

reflexões práticas e teóricas conseguidas em Chicago, durante o tempo em que faz seu mestrado na *School of The Art Institute of Chicago*, entre os anos de 1984 e 1986.

Depois dessa experiência, demonstra uma linha criativa completamente dominada por indagações sobre o ambiente que circunda os objetos da arte e seus espectadores. No início da década de 1980, trabalha projetos que guardam uma relação algo dicotômica entre o fazer mais artesanal da pintura e do desenho em diálogo franco com seu espaço de instalação, além da manipulação de equipamentos e materiais de ordem industrial, tecnológica também eleitos para sua investigação sobre a natureza dos objetos e o espaço que ocupam.

Integrante da exposição *“Pintura como Meio”* (1983), realizada pelo MAC USP, a artista participa do grupo que, sob a curadoria de Aracy Amaral, constitui uma importante discussão acerca da validade dessa linguagem na atualidade contemporânea. Nesse projeto mantém sua preocupação em estabelecer uma relação entre os painéis expostos e o espaço circundante. Nesse momento, portanto, já trabalha conduzida pela questão da espacialidade.

Tadeu Chiarelli lembra-nos de seu trabalho *Abrigo para Sol*, realizado no jardim da FAAP/SP (1986), como um marco inicial importante dentro de sua trajetória artística nessa direção. O autor evoca elementos críticos pertinentes ao trabalho da artista para compreendê-lo como um tensionamento do campo escultórico. Enfatiza o trânsito constitutivo elaborado pela artista dentre o objeto cotidiano, design e arte como situação que também traduz o desejo expresso por ela na direção de uma reordenação sensorial dos homens com os objetos que os cercam e constroem suas paisagens.²³⁹

Na sequência de seus próximos projetos evidencia-se a combinação de um rol de discussões críticas sobre a tríade formada por objeto-espectação-arte potencializada com o passar dos anos. Ana Tavares projeta instalações elaboradas a

²³⁹ “Suas peças atuais, mais do que as anteriores, tensionam o campo da escultura e do design, driblando cada uma dessas áreas, conformando um território possível onde os conceitos de objeto industrial e objeto artesanal, de objeto utilitário e objeto puramente estético, de arte e não-arte se digladiam em cada uma das peças apresentadas, colocando o espectador diante de situações onde a contemplação passiva necessariamente se transforma em participação. (...) Essa capacidade da artista estabelecer relações inusitadas com o espaço e seus elementos constituintes teve um momento pontual em 1986, com o trabalho *“Abrigo para o Sol”*, realizado para o *“Projeto Vermelho”* na Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Um reservatório cilíndrico de 2,80m de altura por 2 m de diâmetro construído com tijolos refratários. (...) Apesar da aparência, nem caixa d’água, nem silo comum, muito menos um objeto de arte previsível. (...) Essa característica de não se contentar com os espaços limitados das modalidades artísticas tradicionais que Ana radicalizou a partir de sua experiência norte-americana, [remonta aos] trabalhos apresentados nas exposições *‘Arte como Meio’*, no MAC USP, em 1983, e *‘Objetos e Interferências’* realizada na Pinacoteca do Estado, em 1982.” Ver em: CHIARELLI, T. Ana Maria Tavares e o cerco da arte. In: **Arte Internacional Brasileira**. SP: Lemos Ed, 2002. págs. 228,229,230 e 232.

partir da condição da *site specific art* nas quais recria lugares anódinos, característicos da configuração do *não-lugar* descrito por Marc Augé²⁴⁰ e replicado em muitos dos outros projetos da vertente extramuros.

Os primeiros objetos realizados já guardam uma forte referência de sua conexão com o espaço. São escadas, peças de parede, containeres, penduradores e plataformas feitos em aço carbono com um exímio acabamento industrializado.²⁴¹ As instalações ampliam a discussão sobre essa pertença para com os lugares que ocupam esses objetos, assim como inquirir sobre a proximidade do corpo humano que os observa, percebe e classifica.

O valor cerebral de seus trabalhos, anunciado nos depoimentos da artista, além dos textos que a referenciam, abraça a qualidade da consciência para o trabalho contemporâneo em arte, a busca de um entendimento teórico que possa ser plenamente refletido pela práxis.²⁴²

Partindo da idéia de que o lugar dos objetos não ocupa uma situação de repouso, ou mesmo, neutra, na paisagem cotidiana conhecida, a artista põe em prática projetos que procuram ativar as forças próprias dos lugares. Para tanto, desconfia dos objetos, atribuindo-lhes uma cisma a ser revelada no espaço orbitado pela presença e pelo comportamento humano, pela ambiência vivida entre os agentes daquele espaço.²⁴³

Nesse sentido, a arquitetura se coloca como elemento duplo do trabalho da artista: é impulsionador e receptor do universo em que ele inscreve. Atuando dessa forma, Ana Tavares deixa muitas contribuições para o princípio contemporâneo da

²⁴⁰ AUGÉ, Marc. *Op. Cit.*, 1994.

²⁴¹ “Cada vez menos a parede é o suporte, tanto quanto o solo vai ser: a expansão espacial parece anular até mesmo as leis da gravidade. (...) Sobretudo, esses desenhos tridimensionais dialogam cada vez mais com a escultura. (...) vale também a aproximação com o Design, como se verifica já na exposição ‘Arte Híbrida’ do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em princípios de 89: mesas-carrinho, com rodízios nos pés, escadas, dos quais escapam linhas e riscos de aço carbônico em aparente desgarre. Podendo ser movimentados a esmo, negam a estabilidade convencional do objeto escultórico e ampliam o nível da ironia semântica já pontado na inutilidade do pseudo-design high-tech (...)” Ver em BARROS, Stella Teixeira de. *Ana Maria Tavares. Galeria: Revista de Arte*, n.23, dezembro-janeiro, 1991, p. 49-53.

²⁴² Martin Grossmann transcreve um relato da artista de 1984, em seu texto dedicado à sua participação na XXVI Bienal de Arte de Pontevedra, na Espanha, indicando esse grau de consciência e aprofundamento racional buscado por ela em seu trabalho: “O ponto de partida dessa especulação é uma premissa da obra da artista: que a expressão artística está pautada em uma estrutura teórica e que ambas se desenvolvem conjuntamente, ou seja, que a obra é resultante da cumplicidade entre a prática e a teoria.” Ver em: GROSSMANN, Martin. *A arte em permanente transformação: a obra de Ana Maria Tavares*. Catálogo da XXVI Bienal de Arte de Pontevedra. Espanha, julho/outubro, 2000. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/porta/Members/martin> Acessado em: 19/03/2007.

²⁴³ Tal qual nos descreve Grossmann, refletindo, em 1984 sobre seu mestrado em Chicago, Ana Tavares coloca que: “*Estou interessada na idéia de que nada está acomodado no espaço, de que nada está em completo repouso e de que toda imagem ou objeto possui movimento, proveniente de forças dinâmicas que podem se transformar ou dominar o espaço onde estão situadas.*” GROSSMANN, M. *Op cit*, 2000.

especialização da escultura, para a ressemantização dos pontos de vista que configuram o objeto de arte e o mundo contemporâneo.²⁴⁴

A maioria dos projetos que realiza se estabelecem dentro do espaço arquitetônico, o que não nos autoriza a delimitá-los ali. É, exatamente, o espaço interno e a convenção dessa suposta organização das coisas ou pessoas abrigadas pela arquitetura, traduzidas pelo desenho industrial, repetidas pelo comportamento humano condicionado, os dispositivos encontrados pela artista para estabelecer seu território de atuação que constroem sua manipulação extramuros.

Espaços expositivos museológicos, salas de aeroporto, jardins, prédios antigos desativados são os *lugares de captura* nos quais tem se instalado. O uso de materiais como chapa de ferro, placas de espelho em grande escala e materiais afins, cujo cunho industrial é a referência, estão associados à escolha da artista pelos dispositivos com os quais elabora seus projetos. Com esses elementos, cria ambientes nos quais o olhar, acompanhado do deslocamento corporal, constituem a chave de apreciação estética para o observador.

Esse espectador é atraído para o formato do beiral, empregado numa longa seqüência de trabalhos da artista, a partir da leitura que ela emprega a eles como *aparelho de apoio*, de descanso, de parada para o anúncio de uma vista, como índices de um ambiente que termina para abrir-se para uma paisagem, de um intervalo entre o lugar que ocupamos e o outro que continua mais à frente. Disposto no tamanho, modelo e altura próximos daqueles disponíveis no espaço urbano convencional, esses aparelhos capturam, com certa facilidade, seus espectadores ao colocá-os num *locus* algo ideal da expectativa artística.

Consciente dessa questão, a artista elabora um discurso bastante assertivo no qual introduz a discussão estética e artística sobre os muitos aparelhos que orientam o comportamento humano social e culturalmente. O emprego do termo *aparelho* traz consigo outros de ordem similar. O estudo da conformação do campo, ocupado pelo corpo humano nos ambientes, traz ainda a *prótese* que também é terminologia eleita

²⁴⁴ Lisete Lagnado aponta os elementos constitutivos do trabalho de Ana Tavares no texto para a exposição *Relax 'O' Visions*, de 1998. Chama a atenção para a introdução dos elementos arquitetônicos e de especificidade de lugar em seu trabalho: "*Para quem ingressou nos anos 80 com desenhos murais, nada mais coerente atuar na arquitetura contemporânea valendo-se dos ardis de sua racionalidade. Ana Maria Tavares propõe uma reflexão crítica do site specific work, algo como uma dimensão metalinguística dos processos implicados na inserção urbana do trabalho de arte. (...) Ana Tavares vem esquadrihando hotéis, shopping-centers, aeroportos, playgrounds, metrô, academias de ginástica - e as instituições artísticas não poderiam ficar ausentes. Lugares de passagem, cuja arquitetura procura se adequar às necessidades de uso do público. Sabe-se contudo que a história dos locais se faz também da memória trazida por vivências alheias*". Ver em: LAGNADO, Lisete. *Portadores. In: Relax 'O' Visions*, MuBE, agosto de 1998.

pela artista para suscitar nossa atenção às camadas de sedimentação presentes na história própria da escultura.

A escolha por aparelhos de forte cunho urbano, tal como corrimãos, beirais, balaústres, espelhos, dentre outros, tornam-nos efetivos na atração que exercem sobre os espectadores, seduzidos para essa espécie de armadilha da arte, tal qual nos revela a própria artista.²⁴⁵

Assim, a partir da relação de atratividade: simbólica, sensorial, física e geográfica, que nos conduz à expectativa artística dentro do concorrido mundo contemporâneo, Ana Tavares transfigura o espectador para a condição de um passageiro e concebe, com sua discussão teórica e prática, uma conceituação sobre a obra de arte como experiência de passagem.²⁴⁶

Sob esse contexto, trabalha com noções caras para o universo contemporâneo extramuros: a expansão do território da escultura, sua compreensão a partir de espaço-tempo e o deslocamento do observador dentro dos espaços preparados pela arte para promoverem o deslocamento físico.

Essas estruturas criadas para compor suas instalações são parte da engrenagem que pretende, atenta à velocidade e urgências do tempo presente, capturar o espectador na mesma velocidade em que a cidade o conduz. Lisette Lagnado observa um detalhe importante: essa urgência e industrialização são elementos que demarcam, por um lado, uma franca atualização dos dispositivos sensoriais e relacionais trabalhados por Oiticica. A frieza da barra de metal cromada, a rigidez da estrutura geométrica que o configura como beiral ou corrimão, ou a serialidade dos espelhos não oferecem o mesmo convite receptivo e afetivo tal qual o traçado por trabalhos como os *Parangolés* e o dos *Ninhos*. Esse contato menos caloroso que estabelecem é, por outro lado, pertinente ao que se vê nas relações entre as pessoas dos centros urbanos atuais.²⁴⁷

²⁴⁵ Ana Tavares reconhece o início dessa estratégia dentro de seu trabalho a partir do projeto *Alguns pássaros (Those in flight)* de 1991: “A noção da obra como armadilha para o olhar e aparelho para o campo do corpo surge aqui, pela primeira vez. Com inspiração nos ‘beirais’, o arranjo dessas estruturas verticais fixadas no chão para apoiar o corpo tinha por objetivo afirmar a obra como um lugar protegido, para uma experiência que só poderia ser vivenciada através do corpo capturado e do olhar.” TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte**. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP. Depto Artes Plásticas. 2000.

²⁴⁶ Em sua tese de doutorado, Ana Tavares relata que: “Três obras realizadas entre 1987 e 1991 podem fornecer referências mais próximas aos conjuntos de esculturas que constituem o corpo dessa pesquisa. ‘Duas noites de sol’, 1987, onde se efetua a transição do conceito de observador para passageiro/viajante; ‘Bico de Diamante’, 1990, onde pela primeira vez se demarcou o lugar do observador no momento de fruição da obra e ‘Alguns Pássaros (Those in flight)’, 1991 que, finalmente, revelou a possibilidade de atribuir à escultura a função de aparelho para o campo do corpo e armadilha para o olhar.” TAVARES, Ana Maria. **Op. Cit.** 2000, pág. 13.

²⁴⁷ “Toda a ideologia sensorial de Hélio Oiticica encontraria aqui seu antônimo. A artista até estabelece uma via de comunicação porque constrói objetos repertoriados dentro do nosso universo cotidiano.

O uso que faz dos espelhos, especialmente, nos projetos de meados de 1990 em diante, permite à artista aprofundar sua discussão sobre a noção de *site specific*. O leque aberto pelos projetos criados desse final de década, representados por *Relax' o' Visions* (1998) e *Gambling* (1999), a leva a compreensão de uma base conceitual que passa a chamar de *site-specific deslocado*.²⁴⁸

Ana Tavares estabelece, assim, um ritmo próprio à condição espacializada que assume em seu trabalho. Conduz seu trajeto criativo pela complexidade inerente aos múltiplos focos de atenção demandados ao artista imerso nessa vertente contemporânea estabelecendo uma pesquisa teórica (com a devida adequação de conceitos já conhecidos, seguidos da proposição de outros novos); atrela essa pesquisa à sua efetivação prática (geralmente executada sob a condição da dimensão ampliada) sem se esquecer da força e da dinâmica própria dos demais agentes desse circuito. Contudo, evidencia-se, para o curso dessa pesquisa, a noção do *não-lugar* como um de seus elementos conceituais mais importantes. É o dispositivo que oferece o campo de manobras necessário à artista em seu enfrentamento com os sentidos públicos e urbanos da megalópole.

Ana Tavares, assim como Rafael França e Mônica Nador, foram alunos de Regina Silveira, circunstância essa geradora de uma circulação curiosa de idéias sobre a produção contemporânea desenvolvida principalmente nas últimas décadas, sobre sua ligação com a Universidade e o sentido espacializado da práxis artística desenvolvida por esse núcleo. Nesse sentido, a artista Mônica Nador ocupa um lugar de referência especial.

Mônica Nador

Mônica frequentou, por três anos, a antiga Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Eumano Ferreira Veloso, em São José dos Campos, interior de São Paulo, escola reconhecida por sua forte orientação marxista. Depois desse período, muda

Ocorre, no entanto, um conflito às avessas: desconectados de seu circuito original, esses objetos afastam o contato, não mais pela proibição institucionalizada de tocar obras, mas pela estranheza de sua inserção. Estranha também a necessidade de construir "amparos para um corpo" que já nasce sob a dependência da sociedade controladora" Ver em: LAGNADO, Lisette. **Op. Cit.**, 1998.

²⁴⁸ Ana Tavares compreende o espaço subterrâneo do MuBe em São Paulo, para o qual planeja sua exposição *Relax' o' Visions*, a partir da idéia de um *não-lugar*, assim caracterizado por Marc Augé. Para esse ambiente sem janelas e paisagens do mundo externo, a artista elabora um projeto específico que discute a aplicação, além da própria noção de *site specific* das conceituações que o espelho física e simbolicamente pode suscitar com a construção de tempos e formas de percepção alterados, de segunda mão, que realiza no ambiente em que é instalado. Com esses elementos, elabora a noção de *site specific deslocado* confirmando a ironia de *Relax' o' Visions* por anunciar vistas relaxantes não presentes na exposição. Para o devido detalhamento desse conceito e projeto, ver o cap. 4.3 – O *site*, o *site-specific* e o *site-specific deslocado*: o conflito da tese da artista. TAVARES, Ana. **Op. Cit.** 2000, págs. 48 a 87.

seus estudos para a Arte e gradua-se pela FAAP, em 1983. Desse ambiente, nasce sua dedicação e exposição a um circuito artístico de museus e galerias, inserida, como estava, numa produção valorizada de pintura de grandes formatos. Ao longo da década de 1980, dedica-se a essa linguagem. A pintura que realiza procura suscitar elementos de jogo das formas, geralmente abstratas, construídas a partir da relação de figura e fundo que a lançavam no esteio da linguagem contemporânea.

Interessada nessa investigação, nos pontos de validação da pintura no mundo contemporâneo, passa a eleger como seu elemento de pesquisa o aspecto de fruição estética que envolve observador e tela, além da investigação do estatuto da beleza inerente ao contexto artístico e cultural. Dessa forma, chama a atenção para o uso de palavras dispostas numa superfície abstrata construída por arabescos que, mais tarde, são incorporados ao universo do trabalho em espaço aberto e urbano.

Ao longo da década de 1980, atua como artista que produz em seu ateliê, expõe em museus e galerias, vende seus trabalhos por meio desse sistema convencional da arte e logo se cansa dessa curta circularidade.

Com o passar dos anos, essa prática lhe parece insuficiente e um tanto ludibriosa.²⁴⁹ Quando retoma os estudos na pós-graduação, reaviva o senso crítico iniciado na Escola de Arquitetura e busca requalificar o trabalho do artista frente à produção contemporânea. Depara-se, então, com o texto *The end of Painting* de Douglas Crimp²⁵⁰ e determina sua mudança completa para a vertente contemporânea extramuros.

As condições levantadas por Crimp, nesse texto, apontam, logo de início, para idéias e trechos transcritos de Bárbara Rose, Daniel Buren e Gerhard Richter acerca da condição da pintura naquele momento histórico-estético, quando se dissecava seu cadáver, à luz do lugar protegido no museu. Crimp localiza, no texto, a exposição *Oito Artistas Contemporâneos* no Museu de Arte Moderna de Nova York (1974) e avança para as exposições de pintura de Frank Stella, do final da década de 1970 e início de 1980. Parte dos contextos da pintura de Daniel Buren e de Frank Stella para contrapor a validade dessa linguagem e sua significação dentro do código artístico. Dessa forma, permeia o artigo com uma condição agonizante para a pintura.

²⁴⁹ Em depoimento a Fernando Oliva, na revista *Número*, Mônica Nador mostra sua insatisfação com o modelo convencional de trabalho no ateliê e circuito de galerias: “*Por muito tempo eu pinte sobre tela e tinha meu ateliê, expondo os quadros em galerias e museus. O problema é que eu nunca tive uma relação muito legal com o mercado de arte, sempre me senti tripudiada. Não estava confortável com aquela estrutura e não queria ser conivente.*” Ver em: OLIVA, Fernando. *As paredes estão ruindo ou sendo pintadas?* **Revista Número**. Nº4, São Paulo, pág. 13.

²⁵⁰ CRIMP, Douglas. *The end of Painging. In: On the museum Ruins*. MIT Press: Cambridge, 1993.

Com esses questionamentos, é que retomamos o incômodo da artista Mônica Nador para com sua práxis pictórica. A partir de 1996, depois do enfrentamento das idéias de Crimp, a artista passa a elaborar um trabalho que deriva da sua pintura inicial reconectando-a à realidade.²⁵¹ Deixa de ser a artista *acrílico on canvas* e segue para o espaço periférico, para o encontro com novas áreas nas quais julga mais necessárias as camadas de tinta.²⁵²

Outra reordenação que a artista elabora acontece, em meados da década de 1980, quando Mônica transita entre os distintos papéis do agente artístico contemporâneo dividindo a curadoria do projeto *Arte na Rua*, com Luciana Britto.²⁵³ A segunda edição desse projeto (1984) tinha o MAC USP, sob a direção de Aracy Amaral, como seu coordenador geral. Essa circunstância aponta também o interesse contínuo desse Museu por projetos que excedessem seus limites incorporando a presença dos demais agentes em seu cotidiano. Reforça a inclusão do artista em sua construção por meio de um trabalho de cunho organizacional, curatorial, da ordem do evento.²⁵⁴ O projeto, apesar das ressalvas já mencionadas quanto ao formato das

²⁵¹ Mônica dá esse testemunho no debate promovido na Pinacoteca do Estado de São Paulo pela Revista Eletrônica *Trópico on line*: “Até que um dia retomei a faculdade, fiz um mestrado e percebi coisas que me permitiram reconectar com o Brasil, com a minha situação, com o real. Eu pude retomar o meu lado ‘esquerdofrênico’ e, agora (com as pinturas murais coletivas), digo para vocês que estou muito mais confortável na minha posição”, desabafou.” Ver em: RIBEIRO, J Augusto. *Trópico na Pinacoteca: Arte e Periferia*. 13/09/2004. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2385.2.shl> Acessado em: 30/04/2006.

²⁵² “Quando vi que eu dava conta de pintar uma parede, percebi que estava queimando munição, usando tinta num lugar que não precisava de mais tinta. Percebi que, naquela situação, dentro do circuito das artes, qualquer potencial transformador que eu pudesse vir a ter como artista estaria cerceado pelo circuito. O máximo que eu poderia fazer era cutucar os meus amigos, e isso é muito pouco”. Ver em: RIBEIRO, J Augusto. *Op. Cit.* 2004.

²⁵³ No texto de apresentação do catálogo do projeto *Arte na Rua 2* Mônica Nador e Luciana Britto apontam os números crescentes do projeto em relação à sua primeira edição do ano anterior e pontuam as dificuldades encontradas, passando pelos distintos níveis de participação dos artistas convidados que se mostram ora alienados, ora conscientes, em relação à qualidade urbana desse trabalho nas placas de outdoor. Ponderam sobre os modos dessa ocupação feita pelos artistas ao concluir que: “Considerando-se as diferenças que, desde o ângulo da curadoria, existem entre a concepção do evento e seus resultados finais motivados pelos mais diversos condicionamentos e também a própria dinâmica do evento, (...) parece possível dizer que ‘Arte na Rua’ ainda está se amoldando às exigências e às condições oferecidas e uma de suas características básicas é a de estar aberto a transformações a cada ano. Mas o próprio fato de sua segunda realização já lhe assegura a conquista de um novo espaço para o desenvolvimento do trabalho artístico, oferecendo ao público situações inéditas de contato com a arte.” Ver em: NADOR, Mônica e BRITTO, Luciana. *Arte na Rua 2*. Catálogo do projeto. SP: MAC USP, novembro, 1984, págs. 07 a 09.

²⁵⁴ Na entrevista concedida por Aracy Amaral, a crítica evidencia o papel curatorial de Mônica Nador e Luciana Brito nesse trabalho, bem como o interesse do MAC naquela categoria de projeto. Também dá importante depoimento sobre a constante atualização dos artistas atuantes nas décadas de 1970 e 1980 com relação às revistas estrangeiras assinadas pelo Museu. Classifica os artistas de *page turner*, e faz uma alusão ao comportamento usual mantido por eles, frente aos aspectos positivos de atualização da informação artística garantida pelos Museus com o acesso a tais publicações. AMARAL, Aracy. Entrevista (24/outubro/ 20007) Entrevistadora: Sylvia Furegatti. Goiânia, Hotel Confort Suítes Flamboyant.

[Figura: 50] Ana Tavares. *Bico de Diamante*, instalação no Paço das Artes, SP, chapa galvanizada e beiral de metal, 1990. (acima, à esquerda)

[Figura: 51] Ana Tavares. Maquete eletrônica para o Projeto ArteCidadeZonaLeste, Prédio-Base do Sesc Belenzinho, SP, 2002. (acima, à direita)

[Figuras: 52 a; b]
Mônica Nador.
Projeto Parede-Pintura,
Lavanderia da Zefina, 1999.

[Figura: 53] Mônica Nador.
Projeto de Intervenção para a
Bienal de Havana – Cuba, bairro
de San Izidro,, 2000.

[Figura: 54] Mônica Nador.
Painel em um bar do Jardim
Miriam, São Paulo.

placas de outdoor, confirma, assim, a condição de transbordamento dos projetos extramuros. Com novas possibilidades para a prática artística, Mônica intensiva sua suspeita pelos espaços protegidos, pelo suporte da tela, pela audiência da pintura dentro dos museus e galerias. Estende sua postura para todo tipo de arte encerrada nesse universo estático e busca para sua produção o seu oposto. Volta-se para os espaços urbanos complexos, marginais, muros públicos da periferia urbana com o que elabora o projeto *Paredes Pintura* (1999). Trata-se de um conjunto de pinturas murais que integra o Programa *Comunidade Solidária*, coordenado por Ruth Cardoso, na cidade de São José dos Campos, interior do estado de São Paulo.

Com *Paredes Pintura*, viaja pelo país, quando se aproxima, cada vez mais, de lugares pobres, periféricos, dotados de um tipo de visualidade e organização local que despertam na artista uma crescente qualidade de envolvimento social muito distante da expectativa pressuposta na beleza mais tradicional e originária da pintura.

A preocupação de Mônica, nesse momento, está em estabelecer uma qualidade para a pintura que compreenda acesso à obra artística por pessoas e lugares marginalizados por aquela primeira sociedade que conheceu nos corredores dos museus e das galerias.

Deposita, nessa pintura mural, uma qualidade de beleza que entende como curativa. Seleciona elementos visuais e simbólicos presentes nos arabescos islâmicos para aplicá-los, repetidas vezes, de tal forma a construir um espaço pictórico que funciona como imersão e ressignificação daquele lugar urbano ocupado pela pintura.²⁵⁵ Dessa forma, atrela seu trabalho a um fundo terapêutico que reconhece na relação dos homens com a Arte pelo estatuto da beleza, que entende bastante rechaçada pela contemporaneidade artística.

O modelo de trabalho das oficinas a aproxima de um contato mais efetivo e continuado com as comunidades que passam a colaborar na construção das pinturas, realizadas, nesse momento, nas fachadas das próprias residências dos moradores.²⁵⁶

²⁵⁵ “Parto do princípio de que em maior ou menor grau para cada pessoa, a beleza pura e simples é um dado indispensável para a sua saúde mental, tendo como exemplo principalmente a minha própria experiência. Tenho ainda a convicção de que a nossa saúde mental é um item absolutamente decisivo na opção pela sobrevivência do planeta. Assim, apostando muito mais na vocação curativa/balsâmica/didática da arte que em qualquer outra que ela possa ter, minha intenção é fazer a dimensão do belo acessível ao maior número de pessoas possível.”

Ver em: NADOR, Mônica. *Paredes Pintadas*. Site *Vitruvius*. Drops 04.01 julho/2001. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/drops/drops04_01.asp Acessado em: 30/04/2006.

²⁵⁶ No texto do debate da Pinacoteca do Estado Nador descreve os passos de sua estratégia criativa coletiva com os moradores das casas sobre as quais realiza as pinturas. “As pessoas escolhem as cores e os desenhos que querem pôr nas casas. Elas fazem os desenhos e eu os transformo em máscaras (como moldes). Depois as pessoas ficam lá, decorando as suas casinhas”. Ver em: RIBEIRO, J Augusto. *Op. Cit.* 2004.

Com a *Associação Arte Despertar*, chega ao Jardim Miriam, periferia de São Paulo, onde trabalha com oficinas e inicia a construção de um projeto coletivo de arte com os adolescentes do bairro, o que a leva a fundar, em 2004, o JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube.

Sua chegada ao Jardim Miriam ocorre pela integração da população ao seu projeto artístico e esse é um dado inicial importante para a embricada rede que se forma em torno da artista e seu trabalho extramuros. Burilando temas locais, motivos e elementos da casa, da visualidade das pessoas simples, Mônica incorpora novos índices visuais ao seu processo de pintura que estão conectados diretamente ao aumento de seu envolvimento pessoal com a comunidade.

Inconformada com o padrão de oficinas, considera que a distância da comunidade e de sua realidade cotidiana a impede de tornar mais efetiva sua proposta. Assim, concebe o JAMAC, acompanhado de sua mudança física para o bairro.²⁵⁷ Com essa reelaboração do eixo de impulso criativo, a artista mergulha no sentido público mais doméstico daquele lugar de periferia urbana para instaurar um espaço de micropolítica ao escopo de seu trabalho de arte.

Mônica Nador agrega-se àquela população que, por sua vez, é agregada a um outro nicho de visualidade e reconhecimento que passa pela arte, ao invés da reconhecida violência costumeiramente balizadora da legibilidade de lugares como esse. Participam da 27ª edição da *Bienal de S.Paulo*, em 2006, reforçando o sentido social impresso ao evento. Na sequência de palestras, paralelas à exposição dentro do parque Ibirapuera, Lisette Lagnado, curadora dessa edição, fez uma apresentação nas instalações do JAMAC comparando o trabalho de Mônica Nador ao de Matta Clark no Bronx. Ao longo de sua argumentação, os aspectos da auto-estima possível de ser

²⁵⁷ “JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube O JAMAC é uma associação civil sem fins lucrativos, formada por artistas, voluntários e moradores do Jardim Miriam, periferia da cidade de São Paulo. Pretende ser um núcleo gerador de ações artísticas, que tragam benefícios concretos para os moradores do bairro, desde a melhoria das habitações até o ensino de ofícios, assim como a apresentação de conceitos mais abstratos que promovam a ampliação da visão de mundo dos participantes, desenvolvendo a consciência crítica e trabalhando a noção de cidadania dos mesmos, utilizando-se do potencial transformador da arte. Origem O JAMAC surge como consequência do projeto “Paredes Pinturas” da artista plástica Mônica Nador, que o desenvolve há cinco anos e consiste em realizar pinturas murais em locais fora dos circuitos artísticos pré-estabelecidos. Estas pinturas são produzidas a partir de desenhos dos moradores, baseados no repertório tradicional local, em contraponto à informação veiculada pela mídia televisiva, geralmente a única que chega até eles. A recorrente interrupção do projeto, comum aos programas sociais no Brasil, levou a artista a idealizar um espaço permanente de trabalho. Para tanto, reuniu-se a um grupo que se identificou com a proposta, para a fundação do JAMAC. São eles: Eduardo Brandão, professor e galerista, Ivo Mesquita, curador; Eliana Finkelstein, galerista; Gerson Oliveira, designer; Aguinaldo Tadeu Pança e Mauro Pinto de Castro, líderes comunitários do bairro, entre outros...” Ver em: Jamac. My space. Google. Disponível em:

<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=100780359>.

Acessado em: 30/04/2007.

recuperada por meio da arte dão o tom do reconhecimento por esse trabalho artístico, voltado, no sentido estético, ao formato da Nova Arte Pública.²⁵⁸

O encontro com uma nova configuração social e visual faz a artista pensar na proposição de uma pintura dada pela *parede-pano-de-prato*,²⁵⁹ o que ocorre porque os motivos geradores da pintura mural já não são agora somente os islâmicos. Estes se misturam à força do contexto criativo conhecido pela população daqueles lugares. Dessa maneira, sobressai, nos trabalhos dos próximos anos, um hibridismo iconográfico que se destaca também em outros projetos, e a artista caminha pelo interior do universo popular tanto no Brasil quanto fora dele.

Em 1998, a convite da *Universidade Solidária*, a artista pinta, na Bahia, dois espaços públicos populares: o coreto da praça central da cidade de Coração de Maria e a parede do Clube da cidade de Nilo Peçanha. Em 1999, elabora a fachada de uma casa de Palafita no Amazonas. Ambas as experiências a levam à conclusão de elementos formadores da imagem por vias estranhas à popular. Na pintura da casa de palafita, no Amazonas, é surpreendida por um signo que tende a repelir. O morador quer pintar o símbolo da Nike e, nesse ponto, a artista se depara com mais uma corruptela dos acessos à comunicação e à arte que levanta nova crise para a sua produção.²⁶⁰

²⁵⁸ Lisette Lagnado, coloca que: "Os moradores lembraram que, no início, a instalação do JAMAC gerou dúvidas e despertou suspeitas da vizinhança. Uma artista que vem de fora e instala um ateliê para os jovens da comunidade não era algo comum. Mas o JAMAC conquistou espaço de destaque no bairro e, como dizem participantes do coletivo, colocou a região no mapa de São Paulo e mudou a idéia que muitos fazem do local. 'Antes o Jardim Miriam só aparecia nos jornais por causa de chacina, tráfico, assassinato e casos de polícia. Agora ele aparece também pela cultura. A Bienal está aqui e as pessoas ficam curiosas. Até chamam isso aqui de Bienal do Jardim Miriam', disse uma artista do JAMAC." Ver em: SANTA-CLARA, G. *Lisette Lagnado faz última palestra Centro-Periferia no JAMAC*. Disponível em: http://bienalsaopaulo.globo.com/artes/noticias/noticias_evento.asp?IDNoticia. Acessado em: 28/12/2006.

²⁵⁹ "Quando fiz o trabalho na Vila Rhodia (...) várias casas foram pintadas usando o seguinte acordo cromático + motivos: flores vermelhas, folhas verdes, miolo amarelo sobre fundo branco. Muito óbvio (simples) e muito eficiente (bonito). Pensei em como poderia ter passado despercebido por mim, 'pintora sofisticada', tal combinação. Aí as mulheres me contaram: 'é que nós pinta pano de prato!' Pronto: repertório de pintura de pano de prato. Desde então fiquei com vontade de pintar uma parede-pano-de-prato num cubo branco." Ver em: NADOR, Mônica. *As paredes pintura de Mônica Nador*. II Seminário Internacional do Museu do Vale do Rio Doce. Argolas, Vila Velha, Espírito Santo. 2006, pág. 84. Disponível em: http://www.seminariosmvr.org.br/textos/txt_monica.pdf. Acessado em: 15/02/2007.

²⁶⁰ Durante o debate realizado na Pinacoteca do Estado de São Paulo pela Revista Tópico on line em abril de 2004, discutem Mônica Nador, Aracy Amaral e Paulo Sérgio Duarte sobre o contexto Arte na Periferia. Mônica recorda o episódio no Amazonas: "A primeira coisa que rolou foi que o carinho que mora na palafita (em habitações de madeira construídas sobre a água) e que não tem nada, a não ser aquela paisagem maravilhosa da beira do rio Purus, um céu maravilhoso e uma parábola deste tamanho, desenhou um símbolo da Nike. Eu fiquei totalmente triste. Ele não vai ter nada da Nike, nunca, a não ser o símbolo. Fazer a Nike? Ah, não, não vale. Eu proíbo. Agora eu já chego falando assim: Ó, a gente vai desenhar, mas eu quero que vocês desenhem, sei lá, coisas que tenham na casa de vocês e de que vocês gostem". A crítica e historiadora da arte Aracy Amaral considerou o veto à Nike uma manobra de 'dirigismo cultural'. 'Quem tem uma antena parabólica imensa recebe uma informação enorme e, talvez, caótica, do ponto de vista cultural. (...) Você é de um grande centro e quer resgatar uma cultura local, mas eles não estão a fim disso. Eles estão atrás de novidades. Na medida em que eles escolhem uma Nike, eles estão querendo escolher símbolos de fora do universo deles. De repente, você quer o vernacular, mas eles não querem o vernacular'. A resposta de Mônica: 'Ah, mas rolou'. E ninguém se lembrou de que os heróis da seleção brasileira também usam o logotipo da Nike nas camisas de 'canarinho', os símbolos da pátria." Ver em: *Trópico na Pinacoteca: Monica Nador e Paulo Sérgio Duarte discutem arte e periferia. Revista Tópico on line*. Seção Em Obras. Abril/2004. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2277.1.shl> Acessado em: 30/04/2007. pág. 07

Logo depois, participa da Bienal de Havana/Cuba no ano de 2000, dedicada a um eixo de reflexão sobre o diálogo possível ou resistente entre tradição e contemporaneidade, entre os limites culturais e religiosos de países que vivem à margem no terceiro milênio. Essa é a Bienal que traz, em seu conteúdo discursivo, o termo *extramuros* para projetos espacializados e sociais como os de Mônica.

Como já citado anteriormente, a Bienal ocupa espaços oficiais públicos tanto quanto toma as ruas e comunidades pobres espalhadas pela cidade de Havana. Assim, para esse trabalho, Mônica pinta uma série de fachadas no bairro periférico de *San Isidro* alcançando uma ruína que fazia parte do espaço do *Centro Cultural Comunitário Okan Odara*. Nessa experiência, depara-se com uma menina que adota os padrões, em seu próprio quarto, de modo a estender a proposta iniciada por ela do lado de fora da edificação.

Essa transposição voluntária, de natureza afetiva, é apontada pela artista como o momento que a leva a idealizar o trabalho no JAMAC. Além desse desdobramento, outro legado importante, deixado pela experiência em Cuba, foi a continuidade desse padrão aplicado que é replicado na Bienal de Sydney/Austrália (2004). Em Curitiba, realiza outro projeto interessante, com uma comunidade de catadores de material reciclado. Foi a operação “*Imagética*”, realizada por ela em conjunto com essa comunidade instalada num condomínio da cidade de Curitiba.

Mônica mantém o projeto do JAMAC com a verba que recebe de sua bolsa pelo doutorado em execução na ECA-USP, sob orientação de Regina Silveira. Defende, assim como Ana Tavares, que o aprofundamento das leituras e do senso crítico que consegue estabelecer nesse terreno teórico da universidade serve de alimento importante para a continuidade do seu trabalho.²⁶¹

Dominando, de um lado, conceitos teóricos importantes para a construção da práxis artística desde o princípio, exemplificada por sua compreensão da noção detalhada dos diferentes formatos da *site specific art*, dos *non-sites* e demais heranças conceituais *Smithsonianas*, Mônica demonstra, por outro lado, certa aversão ao modelo bem construído e cauteloso dos discursos acadêmicos.

²⁶¹ “Mas eu insisto em observar como é difícil de lidar com outros paradigmas. Como é necessária mesmo a elaboração acadêmica de uma aceitação / entendimento de uma ação que se dá pela urgência da realidade, antes de qualquer justificativa intelectual. Digo isso inclusive do meu próprio processo pois, só depois de ‘autorizada’ pelo Douglas Crimp é que pude atuar no que realmente me incomodava,... e fazendo arte que é o que eu gosto e sei fazer.” A artista estabelece uma aprofundada discussão sobre o dispositivo da pertença dos projetos aos lugares onde são instalados levantando referenciais do *non-site* smithsoniano; *functional site* de James Meyer ou ainda o *informational site*, que apresentam a noção inovadora para esse tipo de ação artística atualizando as relações entre projeto e lugar por meio de sua leitura desconectada do confinamento obrigatório a um lugar específico característico inicial dessa linguagem estética. Ver em: NADOR, Mônica. *Op. Cit.*, 2006, pág. 11.

Em seus depoimentos mais recentes, retirados de participações da artista em ciclos de palestras e entrevistas, tal qual o evento *II Seminário Internacional do Museu Vale do Rio Doce* (2006), ou mesmo no debate realizado com o crítico Paulo Sergio Duarte, a convite da Revista Eletrônica *Trópico on line*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2004), já bastante citados, a artista prefere a espontaneidade dos relatos e emprega terminologias que demonstram um tipo de compromisso social e artístico mais interessado na efetivação do projeto iniciado do que preocupado com os anéis compostos da Arte Contemporânea tal qual nos aponta Anne Cauquelin.²⁶²

A consciência elevada diante de um papel a ser cumprido, efetivado, como trabalho do artista no mundo contemporâneo surge, assim, como eixo condutor do processo de trabalho dessa artista demonstrando também que a eleição de dispositivos pontuais dentro do trabalho extramuros sugere um tal espectro gerenciador de muitos outros elementos constitutivos do trabalho aos quais o artista deve prestar atenção.

Não por acaso, as décadas mais recentes testemunham nova movimentação de projetos artísticos e curatoriais dedicados à discussão da vertente extramuros. Como já mencionado, muitos dos artistas indicados nesse capítulo participam das edições do projeto *Arte e Cidade*, curado por Nelson Brissac Peixoto, em São Paulo, ou integram ainda a *25ª edição da Bienal Internacional de São Paulo*, dedicada às *Iconografias Metropolitanas*.

Essa maneira, quase sobre-humana, de entender o papel desse agente do sistema artístico demonstra que o confronto com o espaço aberto, urbano, em fluxo constante, pode ter iniciado muitas novas possibilidades de ação para o artista sem que ele dependa, exclusivamente, do espaço protegido do museu. Supõe, por fim, uma maior acessibilidade e democracia às formas da Arte.

Observa-se, contudo, que, em paralelo, essa abertura de novos campos conquistada vai demandar qualitativos sempre em constante mutação, exigindo posturas tão voláteis quanto os projetos criados por seus artistas frente ao meio urbano e suas faces.

²⁶² Essa idéia é explorada por Jorge Menna Barreto na troca de e-mails que constitui esse texto de referência da participação de Mônica Nador no II Seminário Internacional do Museu do Vale do Rio Doce. Nesse texto, questiona o valor empregado pela artista para com o registro do seu trabalho e o modo de exposição que tem sido empregado por ela, que entende como menos importante que a ação em si mesmo sabendo que a audiência ampliada do projeto depende do contato com o registro muito além do testemunho físico no lugar onde são criadas as pinturas. NADOR, Mônica. *Op. Cit.* 2006, pág 11.

Capítulo

Conclusão.

Os enfrentamentos do artista no meio urbano
atual.

4

Os enfrentamentos do artista no meio urbano atual.

O imbricado caminho que configura o objeto da Arte em nossa atualidade é construído por dispositivos novos e herdados, superpostos, similares, entrecruzados que organizam sua aparência e validade.²⁶³ Complexa, essa aparência alerta seus estudiosos na direção de um conjunto de características rastreadas por sua condição expandida para o espaço aberto de modo distinto do estabelecido pelos formatos institucionais que antevêm sua crise no final da modernidade artística. Essa circunstância nos leva a conjugar pontos do interesse do artista atual pelo espaço urbano por meio de seu estreitamento à condição própria dos elementos formadores da estética Arte Contemporânea.

Talvez por isso, conclamem-se a força das vertentes extramuros, sua volatilidade e coragem para o confronto direto com os novos territórios ocupados pela Arte, tanto quanto se levantam as suspeitas da espessura dessas práticas, vistas como tendência ou mera oportunidade. Assim, hipótese, levantada por esta pesquisa, distingue da Arte Contemporânea os aspectos constitutivos que geram as formas da Arte Pública e Urbana, como vertentes tão legítimas quanto importantes para sua reconfiguração no presente.

Os contextos dessa nova forma da ação artística, inserida no espaço aberto e urbano, são aguçados pela conscientização, tomada pelos agentes desse sistema, dos sentidos públicos amalgamados na atualidade. Ao lado de elementos como a qualidade espacial de sua estrutura, a vinculação de seus conteúdos a um discurso cauteloso, bem elaborado, confirmador da vocação urbana de seu proponente e a atualidade do questionamento levantado por esse artista, em sua passagem pelos

²⁶³ O termo aparência é empregado a partir das discussões estabelecida por Baudrillard em sua análise sobre a condição do real no mundo atual. A aparência estabelece-se assim pela multiplicação indiscriminada do real ante a impossibilidade de se diferenciar entre esses seus duplos. Essa ambigüidade toma também a obra artística contemporânea. Num certo trecho, ele coloca que: “(...) os simuladores actuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação. (...) algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstração. (...) Já não existe espelho do ser e das aparências, do real e de seu conceito. (...) O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. (...) Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade (...) é um hiper-real, produto de síntese (...) a era da simulação inicia-se, pois, com a liquidação de todos os referenciais (...) Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório (...)” Ver em: BAUDRILLARD, Jean. **Op. Cit.** 1981, págs. 8 e 9.

lugares eleitos para realizar os projetos, constrói-se um terreno próprio no qual burila sua efetividade e pertinência ao escopo cultural.

Essa forma de arte considera, de modo peculiar, sua constituição num processo contínuo que inclui platéias aguardadas ou dispersas e imprevisíveis com as quais elabora um jogo de percepção e ativação do contexto da arte.

O encontro da arte e do artista com um modelo de espaço urbano adjetivado por prefixos que nos lembram de sua desmesura e de sua hiper-atividade rende a eles, também, a dualidade do estreitamento com a tecnologia, comum em boa parte de seus projetos conhecidos.

Mas, nos ensaios realizados ainda sob o espírito vanguardista modernista, como nas instalações de Kurt Schwitters, Marcel Duchamp e Claes Oldenburg, podemos compreender os elementos propulsores de valores fundamentais para sua concepção contemporânea. No Brasil, como tratado anteriormente, essa referência cabe à experimentação trabalhada principal e preliminarmente por Flavio de Carvalho e Hélio Oiticica.

A experiência ambiental brasileira, logo de início, mostra que, apesar da vastidão de nossa paisagem e território, não é a referência das desmesuras e dos deslocamentos, remetidos a Robert Smithson, Robert Morris ou Richard Serra, que se comprova mais direta. De outra forma, quando observamos, mais atentamente, o foco das ações contemporâneas sobre o abrigo museu e suas condições de apresentação e expectativa, tal qual nos indicam Michael Broodthaers e Daniel Buren, encontramos elementos que, também derivados do Minimalismo e da Arte Conceitual, colaboram, de modo expressivo, para a formação da estética extramuros e parte expressiva da peculiaridade das formas adotada pelos artistas brasileiros.

As proposições artísticas de Buren e Broodthaers convidam à alteridade dos papéis vividos nesse sistema de modo a evidenciar a crise de valores instaurada no espaço museológico rapidamente transformada em oportunidade de renovação material e de linguagem para a contemporaneidade artística. Nesse mesmo tom, atuam, no caso brasileiro, os artistas Artur Barrio e Cildo Meireles, logo no momento introdutório da estética contemporânea.

Vale ressaltar que a comparação feita dirige-se à rápida percepção do campo de manobras dos artistas indicados, o que não significa, contudo, que eles mantivessem estreita comunicação ou referências partilhadas diretamente. Busca-se, nesse sentido, valorizar a pertinência dos conteúdos abarcados pela imbricada rede de dispositivos da vertente extramuros. Assim, a atenção, focada nos problemas dos continentes que apresentam a forma artística, é importante, pois carrega consigo a

possibilidade da experimentação dentro das poéticas individuais, em curso, na trajetória dos artistas ligados à linguagem contemporânea. O contexto colabora para que os artistas se voltem para o problema do espaço e dos sentidos públicos tratados, em seus distintos nuances, pelo elemento dos transbordamentos do espaço sagrado para o aberto e urbano no mundo contemporâneo.

Dessa forma, a qualidade das experimentações ambientais, efetivadas nessa etapa inicial, é admitida, no escopo desta pesquisa, como determinante para as condições atuais da vertente extramuros e para a organização de seus dispositivos atuais locados na vastidão dos enfrentamentos travados com o meio urbano pelas novas gerações de artistas.

Portanto, a qualificação própria dos discursos sobre arte torna importante a compreensão de como são delimitadas as relações do circuito artístico e demais ordens do urbano nesse momento polifônico que introduz a pós-modernidade. Há quem suspeite de sua validade para as experiências mais atuais, da possibilidade de seu suposto encadeamento. Diante das investigações feitas, parece-nos que esse olhar privilegia, certamente, a práxis, em detrimento da conceituação, levando seus interlocutores para a fragmentação experimentada no contexto atual. No entanto, essa aporia torna-se viável apenas na prática e pouco contribui para a sistematização desse conteúdo e do tratamento histórico e conceitual mais cuidadoso.

Apesar disso, deve-se considerar que a suspeita sobre a conectividade desses distintos estágios não é caminho a ser desprezado. Analogamente, essa observação demonstra-se tão cortante quanto a idéia da intervenção artística em si. Por isso mesmo, deve sua predileção à conjunção da práxis ao discurso elaborado, que a acompanha, e sem o qual, a tarefa artística, certamente, fica enfraquecida.

O dado que aponta para a probabilidade desse encadeamento das experimentações iniciais ao contexto atual é, seu dispositivo mais evidente: a cidade. É ela o ponto distinto desse momento da passagem modernista para o mundo contemporâneo. A cidade, conhecida pelos artistas vanguardistas, não lhes suscita ainda uma incursão completa ou tão questionadora quanto o fará a megalópole. Seu tecido ainda não está saturado, e ao invés disso, exhibe-se como cenário entre certa aceitação e cansaço com relação aos antigos formatos estéticos e sociais.

Inserido nessa paisagem, o artista da passagem do mundo moderno para o pós-moderno tem como seu espectro de visão o espaço próximo à instalação artística, à ambientação e à sinestesia ligadas a lugares cujo grau de harmonia é ainda bastante praticável. Assim, o interesse do artista vanguardista pelos vetores do tempo

e do espaço encontra-se ainda centrado no objeto da arte, e não, no seu relacionamento com o entorno urbano. Daí a errância encontrada nas esculturas públicas modernistas que sobrevivem à passagem do tempo e à virada dessas eras diante da convulsão que será anunciada para seu território.

Esses são fatores importantes, pois sobrelevam o princípio de independência da escultura moderna diante do seu entorno e da fragmentação do espaço público que nos indicam a mudança radical pela qual passa a Arte Pública, reformulada ao longo do século XX. Com a mudança nessa ordem do público, do urbano é que o entorno passa a importar. Assim, o desligamento crescente da base, das paredes, dos conceitos norteadores do espaço museológico soma-se às discussões em curso sobre a perda da qualidade de vida urbana e o fim dos modelos de Cidade, em sua concepção mais tradicional. Parece razoável considerar que não há como propor a prática, aliada a um discurso investigativo e atualizado, sem ponderar sobre os devidos pesos de tais valores aplicados às facetas que constituem essa imbricada vertente estética na atualidade.

A produção dessa nova imaginária urbana, na qual as transformações sofridas pelas esculturas públicas nos orientam como ponto importante de análise, bem como a relação direta que ela estabelece com a dinâmica da sociedade, torna-se temática estrutural do debate estético da atualidade combinando novos territórios coligados à arte como a historiografia, geografia e arquitetura. O íterim provocado pela crescente separação do objeto artístico de seu lugar ideal, assim compreendido dentro da longa História da Arte, bem como a perda das demais referências sociais e culturais de lugares privilegiados ou tradicionais, devido ao esfacelamento da ordem urbana das cidades convencionais, geram a força crítica buscada pelo objeto da arte contemporânea.

No Brasil, esse contexto da *imaginária urbana* é trabalhado, dentre outros autores, por Paulo Knauss que pesquisa as condições culturais dessa paisagem no Rio de Janeiro. Knauss indica, para esse caso em particular, três enunciados que bem resumem a característica de passagem e hibridismo desse campo de pesquisa: gratidão, vaidade e exclusão - elementos observados por ele no acervo das obras escultóricas estudado e que foca uma coleção criada entre o final do século XIX e princípio do século XX, na cidade do Rio de Janeiro.²⁶⁴

²⁶⁴ “Uma cidade tem muitos sentidos. (...) Genericamente nos propomos a investigar a imaginária para buscar uma reflexão acerca da produção social dos sentidos atribuídos à cidade. A história da imaginária urbana permite evidenciar aspectos da cidade no mundo contemporâneo. Frequentemente a produção de um objeto urbano acompanha um rearranjo do cenário da cidade. Ao longo da história, diferentes grupos sociais, em diferentes circunstâncias, puderam intervir no ambiente urbano mediante a colocação ou atribuição de caráter histórico e artístico a uma peça urbana. (...)”

Essa coleção de obras públicas orienta-se pela caracterização academicista e modernista em suas linguagens e por idêntico parâmetro aplicado na instauração dessas peças no espaço urbano. O autor preocupa-se, portanto, com os aspectos da sobreposição das camadas de informação, uso, localização e significação dos equipamentos urbanos, de seus objetos de culto e artístico que dão forma à imaginária urbana. Contribui, dessa maneira, com a análise de elementos presentes nas obras escultóricas modernistas criadas sob uma condição urbana ainda não tão afetada quanto à ruptura com o lugar sagrado, com a inquestionável valorização da centralidade das cidades ou, até mesmo, com os elementos constituintes próprios da escultura como suporte, altura e sentido de permanência.

Cristina Freire já demonstrou, ao longo dos capítulos, a contribuição importante do estudo sobre a condução do encontro entre objeto escultórico, marco na paisagem, monumento público e suas relações com o meio urbano da megalópole São Paulo. Sua abordagem atualiza as discussões referenciadas por Knauss de modo a equacionar o valor dos monumentos urbanos por seu substrato estético, cotidiano e simbólico como continente da história da cidade ao invés do seu contrário.²⁶⁵

Por meio das verificações elaboradas pela autora, estabelece-se o entrecruzamento dos elementos do fluxo cotidiano além da significação de documento histórico aplicada usualmente ao monumento na paisagem urbana. Sob esse contexto, é que, podemos, também, realizar a leitura sobre o *lugar museu*, sobre suas percepções construídas e ampliadas a partir da expectativa interna e externa à instituição.

Freire discute as questões do confinamento e da exclusão como inerentes aos núcleos sociais e suas devidas formas estéticas predominantes. Compara comportamentos e estéticas indicados nas formas artísticas públicas para confirmar que a dificuldade desse encontro não se deve, tão somente, pelo dado espacial. Ocorre também impulsionado pelo desconhecimento dos referenciais de representação, notados entre os bustos e estatuária da escultura pública acadêmica e

A categoria de imaginária, como coletivo de imagens, permite explorar a dimensão técnica e material da escultura e ao mesmo tempo abarcar o significado das noções de marco e monumento, que se relacionam, respectivamente, à ordem espacial e temporal. (...) O livro procura discutir a história do Rio de Janeiro, historicizando seus sentidos, a partir da valorização das imagens da cidade. (...) A pesquisa revelou que o acervo podia ser compreendido a partir de três enunciados: a gratidão, a vaidade; e a exclusão. (...) O que ficou evidente é que a produção do universo da imaginária urbana está em relação direta com a dinâmica da sociedade, ocasionando debates acerca da significação dos emblemas urbanos, expondo os meandros das contradições sociais.” Ver em: KNAUSS, Paulo. (coord.) **Cidade vaidosa. Imagens urbanas do Rio de Janeiro**. RJ: Sette Letras, 1999, págs. 7/8.

²⁶⁵ “Os monumentos tratados referem-se ao imaginário da cidade de São Paulo, mas podem corresponder, pelos seus aspectos simbólicos, a outros distintos lugares. A cidade assim, não conta a sua história, mas a contém, num acervo de objetos nem sempre tangíveis.” FREIRE, C. **Op. Cit.**, 1997, pág. 11

o público total da cidade, que é replicado, de modo bem semelhante, no alardeado afastamento do público perante as obras contemporâneas.²⁶⁶

Sugere-se, nesse sentido, a observação sobre uma certa conexão entre as camadas sobrepostas da imaginária urbana reveladas pelo comportamento público nesses espaços. A investida da arte para o espaço urbano se dá, nesse primeiro momento, permeada pela auto-referência modernista, como se a abertura para um espaço muitas vezes ampliado pudesse isentar a obra de um contato público aproximado, da relação humana mais direta, preterida em relação àquela paisagem conquistada. Instala-se, na maioria das vezes, relacionada com elementos desse entorno construído, com a abstração de seus fluxos, na busca incessante de coligar-se à vida cotidiana.

Dessa forma, verifica-se uma baixa audiência para essas peças expostas a céu aberto, e com o avanço do tempo, e essa circunstância torna-se independente da linguagem estética praticada. Concordando novamente com Freire, esse desinteresse é decorrente da noção da complexidade aplicada ao fator tempo num espaço urbano desintegrado que não mais permite aos seus usuários o mesmo sentido de expectativa solicitado pelas obras. Novamente, o que se interpõe são os dispositivos do fluxo e do fixo que permeiam a construção da vida cotidiana no espaço urbano dos centros atuais.

Com o esfacelamento das condições originárias dos centros urbanos, de seus usos e freqüentação, esfacelam-se também os tempos demandados para sua correta e completa fruição. Forma-se aí um hiato entre usos e intenções que criam um feixe aberto e, por vezes conflitante, para os elementos desse cenário. De um lado, o projeto do artista; de outro, o público passante, noutro ainda, o urbanista ocupado com as condições da transformação e adequação daquele espaço cada vez mais editado pela hierarquização das exigências comercial / capitalista, social / cultural, técnica / arquitetônica.

Contudo, o estado convulsivo dado pelo meio urbano abarca o objeto de arte tanto quanto o faz com os demais elementos de sua paisagem. A ordem é a da mudança constante, e dessa forma, o próprio hiato de comunicação e de pertença também se metamorfoseia. É fluxo e não fixo. Os encaminhamentos dados pelos

²⁶⁶ “Nesse ponto vale uma observação sobre a cidade como local de exposição de obras de artistas contemporâneos. Se os monumentos históricos mantêm o espectador alheio e desinteressado, uma vez que não se reconhecem na história ali representada, as obras contemporâneas, quando expostas na cidade, também colocam os passantes à margem. Os códigos sob os quais estão elaboradas essas obras são, não raro, de acesso restrito e, como vimos, não basta estarem ocupando o espaço público para que se tornem largamente assimiladas em suas poéticas.” Ver em: FREIRE, C. **Op. Cit.** 1997, pág. 198.

artistas contemporâneos passam a incluir a questão do tempo de fruição em suas propostas procurando adequá-la ao mesmo sentido com o qual se experimenta esse espaço.

É o entrelaçamento da linguagem contemporânea e seu novo continente, o meio urbano, o ponto para o forte impulso da vertente extramuros nas últimas décadas.

Com a crescente complexidade tecnológica e geográfica conformando o espaço conhecido e estabelecido dos centros urbanos, torna-se urgente para o artista imergir em redes contextualizadas que lhes garantam a legibilidade de suas propostas. A ordenação dada por uma paisagem, ditada agora por redes, simbologias e temporalidades não mais planificadas como antes, é um dos dispositivos a serem aplicados na busca dessa legibilidade.

Essa condição engloba elementos do direcionamento dos agentes da Arte Contemporânea nessa direção geográfica, criadora de novos mapas, questionadora para com o espaço que deve ocupar, interagir e ressemantizar para manter-se viva na paisagem. A arte, atenta aos acontecimentos econômicos e sociais que constroem os novos centros urbanos que a apresentam, trabalha com a idéia de novas concepções espaciais criando seus mapas. Organiza seus sustentáculos no espaço extramuros, buscando desintegrar os hiatos, típicos dos rompimentos praticados no Modernismo, preferindo, em seu lugar, estabelecer as negociações que sublevam o processo.

Os novos mapas a serem trabalhados fazem com que seus propositores, quer artistas, quer instituições, deparem-se com o muro a ser transposto, a parede a ser perfurada, a fresta que leva o que está dentro para fora e vice versa. Suas legendas também prescindem de mudanças.

Pelo viés artístico, essa conduta, iniciada com o sabor inovador da confrontação e da violação modernistas de poemas não escritos e telas deixadas em branco, passa a se deparar com múltiplas novas ordens da alardeada desmesura do crescimento urbano. A resposta à equação *tempo e espaço* torna-se fundamental para a inserção do trabalho estético no patamar contemporâneo e, para que isso se efetive, a postura do confronto deve se arrefecer.

O sentido público, renovado e multiplicado na urbanidade, solicita aos seus interlocutores a busca pela sincronia temporal. A efetividade das ações, idéias, projetos, trabalhos artísticos combina sua conceituação ao ajustamento temporal com o fluxo da vida cotidiana, com sua configuração espacial globalizada, muito bem compreendida, a essa altura, como postura a ser adotada pelo autor contemporâneo. Dessa mesma forma, a figura do muro como separação vanguardista vai sendo modificada, torna-se porosa e deixa a diferença entre o artista brasileiro e o

estrangeiro, idéia datada ou tematizada, que não mais corresponde à sua identidade.²⁶⁷

O tempo é igualmente otimizado nas questões do projeto e da intervenção que adensam os aspectos constituintes da arte e meio urbano juntos. David Harvey distingue os urbanistas da cidade pós-moderna como projetistas pontuais atuantes sobre um tecido urbano que já não mais permite seu planejamento.

Tal circunstância de abreviação do tempo acompanha os universos paralelos da arte e da urbanidade. Com uma frequência muito ampliada, os artistas abrem mão da obra material finalizada em nome do projeto que já a antecedia e a partir de então propõem-se como seu elemento estrutural. O arquiteto, impossibilitado de *comandar a metrópole, exceto aos pedaços*, projeta ao invés de planejar.²⁶⁸ Ambos, artistas e arquitetos, transmutam suas exigências para um formato da intervenção que se caracteriza, cada vez mais, pela ação imediata, em geral efêmera, sobre determinado tempo e lugar. Dessa forma, a intervenção artística tanto quanto a intervenção arquitetônica configuram-se como novos modelos importantes nesses campos de conhecimento no mundo contemporâneo, assim considerados por meio de dois dos seus elementos característicos: a velocidade e a reversibilidade de sua implantação na paisagem.

Pela análise dos discursos críticos curatoriais mais recentes, é que surge o termo *intervenção* ²⁶⁹, tomado de uma preocupação com o estado cada vez mais volátil das formas de arte inseridas no meio urbano. A intervenção admite como seu paralelo a idéia da incisão, da correspondência com a velocidade do mundo atual e

²⁶⁷ No capítulo 7, em que discute a passagem do Modernismo para o Pós-Modernismo, Zigmunt Bauman explora as questões de tempo e espaço necessários para o movimento constante que configura a Arte Atual: “*Mais cedo ou mais tarde, tinha-se que alcançar o muro: o fornecimento de fronteiras para a transgressão e de modelos para a violação era tudo menos infinito. Seguindo a sugestão de Umberto Eco, pode-se dizer que o limite natural para a aventura da vanguarda foi atingido na tela em branco ou queimada, nos desenhos raspados de Rauschenberg, na galeria vazia de Nova York quando do vernissage de Yves Klein, no buraco desencavado por Walter de Maria em Kassel, na composição silenciosa para piano de Cage, na ‘exibição telepática’ de Robert Barry, com páginas vazias de poemas não escritos. O limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição. Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para onde ir. O fim, por conseguinte, veio tanto de fora quanto de dentro da vanguarda. O universo do mundano se recusou a ser mantido a distância.*” In: BAUMAN, Z. **O mal estar da pós-modernidade**. 1998, págs. 126 / 7.

²⁶⁸ Para mais detalhes, ver em: Capítulo 4 – O pós-modernismo na cidade: arquitetura e projeto urbano. HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 2006, pág.69.

²⁶⁹ Dentre os autores referidos, estão: Nelson Brissac Peixoto, em seus projetos *BrasMitte* e *Arte e Cidade*; Hal Foster, quando se refere ao trabalho de Jenny Holzer, além de outros artistas em: *Recodificação – arte, espetáculo, política cultural*. De forma mais moderada, Rosalyn Deutsche aplica essa definição, antecedida pelo uso mais freqüente dos termos: proposta e projeto, quando se refere ao trabalho de Krzysztof Wodiczko. Ronaldo Brito aplica o termo ao trabalho de Serra, (catálogo da mostra realizada no Rio de Janeiro) avaliando seu trabalho como forma de extensão das práticas escultóricas realizadas a partir do Minimalismo.

caminha na direção dos *efeitos especiais* que introduzem a qualidade do imaterial para a arquitetura²⁷⁰.

Por sua imaterialidade, a intervenção é apresentada como elemento que corresponde à requalificação de questões originais da Arte Pública, tais como, a especificidade do lugar da obra e a verificação dos resíduos deixados por ações temporárias de determinados projetos sobre as comunidades. Essa faceta das práticas extramuros viabiliza, enquanto ação, a introdução de artistas do mundo todo na cadeia de eventos promovidos nos centros urbanos.

Portanto, podemos considerar que a importância da intervenção como procedimento estético, artístico e social está em apresentar a questão dos novos papéis esboçados para a arte, o artista, o mercado e as instituições museológicas frente à mudança de investimentos e prioridades do mundo atual. A intervenção contempla a interdisciplinaridade sem descartar as possibilidades de duração (curta ou perene) da obra de arte no espaço urbano, além de fundir, arte e urbanidade, condicionando os valores do objeto artístico atual ao seu discurso estético. Promove a quebra da estabilidade, do questionamento prático sobre o tecido dado do espaço urbano de modo a colaborar com as discussões terminológicas para os espaços habitados hoje.

Aliado a tais circunstâncias, a atuação cada vez mais significativa dos meios de comunicação, como mecanismos de captação de imagens, sons e dados, empregados pelas mídias tecnológicas, evidencia-se nos formatos da intervenção como próprios do processo da expressão artística. Em paralelo, intensificam-se nos demais campos da organização urbana ao mesmo tempo em que são introduzidos na estrutura nuclear do trabalho do artista atual. Assim, o mecanismo de apresentação das novas formas artísticas no mundo atual legitima-se pela circularidade dos agentes que as produzem, analisam, viabilizam e consomem.

Equivalente circularidade é anunciada por Harvey para o meio urbano atual. Ele entende que a rejeição das cidades pós-modernistas gera uma condição de *economia ecológica* uma vez que rejeita a organização modernista, baseada nas

²⁷⁰ Paul Virilio aborda a questão no trecho seguinte: “*Arquitetura ou pós-arquitetura? Definitivamente o debate em torno da modernidade parece participar de um fenômeno de desrealização que atinge, de uma só vez, as disciplinas da expressão, as formas de representação e de informação. A atual polêmica em relação aos MEDIA, que surge aqui e ali em função de determinados acontecimentos políticos e de sua comunicação social, envolve igualmente a expressão arquitetural, que não pode ser adequadamente desvinculada do conjunto (...)* O espaço construído não o é exclusivamente pelo efeito material e concreto das estruturas construídas, da permanência de elementos e marcas arquiteturais ou urbanísticas, mas igualmente pela súbita proliferação, a incessante profusão de efeitos especiais que afetam a consciência do tempo e das distâncias, assim como a percepção do meio.” Ver em: VIRILIO, P. **Op. Cit.**, 1999, p. 15/6.

zonas monofuncionalistas valorizando, dessa forma, a máxima circulação de pessoas, dos bens, dos usos que se fazem do espaço.²⁷¹

Essas considerações elevam a importância dada à comunicação neste atual estágio da contemporaneidade urbana e artística propondo que ponderemos sobre o fato de que não apenas a volatilidade dos projetos artísticos desmaterializados produz o efeito do registro, categorizando-o como processo mais interessante e novo produto posto no lugar do objeto, mas também que o seu valor indica que a rede passa a ser a forma adotada para o lugar onde tais projetos artísticos acontecem. A trama, mais uma vez, se organiza e o meio urbano é o seu cenário constitutivo. Físico ou virtual, esse *locus* que constrói, organiza e dissemina a rede de comunicação é o urbano.

Anne Cauquelin explora o conceito da circularidade sugerindo a compreensão de um movimento modular caracterizado pelo circuito efetuado pela arte das últimas décadas do século XX. Também nos orienta para que as direções tomadas por essa produção deixam para trás a idéia de ruptura, compreendida como conceito modernista e colocam, em seu lugar, noções mais voláteis de mudança, ligadas, estreitamente, à comunicação, e que são apresentadas dentro de uma organização geral estabelecida pela sucessão contínua de informação.

Dessa forma, a produção artística, antes voltada para o consumo (principalmente acadêmico e, por vezes, também modernista), passa, nesse momento, a ser ditada pelo valor da comunicabilidade de seus valores²⁷²; pelo seu encadeamento ao fluxo urbano no cotidiano das pessoas, pela velocidade que aprende a adotar tornando-se mais atenta à importância da visibilidade num mundo repleto de competições para com a atenção do observador.²⁷³ A comunicação, aliada aos incrementos tecnológicos da sociedade atual, é então explorada como elemento

²⁷¹ Harvey especula o ecológico de Leon Krier, um dos conselheiros vinculados ao Gabinete Doméstico do príncipe Charles, para questões de arquitetura e urbanismo. Coloca que: “O problema central para Krier é que o planejamento urbano modernista trabalha quase sempre com o zoneamento monofuncional. Como resultado, a circulação de pessoas entre zonas por meio de artérias artificiais se torna a principal preocupação do planejador, gerando um padrão urbano que é, ao ver dele, ‘antiecológico’, por ser uma perda de tempo, de energia e de espaço.” Ver em: HARVEY, D. *Op. Cit.*, 2006, pág. 70.

²⁷² “Vimos com a Arte Moderna, crescer a distância que separa o produtor, o artista, do seu comprador, o amador de arte. Como em toda a sociedade de consumo, o número de intermediários aumenta e acompanha-se da formação de uma esfera de profissionais, verdadeiros managers. Aparição das figuras do grande mercado, do grande colecionador, aumento do poder dos média e naturalmente a especulação sobre os produtos, papel das quotas, variações das avaliações em função de um mercado. (...) não conseguimos escapar à tarefa de repensar a transformação do domínio artístico, pois os traços, mesmo consideráveis, do regime de consumo não explicam o conjunto dos fenômenos actuais. (...) Primeira constatação: passamos do consumo à comunicação. (...) Ora, o mundo da arte, como as outras actividades, foi agitado pelas ‘novas comunicações’, suporta-lhes os efeitos, e parece pronto para tratar esses efeitos como danos superficiais.” Ver em: CAUQUELIN, A. *Op. Cit.*, s/d. pág. 47.

²⁷³ Harvey, concordando com Barthes, vê, na cidade, o lugar para a falta da concentração derivada da intensidade da aparência de seus elementos: “Se experimentarmos a arquitetura como comunicação, se, como Barthes (1975-92) insiste, ‘a cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem’, então temos de dar estreita atenção ao que está sendo dito, em particular porque é típico absorvermos essas mensagens em meio a todas as outras múltiplas distrações da vida urbana.” Ver em: HARVEY, D. *Op. Cit.* 2006, pág. 70.

fundamental no sistema artístico contemporâneo e, como outros dispositivos já descritos, torna-se ferramenta imprescindível da vertente artística extramuros.

Nesse sentido, a inserção do artista em múltiplos papéis do circuito, seja na programação das atividades dos importantes centros culturais, museus e galerias de todo o mundo, a itinerância de seu trabalho ou projetos e exposição por diferentes lugares, sua participação como interlocutor ativo em palestras, colóquios, coletivos e outras atividades complementam e, por vezes, confundem os papéis a serem cumpridos por esses personagens, promotores da arte, vistos, por vezes, em campos concomitantes de ação.

Como já destacamos, Allan Kaprow anuncia essa condição no final da década de 1960, quando alerta sobre a importância da volatilidade não apenas para os projetos artísticos, mas também para os papéis a serem cumpridos pelos participantes do sistema artístico. Suas idéias nos ajudam a compreender a validade das atuais vertentes espacializadas e urbanas, por conduzirem à contextualização, no lugar da categorização; por indicarem o fluxo, ao invés da obra acabada.²⁷⁴

Desta forma, em paralelo aos contextos burilados por Anne Cauquelin, Kaprow demonstra as qualificações necessárias para o enfrentamento de questões cotidianas estetizadas pelo artista para que estes permaneçam na ordem do cotidiano, dentro de seu contexto social, e não paralelas a eles como num estado de suspensão, território convencionado, até bem pouco tempo, para a arte.

Assim, atrelados aos valores da comunicação para extrair-lhe tanto visibilidade quanto questionamento sobre sua movimentação, acessibilidade e fluidez dentro dos centros urbanos, os artistas ampliam, consideravelmente, sua atuação fora dos Museus e Galerias abreviando seu encontro com o público. Esse movimento os leva a uma pesquisa por materiais e formatos que precisam se adequar às condições externas, a uma platéia desavisada, à dificuldade do registro convencional, ao distanciamento dos recortes curatoriais e do sentido das coleções conhecidas até ali.

²⁷⁴ Referindo-se a um happening feito por Abbie Hoffman na parte pública da Bolsa de Valores de Nova York, no qual evidencia a mistura dentre ação artística, fluxo cotidiano e imprensa, Kaprow levanta a importância do intermédio para as novas formas híbridas de arte. Coloca que: "*Não faz diferença se isso [o happening de Hoffman] for chamado de ativismo, crítica social, molecagem, auto-promoção ou arte. A intermídia pressupõe uma fluidez e uma simultaneidade de desempenhos. (...) Não estamos acostumados a pensar desse modo, tendo todas as possibilidades presentes e de maneira tão hierarquizadas; mas o intermedialista pensa assim o tempo todo. Contexto em vez de categoria. Fluxo em vez de obra de arte. (...) A longo prazo, o ambiente real, provavelmente global, irá nos envolver de um modo cada vez mais participante. O Ambiente não será um 'ambiente' como os que conhecemos: a casa de diversões especialmente construída, o espetáculo de variedades, vitrine de loja, fachada ou pista de obstáculos. Estes já foram subvencionados pelas galerias de arte e pelas discotecas. Ao invés, irá se agir em função a situações naturais ou urbanas como o céu, o fundo do mar, os pontos turísticos, os motéis, o movimento dos carros, os serviços públicos e os meios de comunicação. (...) Artistas do mundo, caiam fora! Nada tem a perder senão suas profissões.*" Ver em KAPROW, Allan. **Op. Cit.** 1976, pág. 36.

Tudo o que esse artista encontra, no espaço aberto, atrai-o por se constituir como campo de manobra potencial para a linguagem contemporânea. O complexo de informações reunidas pelo tecido urbano o seduz pela possibilidade ampliada de estratégias de ação, negociação e condução de suas poéticas liberadas das antigas etapas a serem cumpridas na instituição. Implica um desafio pelo encontro com múltiplas informações que, humanamente, não pode apreender, ou mesmo, antever em sua totalidade. O espaço urbano empresta-lhe uma característica de gerenciamento e produção do próprio trabalho que o conduz a assumir os novos papéis do agente artístico.²⁷⁵

Essa circunstância passa por um período, logo no princípio dos anos 1970, no qual a postura do artista como produtor, divulgador, autor dos textos de apresentação do próprio trabalho, significava persistência diante da negativa de críticos e curadores em apostar nas novas propostas. No Brasil, tal fato fica particularmente registrado na investida dos artistas ligados às novas tecnologias, mas passa também pela vertente extramuros. Ana Livia Cordeiro escreve um texto sobre as etapas do processo criativo *artista-intérprete-espectador* especulando a programação e a possibilidade da transmissão da informação do proponente ao espectador por meio do acréscimo da máquina, do computador no processo da criação estética.²⁷⁶ Paulo Bruscky deixa registros sobre essa circunstância vivida com suas práticas de Arte Xerox, no Recife, a qual leva para a via pública. O tom de seu discurso que apresenta essa situação é de certo lamento, de determinada persistência ao invés da consciência de liberdade que o acúmulo das tarefas para o artista.²⁷⁷ Contudo, demarca um momento de reorganização necessária ao artista indicando que, mesmo árdua, essa tarefa se iniciava.

O *etc-artista* Ricardo Basbaum é um agente particularmente construído pela condição híbrida do trabalho artístico contemporâneo. O paralelo que adota para a nova postura do artista contemporâneo denominado, basicamente, pelo termo *etc-artista*, ecoa, com propriedade, na realidade das tarefas assumidas pelo artista no

²⁷⁵ Idéia discutida por Anne Cauquelin a partir da noção de *management*. Ver capítulo II – O regime da Comunicação ou a Arte Contemporânea. In: CAUQUELIN, Anne. **Op. Cit.** s/data, pág. 47

²⁷⁶ CORDEIRO, Analivia. *O coreógrafo programador*. In: PECCININI, D. V. M. **Op. Cit.** 1985, págs. 169/70 e 185 a 189.

²⁷⁷ “...Vários críticos sempre negaram e se fizeram de esquecidos em relação à Arte Postal, não só aqui no Brasil, mas a nível internacional. (...) A crítica se fez de desinformada durante a década de '70 e agora está na procura dos tempos perdidos. Negando aquela época, a crítica forçou o artista a ser seu crítico, a uma análise de seu trabalho, então o crítico não pega o artista desinformado, pelo contrário... A repressão que tivemos no nosso país é uma coisa terrível que só não me magoou, porque houve pessoas que continuaram lutando e fazendo coisas...” Ver em: BRUSCKY, P. *Depoimento do artista ao setor de pesquisa da FAAP*. Maio de 1985. In: PECCININI, D. V. M. **Ibid.** 1985, págs. 169/70 e 185 a 189.

sistema atual. Além de indicar o mecanismo de entrada e permanência possível na circularidade do sistema, deixa também transparecer, especialmente em panoramas culturais mais oscilantes, como no caso brasileiro, que a existência de um contingente sempre crescente de novos artistas exige que a mesma flexibilidade adotada nos projetos seja transposta para as variações da práxis artística dentre esses papéis de organização, divulgação e crítica.

Nem artista, nem curador, nem produtor, nem financiador, nem crítico, mas sim, um pouco de todos esses papéis habita o agente do sistema artístico na época contemporânea. Tal qual prenunciado por Duchamp e Broothaers, embaralham-se os papéis. O resultado final é que a cadeia de comunicação formada configura-se numa anelação que se repete sobre si mesma. O artista é o *produtor-contemplador*, é também *artista-conservador*, não é elemento separado do sistema.²⁷⁸

Ocupando espaços concomitantes, o homem altera o modo com o qual projeta a noção de futuro e a concentra no presente. Sob intensa aceleração, a urgência cotidiana, vivida hoje nos centros urbanos apresenta como resultado o hibridismo de papéis e áreas de conhecimento. Tornadas mais complexas, as relações estabelecidas entre modernidade e tradição apontam para o hibridismo como resposta veloz às questões da atualidade. Assim, sob a condição da aparição, da inserção necessária na paisagem, para que então possam se tornar reais, os concorrentes do sistema se fundem e multiplicam suas chances.

Nestor Garcia Canclini analisa a hibridação sofrida pelos vários campos da cultura na pós-modernidade enfatizando a perda da auto-suficiência que determinava a segurança do campo de ação, do objeto de estudo, seja ele artístico, antropológico, social. Coloca que, apesar das tentativas da modernidade em suprimir o distanciamento entre o culto e o popular, entre a arte e o folclore, o que ocorre é o desmoronamento dos universos autocentrados, do sentido preciso, usualmente aplicado aos objetos do sistema sociocultural tradicional.²⁷⁹

²⁷⁸ Anne Cauquelin estuda essa movimentação dos papéis do artista contemporâneo ligando-a ao intenso movimento da rede de comunicação da qual o sistema artístico inteiro não pode mais se desvincular no mundo contemporâneo. Empregando várias situações praticadas por Duchamp, ela coloca que: “Se o fazer é impossível, resta a escolha, à qual é reduzida a parte do artista. Com efeito, se o invólucro espacial é importante, o continente temporal, o momento é-o igualmente, (...) [seguem-se vários deslocamentos de papéis] A) o Artista como produtor: O artista é neste novo jogo, o que produz, quer dizer, põe diante de, exibe um objeto. (...) ele identifica-se talqualmente o galerista-marchand, que também ‘produz’ os artistas sobre o mercado de arte. O primeiro produtor da obra é o industrial, o segundo é o artista que decide utilizar um objecto fabricado. (...) B) O produtor como contemplador: Segunda deslocação de papeis. A famosa proposição de Duchamp: ‘é o contemplador quem faz o quadro’ é para tomar à letra. (...) C) O artista como conservador: Mais uma vez, os papéis estão embaralhados: o intermediário – conservador, galerista ou marchand, é o próprio artista. (...) O artista não é um elemento a parte, separado do sistema global: não há autor, não há receptor, apenas uma cadeia de ‘comunicação’ que se anela em si própria.” Ver em: CAUQUELIN, Anne. **Op. Cit.** Sem data, págs.85 a 87.

Com o fim das vanguardas, percebe-se também a mudança no modo de recepção dos trabalhos artísticos pelos museus, colecionadores e espectadores de modo geral. A idéia do culto cede lugar ao comunicado e os agentes do sistema tanto podem se misturar quanto precisam também se adequar às mudanças. O dado da inovação, extremamente valorizado à época modernista, é substituído pelo dado do hibridismo, postura pós-modernista atualizada, propícia à ressemantização das idéias, coisas, objetos, valores, agentes que habitam o superpovoado e competitivo planeta.

A escolha das vias não convencionais para se produzir e comunicar a arte permite o alargamento de suas fronteiras, e o encontro com as tecnologias finca seu território no espaço urbano. O indivíduo artista, romantizado pela figura do criador solitário dentro de seu ateliê, já não realiza mais seu trabalho sozinho.²⁸⁰ Seja movido pelo ritmo industrializado da vida cotidiana, seja pelo emprego direto dessas tecnologias em seu trabalho, tal qual os demais personagens da megalópole, vive, pensa e trabalha cada vez mais na dependência de um conjunto, das trocas que lhes garanta subsistência e visibilidade.²⁸¹ A megalópole exige dele que adentre no dispositivo espetacular para que seja comunicado, aparente, para que se torne, assim, real.

O artista depende, cada vez mais, da formação de grupos, da coletividade, de certa dependência do outro para a realização de seu trabalho indicando, assim, outro, dos campos de indeterminação que configura o perfil dos agentes do sistema artístico contemporâneo.

²⁷⁹ “A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. (...) O que se desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente ‘expressão’ de seus criadores. (...) O folclorista e o antropólogo relacionavam o artesanato a uma matriz mítica ou a um sistema sociocultural autônomos que davam a esses objetos sentidos precisos. Hoje, essas operações se revelam quase sempre construções culturais multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico e o simbólico.” Ver em: CANCLINI, Nestor Garcia. **Op. Cit.**, 1998, págs. 22/23.

²⁸⁰ É a partir de Canclini que se configura essa aproximação. “(...) Nos últimos séculos foram abertas cada vez mais as possibilidades de escolher vias não convencionais de produção, interpretação e comunicação da arte, motivo pelo qual encontramos maior diversidade de tendências que no passado. (...) ao mesmo tempo, o mundo artístico continua tendo uma relação interdependente com a sociedade, como se vê quando a modificação das convenções artísticas repercute na organização social. Mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores. Um escultor que decide fazer obras com terra, ao ar livre, não colecionáveis, está desafiando os que trabalham nos museus, os artistas que aspiram a expor neles e os espectadores que vêem nessas instituições recintos supremos do espírito.” CANCLINI, N.G. **Op. Cit.** 2006, pág. 40.

²⁸¹ Jan Dibbets ressalta que: “talvez estejamos vendo não o fim das galerias ou museus, mas o fim da arte feita no ateliê. O artista sai do ateliê para fazer suas incisões no mundo.” In: MORAES, Frederico. **Op. Cit.**, 1992, p. 40.

Esse novo espaço interstício demanda a conjunção entre mercado e comunicação e encontra, no urbano, o campo de sua efetivação temporal e espacial. Com isso podemos dizer que seus proponentes, artistas, agentes do sistema artístico, fazem uso do que Lefebvre compreende como *pensamento urbanístico*; a reunião das reflexões dos dados estabelecidos e separados pela História no contexto social urbano.²⁸² As formas, as funções e as estruturas urbanas são inseridas nesse campo da manobra artística.

O espaço urbano deixa para trás o conceito, cada dia menos praticável, de cidade para determinar parâmetros para a urbanidade que partem da localização e da troca, da versatilidade e da fluidez com que se estabelecem os homens diante dos valores renováveis da informação ao invés de sua posição, estadia ou morada. Configurado por um estado de explosão, contraditório, vetorizado por novas formas de percepção, velocidade e distâncias, esse novo espaço urbano guarda tanto a concentração como a dispersão e, como ressalta Lefebvre, em seu aspecto de concentração pressupõe a convergência *de tudo que há no mundo, na natureza, no cosmos: frutos da terra, produtos da indústria, obras humanas, objetos e instrumentos, atos e situações, signos e símbolos*.²⁸³ Nesse ponto, Lefebvre e Kaprow se encontram: o fenômeno urbano demanda não a hierarquização, e sim, a contextualização.

Desse modo chegamos à sua configuração policêntrica, que empresta sentido ao espaço interstício entre os objetos que reúne, conecta e estabelece por meio de uma rede de relações infinita e anóptica, as quais, pelo mesmo motivo, assemelham-se às mesmas crenças que fizeram emergir o estado contemporâneo da arte.

A compreensão alargada pelos geógrafos, arquitetos e historiadores, que se debruçaram, nas décadas de 1960 a 1980, sobre as constantes mutações submetidas aos centros urbanos do planeta (David Harvey, Soja, Jameson, dentre outros), evidenciou o valor do trajeto; da produção contínua e descentrada resultante das pressões estabelecidas e refletidas no território urbano pelos movimentos do capitalismo, da industrialização, das políticas sociais e culturais que geraram, por fim, novas ordens para a organização espacial.

Se os fenômenos desenvolvidos no meio urbano estabelecem novas maneiras para se compreender e indicar a localização, a especificidade da produção e do conhecimento, retirando, portanto, o foco das hierarquias da escala e das formas de representação, podemos compreender que o movimento similar, produzido pela arte em espaço aberto, seja igualmente policentrado, efêmero e em trajeto. Assim

²⁸² LEFEBVRE, Henri. *Op. Cit.* 1999, pág 44.

²⁸³ LEFEBVRE, H. *ibidem*. Pág. 48.

também, envolvido pelas mesmas pressões, arte e meio urbano entrelaçam-se por meio de uma conduta estética para além do artístico; preocupada com o dado cultural, interessada na comunidade, no seu escape do colecionador; desenvolvida pelo grupo, além do individual.

Nas suas distintas formas, essa ação artística orchestra os múltiplos valores, apontados anteriormente, qualificando com eles seu grau de urbanidade e contemporaneidade.

Nesse sentido, percebe-se a dissolução da arquitetura em favor de formas mais amplas, dadas pelo mesmo movimento ao qual se submetem as imagens da contemporaneidade artística.²⁸⁴ Anópticas, instáveis, complexas, exibindo novas medidas, arte e meio urbano conciliam o valor da ubiqüidade que os determina sobre-humanos. A ubiqüidade que se efetiva sob o regime da comunicação é o dispositivo capaz de extremar o movimento das imagens garantindo a inserção, a participação, a existência real de seus proponentes e objetos constitutivos pulverizados pela extensão do planeta.

Assim, a interatividade incitada pelos projetos artísticos da passagem da Modernidade para a Pós-modernidade ganha nova roupagem. Fundada, primeiramente pelos valores filosóficos da fenomenologia, transmuta-se para ser dada pelo elemento da conectividade que se instala no espaço urbano da atualidade.

No Brasil, desde o princípio, Cildo Meireles foi o artista representativo nessa direção e ocupa um lugar de destaque na fusão de elementos artísticos extramuros, politizados, vinculados à codificação usual da comunicação urbana. Demonstra que é, também, a partir da comunicação urbana e não somente pelo viés da industrialização de setores pesados, ligados mais diretamente à engenharia, que se estabelecem as inserções artísticas no tecido urbano contemporâneo. Agindo assim, desmistifica os pressupostos de que a ordem arquitetônica se encontra com a arte contemporânea pelos viés das tecnologias construtivas e industriais típicas de países industrializados do primeiro mundo que, de modo bastante enfático, deixaram seus lastros para essa vertente.

É Cauquelin quem nos lembra de que podemos *“morar numa cidade (que conserva sua aparência física de cidade) e não ser urbano,”* e complementa: *“em contrapartida, podemos morar no deserto e ser urbano.”* Sob essa aparência, perdem

²⁸⁴ Nelson Brissac Peixoto vê a confluência das velocidades entre arquitetura e imagem contemporânea no capítulo *Imago Urbis*: “Os contornos da arquitetura são dissolvidos por uma forma de compreensão mais ampla, na qual a página escrita, o desenho, o projeto e a construção não se diferenciam porque repetem a mesma idéia por meios diversos. A arquitetura, em consequência, inscreve-se no mesmo movimento que articula todas as imagens contemporâneas. Passagem de objetos do cotidiano ao desenho, à escrita, ao projeto, à construção, ao lugar, à cidade. Entre a arquitetura, a memória e a geografia.” Ver em: PEIXOTO, Nelson Brissac. **Op. Cit.**, 1996, pág. 277.

sua validade, os mapas e códigos de distância tradicionais. A tecnologia dita também o que está próximo e relacionado e decreta o fim da relação de vizinhança física. Concordando com essa autora, temos que o *“urbano e a urbanidade se definem pelo fato do individuo ser articulado ou não a uma rede de inter-relacionamentos eletrônicos.”*²⁸⁵

A urbanidade escapa ao total do espaço que a engendra, não se distribui com a mesma velocidade vista na desmesura do novo formato das megacidades. Sua consistência é instável. Pode-se estabelecer, portanto, num centro consagrado tanto quanto numa cidadela no meio do continente, afastada das principais capitais. Questiona-se, nesse ponto, quais são, então, os fatores que contribuem para essa configuração entre urbanidade e contemporaneidade.

A capacidade de ligação dentro dos territórios aponta para sua provável resposta, constitui a hipótese do trabalho das incisões da arte no tecido que a conformou como vertente extramuros.

Essa colocação nos leva à proposição do acesso e dos distintos modos de compartilhamento dessa linguagem artística dentro dos grandes centros urbanos, se considerarmos que sua especificidade de discurso não é gerada apenas pela condição complexa da megalópole ou por sua provável concentração de artistas e espaços culturais, mas sim, transmuta-se para o efeito próprio da anelação e da ubiquidade descritas anteriormente. Os agentes do sistema artístico e a configuração dos centros urbanos compartilham, novamente, de um mesmo aparato de afirmação da sua presença que aproxima suas vocações no tempo atual sugerindo sua estreita relação.

Contudo, o artista contemporâneo, que vive dentro da megalópole, pode sofrer das mesmas dificuldades de projeção e inserção no sistema especializado da arte que o que vive num determinado bairro periférico. No atual estágio das investigações efetuadas por esta pesquisa, acredita-se que, o artista, esteja ele vinculado à vertente extramuros ou não, sente o peso desse novo parâmetro de distanciamento no qual seu trabalho passa a depender da organização e da mobilidade que ele estabelece para com os novos mapas.

Voltando-nos para um exemplo dentro das vertentes extramuros, encontramos o movimento efetuado pela artista Mônica Nador, com a criação do JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube, na periferia da grande São Paulo (descrito no capítulo anterior) como exemplo importante para essa questão. O JAMAC é um projeto artístico contemporâneo interessado na condição extramuros vivenciada por um grupo social

²⁸⁵ CAUQUELIN, Anne. *A cidade e a arte contemporânea*. **Revista Arte e Ensaios**. Revista do Mestrado em História da Arte. Ano 3, nº 3. EBA UFRJ. Rio de Janeiro, 1996, págs. 31 a 35.

escolhido, conscientemente, pela artista. Estabelece-se tanto quanto reage às condições mutantes dos fenômenos urbanos em que habitamos nas últimas décadas.

Com sua instauração, projeta o trabalho de adolescentes pobres por meio da mobilidade provocada por sua iniciadora, uma artista reconhecida no circuito artístico oficial. O projeto sobrevive, sob sua tutela, pela percepção desenvolvida pela artista de que o tempo de ação necessário para essa vertente estética, que denominamos de Arte Pública atual, é peculiar e depende de persistência e presença investigativas para com o comportamento do grupo que atinge.

Essa configuração leva-nos a concluir, portanto, que a relação urbana é sua condição criadora essencial. Os dois pólos que constituem o projeto artístico do JAMAC são indissociáveis para que permaneçam presentes nessa vertente da Arte Pública Atual. Não há uma crença efetiva na mudança radical daquela paisagem, ou a pretensão urbanística da reurbanização do gueto, como muito se projetou no início da década de 1970, nessa área artística internacional.

Com o JAMAC, o que irrompe é, talvez, um dos dispositivos mais antigos da arte no século XX: a fusão entre arte e vida cotidiana aliada ao elemento da consciência característica das formas artísticas contemporâneas. No JAMAC, efetiva-se a introdução do sentido estético, do gosto artístico, do alcance de valores tais desse universo artístico que levariam muito tempo para serem acessados conscientemente por essa platéia, apesar de sua localização geográfica dentro de um centro urbano importante do país, como é São Paulo. Por outra face da questão, a dos conhecidos agentes do sistema artístico: freqüentadores de galerias, colecionadores, críticos, temos a continuidade dessa relação urbana que constitui o projeto, já que, orientados pelo agente artista e pelo conhecimento dos anéis do circuito, alcançam a realidade urbana na qual se apresenta o JAMAC, e chegam até ele.

Desse modo, o que se sugere é que, independentemente do *lôcus* urbano no qual se institui a forma fundida entre arte e urbanidade, replica-se nela a especialização característica das muitas passagens sofridas pelo objeto artístico ao longo de sua história recente. Sua posição urbanizada e postura questionadora não são sempre garantias de facilidade para o encontro com a contemporaneidade; não conseguem explicá-la por completo e dos projetos conhecidos, nos permitem verificar a dificuldade de seu acesso e leitura, apesar da noção de transbordamento dos espaços sagrados dos museus e galerias, que carregam consigo.

A grande diversidade de seus formatos e o descompasso característico do contexto urbano periférico em relação aos centros de decisão sempre interferem na leitura dos projetos extramuros, por mais consciente que seja a busca do elemento da pertença entre lugar, proponentes e trabalho artístico, tal qual praticado por Mônica

Nador. Essa idéia pode ser compreendida, também, à luz das transformações sofridas pelo contexto da *site specific art*, ao longo das últimas décadas, cujo fator de mobilidade não se esgota no parâmetro tecnológico, mas adentra a questão das negociações do enfrentamento urbano, característico dessa vertente estética.²⁸⁶

Assim, entende-se que essa forma sofisticada da arte contemporânea acaba sendo mais bem lida pelo outro, distante do lugar que a origina. Uma vez dentro da megacidade, o centro, antes localizado no corpo da cidade tradicional, é deslocado para dentro da própria ação; nesse caso, artística. Essa configuração faz surgir centros como o JAMAC, tanto quanto, em paralelo, podemos dizer que o dado da desmesura urbana faz com que muitas outras periferias de São Paulo sejam menos conectadas ao trabalho da arte contemporânea que cidades menores do interior do estado, ou mesmo, do país.

Nessa direção, David Harvey colabora com a proposição conceitual sobre as *escalas espaciais* e a *diferença geográfica* vividas potencialmente no contexto urbano da atualidade. As noções trabalhadas por ele sobrelevam a caracterização em palimpsesto com a qual se constituem as comunidades, os lugares, seus sentidos de uso e simbologia ao longo da História. Esses conceitos nos ajudam a entender o interesse pela ação artística e o deslocamento dela para os novos centros criados dentro da megacidade.

Harvey pondera que o comportamento humano produz uma noção dinâmica de *escala* para coordenar as metas e sua organização coletiva. A *escala geográfica*, segundo ele, produz uma série de efeitos geradores das diferenças do ambiente, das formas políticas e culturais de determinado lugar. Dispostas em camadas que nos reportam às distintas formas de ocupação humana na superfície da terra, as escalas reconfiguram o ambiente que cria as noções afetiva, educativa, política, social, mercadológica do lugar de convivência do grupo. Assim, a idéia da preservação, da ecologia, da especulação imobiliária, da gíria, do acesso à informação, e por que não, da arte e da cultura, advém, em boa parte, do conceito que só pode ser apresentado por fragmentos, por partes.

²⁸⁶ O artista Christo Javacheff serve-nos como outro exemplo importante para essa questão por configurar, ao longo de sua trajetória artística, constantes alterações da qualidade do *site specific* para seus projetos, mediante o confronto com os lugares que escolhe para trabalhar. Diante de experiências que geraram problemas pela leitura ideológica dos lugares envolvidos nos seus empacotamentos, feitas de modo arbitrário à criação do projeto, passa a trabalhar com uma noção mais elástica desse ajustamento entre projeto e lugar urbano aplicando ao seu discurso a idéia de sutileza e negociação já mencionadas. Desde que realizou o projeto para o Reichstag, em Berlim, passa a aplicar um conceito amplo para os lugares que o interessa atuar. O projeto para o empacotamento do Rio Arkansas tem essa conotação. Para mais detalhes, ver: BAAL-TESHUVA, Jacob. Christo e Jeanne-Claude. Colônia, Alemanha: Taschen, 1995.

Forma-se assim, um palimpsesto que gera o conceito de *desigualdade geográfica* percebido como ponto comum nos atuais grandes centros urbanos do planeta. A centralidade deles metamorfoseia-se para dentro das ações que formatam as escalas. Na paisagem, possível de ser igualada pela rede de informação e pelos processos interconectados da Globalização, o lugar retoma, portanto, seu posto importante.²⁸⁷ O quadro verificado pode também ser lido pela analogia presente no estudo de Canclini quanto ao desajuste existente entre o Modernismo e a Modernização das relações de trabalho, industrialização, educação e expectativa artística.²⁸⁸

Segundo Canclini, a instauração dessa dúvida sobre a condição de descompasso entre um pensamento criativo, modernista, e o alcance efetivo da modernização na América Latina está pautado na insistência praticada pelos artistas na inovação e na prospecção do novo, apesar da lentidão com que esse novo se efetua no horizonte tecnológico, político e social geral.²⁸⁹ As movimentações artísticas

²⁸⁷ Dentre os contextos do capítulo trabalhados por Harvey, podemos definir a noção de *escala espacial* e *diferença geográfica* a partir dos trechos selecionados: "Os seres humanos costumam produzir uma escala acomodada de escalas espaciais com que organizar suas atividades e compreender seu mundo. Lares, comunidades e nações são exemplos óbvios de formas organizacionais contemporâneas existentes em diferentes escalas. (...) O que parece relevante ou faz sentido numa dessas escalas não faz sentido em outra. (...) [não são] imutáveis (...) ou mesmo totalmente naturais (...) Os próprios processos ecológicos e os muitos processos físicos que regulam a condição da terra, da água e da atmosfera operam numa variedade de escalas (...) Logo é por uma interação dinâmica com aquilo que poderíamos chamar de planos escalares de 'processos naturais' que os seres humanos produzem e concretizam suas próprias escalas para buscar a realização de suas metas e organizar seus comportamentos coletivos. (...) As escalas em que a atividade humana pode ser orquestrada é algo que depende pesadamente, é claro, das inovações tecnológicas (sendo vital o sistema de transporte e comunicações), bem como de várias condições político-econômicas mutáveis (comércio, as rivalidades e alianças geopolíticas). Elas resultam em luta de classes e outras formas de luta política/social (...)" Continuando o capítulo disserta sobre a diferença geográfica partindo de: "O exame do mundo em qualquer escala particular revela de imediato toda uma série de efeitos e processos que produzem diferenças geográficas nos modos de vida, nos padrões de vida, no uso de recursos, nas relações com o ambiente e nas formas políticas e culturais. (...) são bem mais do que legados histórico-geográficos. São perpetuamente reproduzidas, sustentadas, solapadas e reconfiguradas por meio de processos político-sociológicos e socioecológicos que ocorrem no momento presente. (...) O desenvolvimento de 'nichos de estilos de vida' e comunidades de valores partilhados (de distritos de cultura gay, comunidades religiosas, comunas de ecologistas (...)) As fortes correntes de desindustrialização e de realocação de atividades produtivas que tem varrido o mundo desde 1965 ilustram a velocidade com que são agora configuradas as diferenças geográficas da produção e do emprego. (...) Cidades e regiões metropolitanas inteiras (...) foram reconfiguradas e geograficamente transformadas no espaço de uma geração. Mudanças culturais (particularmente impulsionadas pelos sistemas transnacionais de comunicação) também estão exibindo uma eflorescência e uma volatilidade extraordinárias. (...) O mosaico geográfico sempre esteve em movimento em toda e qualquer escala." Ver em: HARVEY, D. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2006, págs.107 a 112.

²⁸⁸ "Modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das idéias, mas com baixa eficácia nos processos sociais. Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. Na cultura escrita conseguiram isso limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. Na cultura visual, mediante três operações que possibilitaram às elites repetidas vezes, frente a cada transformação modernizadora, sua concepção aristocrática: a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto da 'criação' artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única fórmula legítima de consumo desses bens essa modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los." Ver em: CANCLINI, N. G. **Op. Cit.** 2006, pág. 69.

²⁸⁹ "Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes, para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. Na cultura escrita conseguiram isso limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. Na cultura visual, mediante três operações que possibilitaram às elites restabelecer, repetidas vezes, frente à cada transformação modernizadora, sua concepção aristocrática: a) espiritualizar a produção cultural, sob o aspecto da 'criação' artística, (...) b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única forma legítima de consumo desses bens a modalidade também espiritualizada, hierática, de

vanguardistas e pós-vanguardistas elaboram esse embate, especificamente, no espaço físico e simbólico que as identifica como arte; o espaço urbano, seja este determinado pelo interior de seus equipamentos (museus, galerias, centros culturais), seja o gerador de novas proposições iniciadas por sua configuração de paisagem, de entorno, de céu aberto.

Nesse sentido, temos que a limitação dos espaços sempre ocupados pelo objeto artístico em lugares sagrados, em espaços protegidos e controlados é tão pertinente à cidade tradicional quanto o dado das formas artísticas extramuros contemporâneas se verifica ligado ao meio urbano da atualidade. Assim, podemos compreender que, a cidade, em seus distintos formatos, é o agente do sistema artístico, até então, pouco percebido nas movimentações tomadas pela arte ao longo do tempo. É preciso que seja implodida, desmesurada, fragmentada em suas vertentes estéticas para que seja requalificada como importante elemento desse sistema.

A aceitação pública dos ícones estabelecidos pelos monumentos e estatuária academicista se dava dentro de um fluxo reduzido de pessoas, distâncias, vertentes estéticas e formato urbano. A importância das homenagens, da ocupação perene desse espaço não é sequer colocada em questão. Há, nesse momento marcadamente pré-moderno, um comportamento social e artístico cuja vinculação se estabelece por uma vertente reinante que preza pela fidelidade da representação tanto quanto pela hegemonia na eleição de seus representantes oficiais.

O desmoronamento desse suposto equilíbrio se efetiva com a multiplicação das ambições que determinam as várias direções tomadas pelo meio urbano e pela linguagem artística desse período que nos demandam a reordenação de seus discursos, novas formas de apresentação e de leitura. Tal movimentação é organizada pela escultura modernista e o princípio do rompimento com a espacialidade que a circunda. O entorno construído, urbano, passa a ser considerado atrasado em relação à modernidade daquele objeto de arte que se apresenta. Sem qualquer compromisso outro que não seja a discussão interna de sua origem estética, a escultura modernista rompe com todos os elementos que acompanharam sua história até então.

As dificuldades e tempos diferenciados referentes aos universos da arte e da arquitetura vão apontar os caminhos que podem justificar esse hiato estabelecido pela escultura modernista com relação ao espaço entorno. As edificações-tipo que abrigavam o objeto da arte até então foram feitas para a eternidade, para a perenidade solene das coleções. Sua articulação, discurso e estrutura, construídos num tempo

recepção que consiste em contemplá-los. (...) para sociedades heterogêneas, com tradições culturais que convivem e que se contradizem o tempo todo, (...) é possível impulsionar a modernidade cultural quando a modernização socioeconômica é tão desigual?" Ver em: CANCLINI, N. G. *Ibid*, págs. 69/70.

muito mais dilatado que o dos objetos artísticos, vê-se repentinamente inadequado ao imperativo da inovação e precisa mudar.²⁹⁰ Essa configuração se multiplica para os espaços construídos e simbólicos da praça, ruas e monumentos urbanos e assim leva a questão do afastamento a uma importante contradição percebida: é o artista quem colabora apontando para a presença da arquitetura; a mesma que mais tarde, no momento pós-moderno, vai adotar como campo de manobra e de criação; a própria que acabara de rejeitar em função da autonomia criativa de seus objetos.

A *mais antiga e duradoura forma de arte*, a arquitetura, passa da desatenção imposta pelo cotidiano a um estado de alerta.²⁹¹ Modernidade e modernização apontam os índices de seu descompasso; as incongruências recheiam seu escopo e curiosamente, dentre tantos pontos de vista, o preservacionista é aquele que se apresenta inquieto. A preocupação com o pragmatismo das mudanças na organização simbólica e cultural das cidades no mundo moderno suscita a questão da *desambientação dos monumentos*, da *diáspora das obras de arte de suas antigas sedes*, tal qual trata Argan, ao imprimir, ao seu discurso, esses elementos de resistência histórica e preocupação preservacionista.²⁹²

Assim, a Arquitetura e o Urbanismo modernos, antes mesmo de iniciar seu longo processo de inovação, precisam ainda lidar com o carisma das cidades antigas e dos centros considerados históricos aos quais está ligada sua própria origem.

Nesse ponto de nossa investigação percebe-se que o problema que a Arquitetura precisa enfrentar é imensamente maior e mais complexo. Devido à sua

²⁹⁰ Joseph Maria Montagner pontua o panorama das mudanças sentidas pelo Museu ao longo do século XX: “Esta caixa opaca, com espaços internos compartimentados e com um alto valor simbólico, começa a diluir-se com as propostas dos arquitetos das vanguardas. São aplicadas então, idéias que perseguem uma ética pretensamente universal, relacionada com certas premissas formais: a transparência, a planta livre e flexível, o espaço universal, a funcionalidade, a precisão tecnológica como elemento de identificação do destino do edifício, a neutralidade e a ausência de mediação entre o espaço e a obra a ser exposta.” Ver em MONTAGNER, J. M. **Op. Cit.** 1995, pág. 09.

²⁹¹ Otilia Arantes do Nascimento nos lembra da relação duradoura da Arquitetura como forma de Arte que maior contato tem com o público, sem que isso signifique, contudo, seu pronto reconhecimento. Coloca que: “Normalmente, ninguém presta atenção à arquitetura de um edifício. Qualquer pessoa reconhece a paisagem próxima em que vive e com a qual se relaciona pela força do hábito; porém o mais próximo se transforma no mais distante tão logo se trata de descrevê-lo com alguma fidelidade. No caso do ambiente urbano das grandes metrópoles em que vivemos, a incapacidade de representação clara e distinta assume proporções de regra geral. Creio que Walter Benjamin foi o primeiro a extrair as consequências desse fenômeno para a compreensão da arquitetura numa época em que as grandes massas entram em cena para ficar. Quando se quer entender a relação das massas com a obra de arte, não se pode perder de vista a mais antiga e duradoura das artes: esse o ponto de partida de uma breve passagem, raramente lida, do ensaio famoso sobre a ‘obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’.” Ver em: NASCIMENTO, Otilia Arantes do. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. SP: Edusp, 2000, p. 21.

²⁹² “Está claro que a sobrevivência do patrimônio artístico não implica apenas questões de gosto, mas também de coexistência e de co-funcionalidade. (...) As obras de arte – quer se trate de monumentos, quer de objetos móveis – ainda constituem o tecido ambiental da vida moderna. (...) Está em andamento um fenômeno de rejeição da história pelo pragmatismo que caracteriza o mundo moderno. Para indicar apenas alguns exemplos: a desambientação dos monumentos, a destruição dos tecidos urbanos, a diáspora das obras de arte de suas antigas sedes e mesmo velhas coleções, sua redução simples a mercadoria por parte das organizações comerciais (...) a pretensão de subordinar a conservação a uma falsa adaptação à exigência ou ao gosto moderno. (...) Dentre os casos de destruição voluntária do legado que a história nos deixou, o mais macroscópico é o da cidade. Como espaço da vida comunitária, o espaço urbano é sem dúvida um bem público, cuja privatização é tão repugnante, no plano moral, quanto a privatização do ar que respiramos.” Ver em ARGAN, G. C. **História da Arte como História da Cidade**. SP: Martins Fontes, 1995, págs. 87/88.

ordem tentacular; criada por aspectos como materiais, técnicas, formas, organização social, política e simbólica, não lhe é permitida independência e agilidade equivalentes às transformações executadas pela escultura.

Retomando o discurso de Argan, chegamos ao ponto em que a modernidade arquitetônica trabalha, na verdade, com duas cidades, a ideal e a real. No hiato dessas duas concepções, determinam-se os caminhos urbanísticos adotados no período Modernista. O forte apelo social, as modulações de seus espaços refletidos da vasta aplicação de elementos abstratos e geométricos passam a ser os caminhos de resposta adotados.²⁹³ Uma clara intenção pela organização de um mundo mais seguro, que projete um futuro melhor, passa a ordenar a criação urbana moderna que se volta às questões sociais democráticas e capitalistas.

A idéia corrente do bem estar social suscita questões sobre a qualidade de vida urbana, e a importância da indústria é absorvida como pólo responsável pela adequação da massa a esse estado de coisas.²⁹⁴ Contudo, esse ideário modernista não cumpre sua vasta promessa deixando prenunciada a implosão daquele tecido urbano harmônico. A hiperfuncionalidade dos velhos centros urbanos, resultante do inchaço vivido pelo modelo tradicional de cidade, faz com ela se esfacele e causa sua implosão. A *sociedade urbana*, nos termos de Lefebvre²⁹⁵, exerce uma pressão definitiva para a conseqüente perda do controle daquela estrutura harmônica tradicional.

O colapso sofrido pela cidade faz com que, surpreendentemente, encontrem-se novamente, equivalentes, as formas artísticas e urbanísticas no mundo contemporâneo. Acompanhando o movimento da desindustrialização, que ocorre no

²⁹³ Argan é a referência para tais idéias. Ele coloca que: "A cidade real reflete as dificuldades do fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz. (...) A cidade ideal, mais do que um modelo propriamente dito, é um módulo para o qual sempre é possível encontrar múltiplos ou submúltiplos que modifiquem a sua medida, mas não a sua substância (...) A relação entre quantidade e qualidade, proporcional no passado e antitética hoje, está na base de toda a problemática da urbanística ocidental. Exatamente isso, acredito eu, explica a não-continuidade de desenvolvimento entre as cidades históricas e as cidades modernas, entre cidades pré-industriais e cidades industriais ou pós-industriais. É esta ruptura de continuidade ou a impossibilidade de desenvolvimento que gera a artificiosa concentração da historicidade intrínseca da cidade no núcleo antigo, dando-se assim por aceito que este é, por definição histórico, do mesmo modo que o moderno – e Maltese já sublinhou isso –, em sua realidade e atualidade, seria por definição não-histórico ou mesmo anti-histórico. Ver em ARGAN, G. C. **Op. Cit.** 1995, pág. 74.

²⁹⁴ "Os problemas políticos, econômicos e sociais enfrentados pelos países capitalistas avançados na esteira da segunda guerra mundial eram tão amplos quanto graves. A paz e a prosperidade internacionais tinham de ser construídas de alguma maneira a partir de algum programa que atendessem às aspirações de povos que tinham dado maciçamente suas vidas e energias numa luta geralmente descrita (e justificada) como a luta por um mundo mais seguro, por um mundo melhor, por um futuro melhor. (...) Para se manter democráticas e capitalistas, as políticas do pós-guerra tinham de tratar de questões do pleno emprego, da habitação decente, da previdência social, do bem-estar e das amplas oportunidades de construção de um futuro melhor.(...) A reconstrução, reformulação e renovação do tecido urbano se tornaram um ingrediente essencial desse projeto. Foi esse o contexto em que as idéias do CIAM, de Le Corbusier, de Mies Van der Rohe, de Frank Lloyd Wright e outros puderam ter a aceitação que tiveram (...)" Ver em: HARVEY, D. **Op. Cit.** 2006, pág. 71

²⁹⁵ Lefebvre define como *sociedade urbana* aquela nascida com a industrialização. Ver em: LEFEBVRE, H. **Op cit.** 1999, pág. 15.

final do século XX, os centros urbanos passam a se inscrever numa esfera de valores cada vez mais gerenciada pela comunicação tanto quanto pelas trocas materiais e simbólicas da economia mundial.²⁹⁶

É possível considerar que, através dessa vertente da arte atual, passamos a enxergar o fenômeno urbano e a memorar a cidade, ressemantizando sua nova configuração contemporânea. As formas adotadas, efêmeras em sua maioria, experimentais na quase totalidade, mais duradouras em casos atrelados a instituições ou eventos de porte, adentram as fissuras e desmesuras desse novo espaço estilizado, sobreposto dirigindo nossa atenção para elementos dotados de afetividade e memória (característicos das vertentes da atual Arte Pública) ou então questionadores de seus formatos, seu tempo exíguo, sua desigualdade (incorporadas nas formas da arte urbana e das intervenções artísticas urbanas).

Estendemos esse pensamento quando buscamos entender a localização das ações mais importantes e mais constantes dessa vertente artística que se apresenta concentrada no Brasil, nos grandes centros urbanos. Nesse sentido, construímos um contraponto interessante diante da discussão dos fenômenos gerados pela Globalização e seus novos mapas, expectativas de conectividade e atualização. Se os projetos artísticos inseridos no espaço aberto e urbano apresentam-se na maioria das vezes ligados aos espaços das capitais brasileiras, questionamos como justificá-los perante os novos mapas rascunhados pelos efeitos globalizadores aos quais submetem muitas de suas características constitutivas.

Tudo indica que a validade dessa idéia é balanceada também pela noção de transbordamento que a liga ao índice da instauração de processos artísticos da estética contemporânea nesses lugares.

A sugestão que se apresenta está em que a proximidade dos projetos atuais de arte pública e urbana aos núcleos museológicos, como irradiadores da cultura, pode ser lida como resultado característico de sociedades pouco uniformes e oscilantes na continuidade de seu projeto cultural, como a brasileira. A não consolidada eficácia dos anéis desse circuito, nesse estágio atual, aliada à instabilidade na rede de comunicação dentro de suas dimensões e desigualdades geográficas resguardam, a

²⁹⁶ Sharon Zukin faz um interessante recorte sobre a fragmentação do espaço urbano dos grandes centros, trazendo como exemplo a cidade de São Paulo. Ela coloca que: “A mudança em larga escala do final do século XX, conhecida como ‘desindustrialização’ ou como a criação de uma economia de serviços e ‘informação’, exige que cada paisagem seja reestruturada para refletir sua inserção na nova economia mundial. (...) [Essa] nova inserção (...) sempre proporciona mudanças na estrutura social e espacial urbana. No final do século XIX, as mudanças na economia cafeeira tornaram São Paulo um pólo de atração para bancos e para a força do trabalho migrante; isso afetou as posições relativas de São Paulo de um lado, e Rio de Janeiro, Salvador e outras cidades latino-americanas de outro. Essas mudanças na hierarquia internacional das cidades impuseram a São Paulo uma nova paisagem urbana: a construção feita pelos barões do café, de mansões na região da avenida Paulista (substituídas no final do séc. XX, por sedes de banco e hotéis de luxo) e de moradias operárias. O abandono da fábrica da família Matarazzo nesse final de século, coloca em questão se São Paulo continuará a crescer como centro atrativo para instituições financeiras e culturais (...) A paisagem que observamos é sempre um palimpsesto, uma sobreposição de conflitos. Jamais há um momento em que a paisagem se encontre definitivamente formada.” Ver em: ZUKIN, S. **Op. Cit.** 2000, pág.109.

determinado patamar de importância, a participação do agente museológico na constituição dessa linguagem. A noção do transbordamento se organiza, assim, valendo-se do fluxo de idéias e eventos por ele desencadeados. Sua breve história e indicada atualização têm a exata medida dessa distância sem que se efetive um rompimento ou o estreitamento tal qual o sentido pelos artistas estrangeiros em seus espaços correlatos.

Além dos organismos de fundo cultural e artístico, tradicionalmente envolvidos com a difusão cultural, percebe-se que as movimentações dirigidas para o encontro público estimulam, de maneira geral, a já anunciada fusão entre espaços e agentes do sistema artístico adensando as práticas artísticas promovidas por instituições, cada vez menos, originariamente culturais. Setores privados representativos da sociedade urbana passam a investir em projetos no espaço público e urbano ampliando a construção da identidade de tal vertente estética e sua ligação com a questão das megacidades e a atualidade artística e cultural. Contudo, esse interesse crescente pela cultura, advindo de instituições privadas, gera questões positivas tanto quanto negativas.

Ocorre daí que esses investimentos começam a transformar as relações entre fomento cultural, paisagem urbana, participação pública e privada no incentivo à cultura de modo geral, problema que toca o limiar da política pública e privada estabelecida para a cultura ao longo do século XX, com destaque para esse período de instauração da linguagem contemporânea e as especificidades construídas pela vertente extramuros.

A década de 1970 convive com a introdução e a estabilização do processo de credibilidade institucional e mercadológica das formas da arte contemporânea que, estendida ao território urbano, institui uma espécie de barômetro da qualidade de vida, tal qual nos aponta Louis Redstone.²⁹⁷ Abre-se, desse modo, um caminho para a inclusão das formas de Arte Pública nos processos conhecidos de reestruturação urbana vinculados por suas características sociais e políticas ao termo *gentrificação*²⁹⁸.

²⁹⁷ Louis Redstone escreve que: “Não é por acidente que estas cidades que têm mantido planos em andamento prolongado para o engrandecimento estético de suas comunidades estejam também entre as melhores escolhas numa lista nacional de comunidades eleitas por oferecer aos seus habitantes a melhor qualidade de vida”. REDSTONE, Louis. *Public Art – new directions*, Mc Graw Hill . S/ data, p. 03.

²⁹⁸ O termo Gentrificação, anunciado no início dessa pesquisa, aparece em alguns autores brasileiros, traduzido do inglês: *Gentrification*. Descreve um modelo de atuação econômica com desdobramentos no meio urbano, através de casos, cada vez mais frequentes, nos quais a instituição particular passa a cumprir obrigações, antes devidas ao Estado na manutenção ou construção de áreas públicas como praças, passarelas ou estradas de acesso. A confusão entre público e privado, assim como a imposição de um gosto orientado exclusivamente pelos interesses econômicos de seu viabilizador financeiro são os pontos que geram os problemas e descontentamentos da crítica especializada em arte sobre essas práticas de gentrificação.

[Figura: 55] Louis Rochet. *Estátua eqüestre de Dom Pedro I*, Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, 1862. (acima, à esquerda)

[Figura: 56] Bruno Giorgi. *Monumento à Juventude*. Jardins do Palácio Gustavo Capanema, Prédio do MEC, Rio de Janeiro, 1947. (acima, à direita)

[Figura: 57] Vista noturna de São Paulo apresentada na introdução (pré home) do site do projeto ArteCidade.

A conexão direta do dispositivo da qualidade de vida atrelado às formas de Arte instauradas no urbano apresenta contornos ideológicos ligados a condicionamentos políticos, ou às relações capitalistas de troca, configurando uma situação em que o apelo estético fica normalmente legado a um plano subordinado de importância. Tentativas de reversão daquele quadro de esfacelamento, causado pela desindustrialização do espaço urbano, confrontam-se com a especulação imobiliária desse período e o entendimento, ainda em formação, dos usos possíveis pela arte para com seu novo entorno.

Nos Estados Unidos, desenvolve-se o NEA – *National Endowments for Arts* cuja política de trabalho vai propiciar uma longa lista com exemplos de projetos, críticas e discussões sobre essa vertente. No Brasil, chama a atenção a iniciativa da Companhia Metropolitana de São Paulo e seu projeto *Arte no Metrô*, seguida da criação do *Projeto Arte Cidade*, fundado primeiramente dentro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e depois, vinculado a diferentes parceiros em suas edições consecutivas.

Tais instituições guardam em comum uma configuração de política pública que atenta para o papel agregador positivo da requalificação do tecido urbano por meio de estratégias artísticas.

O NEA foi criado em 1965 como uma agência independente de fomento à arte e à cultura estabelecida pelo Governo Norte-Americano. Identifica-se como responsável por ter transformado o panorama urbano da vida norte-americana promovendo formas de cultura fora dos grandes centros. Emprega o termo *acessibilidade* para abordar a importância de seu trabalho na mudança da vida social e cultural do povo norte-americano e guarda, em seu portfólio, em crescente construção, um grande número de projetos realizados dentro e fora de museus de arte.

Um dos pontos críticos mais oportunos para serem lembrados novamente, considerando a convergência com o tema desta pesquisa, deu-se com a encomenda e destruição da escultura *Tilted Arc* de Richard Serra, sob a tutela do NEA. A obra, criada a partir das condições da *Site Specific Art* é encomendada, realizada e instalada na Federal Plaza de Manhattan para, pouco tempo depois, em meio a uma discussão pública tumultuada, ser destruída. Apesar dos detalhamentos necessários para compreendermos por completo esse caso, o que nos chama a atenção é a forma como o fomento cultural encontra seus caminhos de resistência no espaço urbano. Como se organiza e valida sua presença a partir de elementos de financiamento, seleção de projetos e linguagens estéticas, recepção pública, sentido

de permanência no tecido urbano. Nem mesmo a instituição pública especializada foi capaz, nesse caso vivenciado por Serra, de absolver a arte das conseqüências de seu embate com o meio urbano atual.²⁹⁹

Concentrado, principalmente, no espaço urbano brasileiro dos grandes centros da região sudeste, com pouco alcance nas capitais do sul e do nordeste, o mapa das formas de atuação da vertente extramuros constrói-se com as iniciativas individualizadas de artistas conscienciosos da conjunção possível de sua poética e o novo território estético a ser anexado. Posteriormente, passam pelo entorno transbordado dos museus dessa mesma região sudeste alcançando as últimas décadas do século XX, ainda nesse *lôcus*, a partir do incentivo público mediado pelo projeto da Companhia Metropolitana de São Paulo.

Já se vão os anos 1970, e as primeiras erupções sentidas no tecido urbano se fazem notar. A reformulação da praça da Sé, em 1978, agrega a obra da estação subterrânea aos jardins que apresentam esculturas, índices de um procedimento inicial na direção do projeto geral. Os adiantados anos 80 apresentam ao Metrô uma clara aderência entre seu processo urbanístico de instalação física e a promoção de obras de arte para o público. A inovação do serviço leva à predileção pela linguagem contemporânea que, apresentadas nesse conjunto de incremento social e urbano, são bem recebidas pelo público identificando bem a paisagem da megacidade que é São Paulo.³⁰⁰

Entretanto, a instauração desse projeto desenvolve-se desvinculada dos critérios da implantação e disposição espacial com as quais as formas de arte pública e urbana se configuram como linguagem própria. Aproximam-se mais da estratégia do jardim de esculturas, dentre um pensamento votivo, comemorativo e ainda regido por um tom modernista.

Constituído por importantes artistas brasileiros, selecionados por um comitê de profissionais especializados na área artística, os trabalhos que conformam essa coleção do Metrô são tratados em seu espaço de ligação com a paisagem urbana, a

²⁹⁹ Richard Serra, um dos escultores mais incisivos sobre a necessidade de autonomia da escultura pública perante a cooptação ideológica dos lugares urbanos, costumava declarar que sabia da baixa audiência para a escultura contemporânea tanto quanto tal fato acontece com a poesia ou outras formas de arte.

³⁰⁰ No texto de apresentação do livro *Arte no Metrô* Marcelo Glycerio de Freitas coloca que: *"Em 1978, com a inauguração da estação da Sé, a praça anteriormente desfigurada pelas obras ganhou um novo formato e um novo significado para a cidade, amenizando a sua descontinuidade através do paisagismo, da sua inter-relação com o subterrâneo – as quedas d'água e a clarabóia trazem a praça para dentro do Metrô – e através da instalação de esculturas no jardim. Descobre-se com essas iniciativas, a monumentalidade das estações e a possibilidade de adequação da arquitetura para conter obras de arte. Em 1988, percebendo que as concepções construtivas das estações permitiam a utilização da arte em seus caminhos, o Metrô inicia um programa que objetivava o contato mais íntimo com o usuário. Esse programa instituiu um processo experimental de aproximação usuário-obra de arte, com a colocação de obras em alguns espaços disponíveis e em alguns momentos especiais. (...) Dessa primeira fase resultou a reação positiva dos usuários demonstrada pela aceitação da obra de arte, sua preservação e sua apreciação, constatadas tanto pelas pesquisas formais realizadas pela companhia, quanto pela observação in loco do comportamento do passageiro."* Ver em: GIOSA, Celso. *Arte no Metrô*. SP: Alter Market, 1994, pág.10.

partir da combinação de seus elementos arquitetônicos, avaliadores de sua instalação.

Efetiva-se com isso uma ampliação dos espaços de expectativa ainda dentro dos formatos da caixa e da praça que a linguagem modernista já praticava. Aliado a isso, o valor definitivo dos projetos criados, seu aspecto de durabilidade dos materiais empregados e de permanência nos levam a considerar que essa experiência compreende o entorno urbano e a configuração dos espaços internos a partir da coleção pública, da exposição de trabalhos permanentes, justificados como sólidos investimentos culturais que respeitam o suposto alcance público de sua proposição espacial.³⁰¹

Os discursos criados para a sistematização teórica e conceitual dessa coleção, bem como a criação de um projeto de arte educação, orquestram a preocupação de seus representantes quanto à operação de inclusão da obra de arte como serviço social desejado para as instituições atentas ao tempo presente. Desta forma, a arte é tratada como *função social educadora*, trabalha os valores perenes que a apresentam como modificadora da paisagem.³⁰² Com essa postura, chama para si um discurso preocupado com o público, mas distante da compreensão do real espaço público a que se tem direito numa cidade desmedida como a que toma São Paulo, em meados da década de 1990. Apesar dessas esculturas do projeto do Metrô instalarem-se no espaço aberto e urbano, não o consideram como parte de sua concepção, uma vez que, se preocupam apenas com a constituição simbólica, matériaca e poética que as originam. Essa abordagem acomoda as obras de Amílcar de Castro, representante brasileiro de grande inventividade poética na escultura abstrata. Esse artista não desdobra sua linguagem para o contexto urbano e os fluxos com a efetividade conferida na linguagem contemporânea, permanece, assim, dentro do momento final vivenciado pela escultura Modernismo, no meio de seu trajeto para o campo aberto.

O final dessa década de 1990 traz a próxima iniciativa que acontece também com o *Projeto Arte Cidade*. Iniciado no ano de 1994, sob a tutela da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, parte de projetos de intervenção artística no meio

³⁰¹ No final de seu texto de apresentação do projeto Radhá Abrahmo faz uma ressalva para a escolha pelas obras permanentes e para a inclinação tomada pela sensibilidade e pelo social que antevê no espaço público: "O *Projeto Arte no Metrô de São Paulo*, discretamente ao longo dos últimos anos, acumulou mais de 70 obras nos subterrâneos da cidade. (...) A Arte Pública não tem o direito de ser desmanchada, posto que nela houve um investimento de custos, de mão de obra. A transitoriedade não reside, portanto, nos subterrâneos. Neles só é permitida a transitoriedade dos usuários. No final dos anos 90 o Metrô dessa cidade vai configurar um excelente acervo monumental (...) Pelo trabalho e pelo bem comum." Ver em: ABRAMO, Radha. *A filosofia do projeto*. In: GIOSA, Celso. *Op. Cit.*, 1994, pág.19 e20.

³⁰² Radhá Abramo emprega uma leitura comprometida com o acesso das massas à obra artística considerando um espaço urbano passado. Retoma a significação do projeto Arte no Metrô pelo senso público idealizado por Ruskin: "John Ruskin defende que a Arte devia exercer uma função social educadora – Toda arte é ensinamento – (...) Quase um século passado, presenciamos no Metrô de São Paulo milhares de pessoas captando e usufruindo da própria sensibilidade (...) Os usuários do Metrô conquistam o sonho utópico de Ruskin." ABRAMO, R. *Op. Cit.* 1994, pág. 16.

urbano, com destaque as áreas críticas que sofrem processos de redensolvimento e o impacto da velocidade atual. Desse modo, parte da escolha de espaços intersticiais, regidos por um contexto urbano esgarçado, permeado pelas aporias conhecidas do terreno contemporâneo.

Constituído por quatro edições - *Cidade sem janelas* (1994); *A Cidade e seus Fluxos* (1995); *A cidade e suas histórias* (1997) e *Arte/cidade Zona Leste* (2002), o projeto migra, depois de seu segundo bloco, da iniciativa institucional pública para a formação de um grupo de intervenção urbana que mantém como seu coordenador Nelson Brissac Peixoto. Nos dois últimos blocos são estabelecidas parcerias com outras instituições privadas além de organizações públicas.³⁰³

Do espaço confinado pela grande cidade, cercado por muros, onde se inscreve a primeira edição - *Cidade sem Janelas*, que ocupa o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, o projeto passa por diferentes escalas nas quais agrega preocupações ordenadas por dispositivos característicos da linguagem contemporânea e dos seus respectivos elementos contemporâneos urbanos e artísticos. Ocupa três edifícios e seus interstícios na região central de São Paulo, na segunda edição - *A cidade e seus fluxos*; depois, amplia um pouco mais seu raio de ação com a edição - *A cidade e suas histórias*; em que determina pontos de intervenção em deslocamento dentre pontos abandonados pela ferrovia que ligavam um eixo industrial fabril da cidade por onde transitaram seus visitantes num trem reativado dos silos do antigo Moinho Central até os galpões e chaminés sobreviventes das Indústrias Matarazzo.

A última edição - *Arte/Cidade Zona Leste*, estabelece-se numa área bastante ampliada. São dez quilômetros tomados por intervalos abandonados numa região de São Paulo, historicamente conhecida pelas camadas da imigração, industrialização e desindustrialização que foram sucedidas por investimentos de complexos sistemas de transporte urbano; esparsos comércios, condomínios, shoppings e favelas.

Boa parcela dos artistas selecionados para a discussão do capítulo anterior, por sua presença e significância na produção extramuros mais recente, participa das edições do projeto *Arte/Cidade* sendo solicitados à convergência desse modelo de trabalho estruturado pela noção de *site specific art*, pela conectividade de suas poéticas pessoais aliadas à compreensão das distintas e concomitantes fases de urbanização pela qual passa esse tecido urbano que ora ocupam. Na totalidade, seja pelos vagões empilhados de José Resende, pela laje deslocada de Nelson Felix ou

³⁰³ O site do Projeto Arte/Cidade se apresenta sob a condição de palimpsesto que aponta na cidade. Ao longo desse tempo de existência, foi acumulando as camadas das páginas construídas inserindo-lhes mapas e textos críticos que, além das imagens, procura garantir a apresentação de detalhes dos processos de trabalho elaborados. As informações pinçada,s nesse parágrafo, saíram desse site. Ver em: Arte Cidade. Disponível em: <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>. Acessado em: 02/05/2007.

mesmo pela projeção de sombra da caixa d'água de Regina Silveira, os projetos adentram a condição efêmera e mutável da cidade em sua organização.

Condicionado por um espectro que o liga à preocupação com a cidade pós-industrial, o projeto *Arte/Cidade* demonstra, em seu perfil constituinte, a atenção dispensada para com os vestígios das camadas de civilização anteriores, um interesse profundo na produção e descoberta estética dos não-lugares produzidos pela megalópole e incorporados pela estética contemporânea extramuros.³⁰⁴

Reitera, assim, a ejeção dos valores modernistas do modelo da megacidade ao constituir-se, também, por textos críticos assertivos sobre sua condição complexa, caótica, veloz, opaca, cuja visão parcial se dá por uma participação intermediada tanto pela tecnologia quanto pela história de suas camadas. Complexidade que passa despercebida na relação direta que podemos estabelecer com o título que identifica o projeto – *Arte/Cidade* e que, anelado à comunicação atual permanece, lembrando-lhe o tempo todo, de suas incongruências.

Compreende-se, assim, que a relação vivida por esses dois campos do conhecimento, arte e urbanidade, têm se desenvolvido ao longo das últimas décadas em constante processo de negociação, de revisão de seu estado de pertença, permanência e legitimidade.

Parece-lhe integrante a condição indeterminada, garantida pela constante ampliação dos tentáculos que a sustenta. Procurar cercar-lhe o espectro de sua configuração principal exige, contudo, idêntica dinâmica investigativa dentre múltiplas áreas, mesmo que terminemos tal tarefa sem desferir-lhes pontos pacíficos ou finais.

Na complexidade dos processos artísticos contemporâneos estabelecem-se os novos termos de condução da Arte. Uma obra pode sobreviver à expectativa, mas a proposição artística não se efetiva sem um público. Tanto quanto não há trabalho artístico sem expectativa, não se reconhece como artístico o trabalho que escapa à circulação inerente a esse sistema. Daí seu conduto atual: a saída do museu indica o caminho da arte extramuros no campo ampliado da cultura.

³⁰⁴ Nelson Brissac Peixoto intitula o texto de apresentação do catálogo *A cidade e suas histórias* com: ***Cidade Pré-Histórica e Pós-Industrial***. A dicotomia e a concomitância dos termos replicam-se pelo projeto em suas distintas edições, estabelecem um modelo investigativo para reinscrever-se muitas outras vezes, porém, sob cautela descritiva, tal qual o trecho selecionado: “*Em nenhuma outra parte da cidade a destruição e o abandono forma tão sistemáticos e intensos. Aqui surgiu uma área de degradação, desprovida de vida, onde impera uma sensação de decadência, de desorganização e perda. Mas também uma certa grandeza emana do ordinário, do descartado, naqueles lugares sem destino. (...) Em vez de ruínas de magníficas construções, de civilizações passadas, as ruínas de nosso próprio tempo. Lugares desativados que foram em parte demolidos e refeitos. Com jardins tropicais brotando nas áreas que perderam o telhado. Tudo aos poucos destruído. Obra em construção e ruína ao mesmo tempo.*” Ver em: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cidade pré-histórica e pós-industrial. In: Arte/Cidade. A cidade e suas histórias*. SP: Marca d'água. 1997.

Referências Bibliográficas

Livros:

- 01- ALVARADO, Daisy Peccinini de. (org) **Arte, novos meios, multimeios. Brasil 70' e 80'**. SP: FAAP, 1985.
- 02- _____. **Figurações. Brasil anos 60**. São Paulo: Edusp: Itaú Cultural, 1999.
- 03- ALVARENGA, M. Amália de F. P. e COUTO ROSA, Maria Virginia de F. P. **Apointamentos de Metodologia para Ciência e Técnica de Redação Científica**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris ed., 2001.
- 04- ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. RJ: Jorge Zahar editora, 2005.
- 05- ARANTES, Antonio A. (org) **O espaço da diferença**. Campinas: Ed. Papirus, 2000.
- 06- ARANTES, Otilia B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 1993.
- 07- _____. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. São Paulo: Edusp, 1997.
- 08- _____. **Mario Pedrosa, itinerário crítico**. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- 09- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. trad. P. L.Cabra. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1995.
- 10- _____. **Arte Moderna**. Trad. D. Bottman e F. Carotti. S.P.: Martins Fontes, 1988.
- 11- ARNHEIM, Rudolf. **O poder do centro**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- 12- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares-Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- 13- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Trad. Eloísa A. Ribeiro. SP: Cosac & Naif, 2004.
- 14- **ARTE e artistas plásticos no Brasil 2000**. São Paulo: Metalivros, 2000.
- 15- BAAL-TESHUVA, Jacob. **Christo & Jeanne-Claude**. Colônia. Alemanha: Taschen, 1995.
- 16- BASBAUM, Ricardo (org). **Arte Contemporânea Brasileira**. R.J.:Rios Ambiciosos, 2001.
- 17- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Claudia M. Gama. RJ: Jorge Zahar Ed. 1998.
- 18- BARRUS, Edson e COCCHIARALE, Fernando. **Arte Latina. Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000.
- 19- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Trad. Maria João C. Pereira. Lisboa: Antropos, 1991.
- 20- BAYARDO, Rubens e LACARRIEU, Mônica. **Globalizacion e Identidad Cultural**. Buenos Aires: Ciccus editora, 1997.
- 21- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**; Trad. Ana M Goldberger – São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- 22- BOIS, Yve-Alain. **A picturesque stroll around Clara-Clara**. 1988. In: GUSE, Ernest-Gerhardt. (ed.) **Richard Serra**. NY: Rizzolli, 1988.
- 23- BOYER, M. Christine. **The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainments**. Massachussets: MIT Press, 1996.
- 24- BOURDIN, Alain. **A questão local**. Trad. Orlando dos Reis. R.J., DP&A, 2001.
- 25- BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. **Livre-troca: diálogos entre ciência e arte**. São Paulo, Bertrand, Brasil, 1995.
- 26- BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. **O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu Público**. Trad. Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp, 2003.

- 27- BRETT, Guy. **Brasil Experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos**. Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005.
- 28- BRITO, Ronaldo. **Experiência Crítica – Textos selecionados**. Organização de Sueli de Lima. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2005.
- 29- BRUNA, Paulo. **Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento**. SP: ed. Perspectiva, 2002.
- 30- BUENO, M. Lúcia. **Artes Plásticas no século XX – modernidade e globalização**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.
- 31- BULHÕES, Amélia e KERN, Lucia Bastos (org). **América Latina: territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, data 2002.
- 32- BULHÕES, Amélia (org) **Artes plásticas na América Latina contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, data 1994.
- 33- BUREN, Daniel. **Textos e entrevistas escolhidos.1967-2000**. trad. Ana M Castro Santos, André Sena e Lucia Maia. RJ: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- 34- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Trad. Mauricio S. Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- 35- _____. **Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Trad. Ana R. Lessa e Heloisa P. Cintrão. SP: Edusp, 1998.
- 36- CANONGIA, Ligia. (org) **Artur Barrio**. São Paulo: Modo, 2002.
- 37- _____. **O legado dos anos 60 e 70**. RJ: Jorge Zahar editora, 2006.
- 38- CAUQUELIN, Anne. **A Arte Contemporânea**. Trad. Joana Ferreira da Silva. Porto: Rés Editora, s/ data.
- 39- _____. **Teorias da Arte**. Trad. Rejane Janowitz. SP: Martins Fontes, 2005.
- 40- CASTELLS, Manuel. **A questão urbana**. Trad. A. Caetano. S.P.: Paz e Terra, 2000.
- 41- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa.(org) **O cinema e a invenção da vida moderna**. trad. Regina Thompson. SP: Cosac & Naif, 2004.
- 42- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Lemos ed, 2002.
- 43- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**; trad. Waltensir Dutra. S.P.: Martins Fontes, 1988.
- 44- COELHO, Teixeira. **Guerras Culturais. Arte e Política no novecentos tardio**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- 45- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do Museu**. Trad. F. Santos. SP: Martins Fontes, 2005.
- 46- DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo**. Ed. Projeto, 1982.
- 47- DANON, Diana D. e FRAGELLI, Marcelo. **O Metrô de São Paulo**. São Paulo: Editora Nacional, Edusp, Comp. Do Metropolitano de SPaulo – Metrô. 1975.
- 48- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. E. Abreu. R.J.: Contraponto, 1997.
- 49- DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**; São Paulo: Ed. Presença.
- 50- DEUTSCHE, R. **Evictions – Art and Spacial Politics**. Cambridge, MIT Press, 1998.
- 51- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Coord de trad. A. Lúcia de Oliveira, São Paulo: Editora 34.
- 52- DELEUZE, Gilles. **Capitalisme et schizophrénie : l'anti-oedipe**. Paris: Minuit, 1972.
- 53- _____. **Lógica do sentido**. trad. Luiz R. Salinas Fortes. SP: Ed. Perspectiva, 1974.
- 54- DOMINGUES, Diana. (org) **Arte no século XXI**. São Paulo: Unesp, 1997.
- 55- EHRENZWEIG, Anton. **Psicanálise da percepção artística. Uma introdução à teoria da Percepção Inconsciente**. Trad. Irley Franco. RJ: Zahar Ed. 1983.
- 56- _____. **A ordem oculta da Arte**. trad. Luis Corção. RJ: Zahar Ed., 1983.
- 57- FABBRINI, Ricardo N. **A arte depois das vanguardas**. Cps: Editora da Unicamp, 2002.
- 58- FABRIS, Annateresa. (org) **Arte & Política. Algumas possibilidades de leitura**. BH: C/Arte Editora, 1998.
- 59- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- 60- FRANCASTEL, Pierre. **Arte e Técnica nos séculos XIX e XX**. Trad. H. D'Ávila e A. Gusmão. São Paulo: Ed. Livros do Brasil, s/data.
- 61- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Os significados urbanos**. S.P.: Edusp: Fapesp, 2000.
- 62- FERREIRA, G. **Crítica de Arte no Brasil. Temáticas Contemporâneas**. RJ: Funarte, 2006.
- 63- FERREIRA, Gloria e COTRIM, C.(org) **Escritos de Artistas**. RJ: Jorge Zahar editora, 2006.

- 64- FREIRE, Cristina. **Além dos mapas, os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.
- 65- _____. **Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu**. SP: Iluminuras, 1999.
- 66- _____. **Arte Conceitual**. RJ: Jorge Zahar Editora, 2006.FOSTER, Hal. **Recodificação. Arte, Espetáculo e Política Cultural**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- 67- _____. (ed.) **The Anti-Aesthetic – essays on postmodern culture**. Nova York : The New Press, 1983.
- 68- GESTEL, Tom van. (introd) **Parasite Paradise. A Manifesto for temporary architecture and flexible urbanism**. Bélgica: NAI Publishers Skor, 2003.
- 69- GIOSA, Celso. (apres.) **Arte no Metrô**. SP: Alter Market, 1994.
- 70- GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre Cenografias. O museu de arte no século XX**. SP: Edusp, 2004.
- 71- GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da Arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- 72- _____. **Etapas da arte contemporânea**. S.P.: Editora Nobel, 1985.
- 73- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Trad. Adail Sobral e M. Stela Gonçalves. São Paulo: Edições. Loyola, 2006.
- 74- _____. **Espaços de Esperança**. Trad. Adail Sobral e M. Stela Gonçalves São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- 75- _____. **A produção capitalista do espaço**. Trad. C. Szlak. SP: Annablume, 2006.
- 76- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. Trad. Ana L.D.Borges. S.P.: Cosac &Naify, 2002.
- 77- HOLT, Nancy (org). **The Writings of Robert Smithson**. N.Y.: The N.Y.Univ. press, 1979.
- 78- HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**; Colônia: Benedickt Taschen, 1992.
- 79- HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Trad. P. Farias. RJ: Ed. URFJ, 1997.
- 80- _____. **Seduzidos pela memória – arquitetura, monumentos e mídia**. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano ed: Univ. C. Mendes: MAM RJ, 2000.
- 81- JACOB, Mary Jane. **Conversations at the Castel – Changing audiences and contemporary art**. Massachussets: MIT Press, 1998.
- 82- JUSTINO, Maria José. **Seja marginal, seja herói. Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica**. Curitiba: Ed. UFPR, 1998.
- 83- KAPROW, Allan. **The blurring of art and life**. Berkeley: Univ. of California Press, 1993.
- 84- _____. **Assemblage, Enviroments & happenings**. NY: Adams ed., s/data.
- 85- KNAUSS, Paulo. **Cidade vaidosa: imagens urbanas do R. J.**. Ed. Sette Letras, 1999.
- 86- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna** ; trad. J. Fischer. S.P: Martins Fontes, 1998.
- 87- _____. **The originality of the avant garde and other modernist myths**, Massachussets: MIT, 1991.
- 88- KUSPID, Donald. **The Critic is Artist. The intentionality of Art**. Michigan: UMI Research press, 1984.
- 89- KWON, Miwou. **One Place after another**. In: **October 80**; Massachussets: MIT, 1997.
- 90- LACY, Suzanne(ed). **Mapping the Terrain** . Washington: Bay Press, 1996.
- 91- LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Trad. S. Martins. B.H.: Ed. UFMG,1999.
- 92- _____. **O direito à cidade**. Trad. R.E. Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.
- 93- LEITE, Rogério P. **Lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. Campinas: Ed. Unicamp. 2004.
- 94- LIMA, Maria Alvarez. **Marginália. Arte & Cultura na idade da pedrada**. 3ªed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- 95- LIPPARD, Lucy. **Sixty years, the desmaterialization of the art project**. Nova York: Praegar Publishers, 1973.
- 96- LOURENÇO, M. C. França. **Museus Acolhem Modernos**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- 97- _____. **Obras escultóricas em espaços externos da USP**. SP: Edusp, 1997.
- 98- LUCIE-SMITH, Edward. **Art in the Seventies**. N.Y.: Cornell University press, 1980.
- 99- LYOTARD, Jean-François. **Peregrinações. Lei, Forma, Acontecimento**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- 100- _____. **Moralidades Pós-Modernas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1996.

- 101- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.
- 102- MARICATO, Ermínia. **Brasil, Cidades. Alternativas para a crise urbana**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.
- 103- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**, Trad. Carlos A. R. de Moura – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- 104- _____. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- 105- MILLES, M. **Art, Space and City, public art and urban futures**; N.Y.:Routledge, 1997.
- 106- MONTANER, Josep Maria. **La modernidad superada, arquitetura, arte y pensamiento del siglo XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli; 1997.
- 107- _____. **Museos para el nuevo siglo**. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1995.
- 108- _____. **Museos para el siglo XXI**. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli. 2003.
- 109- MORAES, Denis de. **A esquerda e o golpe de 64**. RJ: Editora Espaço e Tempo, 1989.
- 110- MORAES, Angélica. **Regina Silveira: cartografias da sombra**. S.P.: Edusp.
- 111- MORAES, Antonio Carlos Roberto. **Flavio de Carvalho**, Brasiliense, 1986.
- 112- MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas – secs. XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, pag. 36.
- 113- MORRIS, Robert. **Continuous project altered daily**. Nova York: MIT, 1993.
- 114- MOSQUERA, Gerardo et al. (apres) **Cildo Meireles**. Londres: Phaidon Press, 1999.
- 115- MUNARI, Luiz. **O costume da arte**. São Paulo: Fupam, 2002.
- 116- NASCIMENTO, Otilia A. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. SP: Edusp, 2000.
- 117- NAVES, Rodrigo. **Amilcar de Castro**. 2ª ed. São Paulo: ed. Cosac & Naify, 1997.
- 118- O'DOHERTY, Brian. **Inside the white cube – the ideology of the gallery space**. San Francisco: The Lapis Press, 1986.
- 119- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: ed. Cortez, 2001.
- 120- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. SP: Cosac & Naif, 2000.
- 121- PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana**. São Paulo – região central. Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- 122- _____. (org) **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.
- 123- PAPE, Lygia. **Lygia Pape: Gávea de Tocaia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- 124- PAREYSON, L. Estética. **Teoria da Formatividade**. Trad. E. Alves. RJ: Ed.Vozes, 1993.
- 125- PEDROSA, Mario. **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995.
- 126- PEIXOTO, N. Brissac. (org) **Arte e Cidade**. 3 vols. S.P.:Ed. Marca D'Agua. 1994.
- 127- _____. **Paisagens Urbanas**, S.P.: ed. SENAC/Marca d'agua, 1996.
- 128- _____. **Cidade Desmedida**. In: **Brasmitte –intervenções Urbanas São Paulo-Berlin**, São Paulo: Arte/Cidade e Sesc, maio de 1997.
- 129- _____. **Arte e Cidade**. (org) São Paulo: Senac ed., 2002.
- 130- PEVSNER, Nicolaus. **Panorama da Arquitetura Ocidental**; trad. J. C.Teixeira Neto e S. Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- 131- POINTON, Márcia. (ed.) **Art Apart. Art institutions and ideology across England and North América**. Manchester, Manchester university press, 1994.
- 132- POMIAN, Krzystof. **Coleção**. In: **Enciclopédia Einauldi**. Vol.1. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- 133- POPER, Frank. **Art, Action et participation: L'artiste et la créativité aujourd'hui**. 12ª ed. Paris: Editions Klincksieck, 1985.
- 134- RAVEN, Arlene. **Art in the public interest: New Public Art in the 1980's**. N.Y.: Da Capo Press, 1993.
- 135- READ, Herbert. **Modern Sculpture – a concise history**; N.Y.: World of Art, 1998.
- 136- REDSTONE, Louis. **Public Art – new directions**. EUA: MC Graw Hill Book Comp.
- 137- REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. RJ: Jorge Zahar editora, 2006.
- 138- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil**. SP: Comp. das Letras, 1995.
- 139- RIBEMBOIM, R. (apres) **Tridimensionalidade**. SP: Itaú Cultural, 1997.
- 140- RODRIGUES, Marly. **A década de 50. Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. SP: Ática, 1992.
- 141- SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord) **Paisagem e Arte**. S.P.: Fapesp: CBHA, 2000.

- 142- SENETT, Richard. **O declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- 143- SERRA, Richard. **Writings Interviews**, MIT Press, 1994.
- 144- SMITHSON, Robert. **The writings of Robert Smithson**. NY: NY University press, 1979.
- 145- SUBIRATS, Eduardo. **Vanguardas, Mídia e Metrôpoles**; trad. N.Moulin S.P.: Nobel, 1993.
- 146- SUDERBURG, E.(ed) **Space, site, intervention. Situating installation art**. Minneapolis: University of Minneapolis press, 2000.
- 147- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: ed. Cosac & Naif, 2001.
- 148- _____. (et al). **Nuno Ramos**. São Paulo: ed. Ática, s/data.
- 149- _____. (apres.) **Amílcar de Castro**. São Paulo: Cosac & Naif, 1997.
- 150- TOBIAS, José Antonio. **História das Idéias Estéticas no Brasil**. SP: Editorial Grijalbo, 1967.
- 151- TOLEDO, J. **O comedor de emoções**. Campinas: ed. Unicamp/Brasiliense, 1994.
- 152- TUNGA. **Barroco de Lírios/Tunga**. São Paulo: editora Cosac & Naify, 1997.
- 153- VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real**. trad. P.Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, coleção TRANS, 1999.
- 154- WAGNKNECH-HARTE, Kay. **Site + Sculpture**. NY: Van Nostrand Reinhold, 1989.
- 155- WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 156- ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**; São Paulo, Ed. Cultrix, s.d.
- 157- ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. M. Isabel Gaspar e Gaëtan M de Oliveira. São Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1993.
- 158- ZILIO, Carlos. **Da antropofagia à tropicália**. In: NOVAES, Adauto. (coord) **O nacional e o popular na cultura brasileira**. SP: ed. Brasiliense, 1982.
- 159- ZWEIT, Armin. **Evidence and experience of self. Some spacially related sculptures by Richard Serra**. In: GUSE, Ernest-Gerhardt. (ed.) **Richard Serra**. NY: Rizzolli, 1988.

Dissertações e Teses:

- 01- AMARAL, Lilian. **Fronteiras do Visível: Arte Pública na Avenida Paulista. Um estudo-intervenção na cidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Prof. Dra. Maria Heloisa C. T. Ferraz. SP: ECA – USP, Departamento de Artes Plásticas, 2000.
- 02- BASSANI, Jorge. **As linguagens artísticas e as cidades**. Dissertação de Mestrado. SP: FAU-USP, 1999.
- 03- BOTALLO, Marilúcia. **Arte moderna e Contemporânea em São Paulo. O museu como intermediário**. Dissertação de Mestrado. SP: ECA-USP,
- 04- ESCOBAR, Miriam. **A escultura no espaço público em São Paulo**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Dissertação de Mestrado. SP: FAU -USP, 1994.
- 05- FARIAS, Agnaldo A. C. **Esculpindo o espaço**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo . Tese de Doutorado. SP: FAU - USP, 1997.
- 06- FERREIRA, Kennedy Piau. **Políticas Públicas e Sistema das Artes: Limites e possibilidades de uma ação institucional orientada para o desenvolvimento das Artes Visuais como Crítica da Cultura**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRS- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- 07- FUREGATTI, Sylvia. **Arte no espaço Urbano: contribuições de Richard Serra e Christo Javacheff na formação do discurso da Arte Pública Atual**. Dissertação de Mestrado. SP: FAU– USP, 2002.
- 08- KIEFER, Flávio. **MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. MASP Museu de Arte de São Paulo. Paradigmas brasileiros na arquitetura de Museus**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRS-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.
- 09- MEDEIROS, Givaldo. **Artepaisagem. A partir de Waldemar Cordeiro**. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. FAU-USP, 2004.
- 10- PALLAMIN, Vera. **Arte urbana – paisagem, percepção e projeto – São Francisco e Florença 1945-95**. San Francisco/EUA,

- 11- ROMAGNOLO, Sérgio. **Esculturas, Rugas e Alegorias**. Dissertação de Mestrado. SP: ECA-USP, 1998.
- 12- SALADINI, Mario. **Espaços Híbridos da Arte Contemporânea: revendo a 'caixa preta' e o 'cubo branco'**. Dissertação de Mestrado. SP: ECA – USP, 2004.
- 13- SOUSA e SILVA, Liliana. **O público e o privado: a política cultural brasileira no caso dos institutos Moreira Salles e Itaú Cultural**. Dissertação de Mestrado. SP: ECA – USP, 2000.
- 14- TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte**. São Paulo: Tese de Doutorado. SP: ECA-USP, 2000.

Periódicos | Revistas:

- 01- A XI Bienal de São Paulo. **Revista Colóquio das Artes**. nº 04, Lisboa: Fund. Calouste Gulbekian, out / 1970. pág.60.
- 02- AIAP leva arte ao povo. **Revista GAM**. Nº 15. Rio de Janeiro: 1968. págs. 36 a 38.
- 03- AMARAL, Aracy. *A única esperança?...* **Revista Mirante das Artes**. São Paulo. Nº 4. julho/agosto. 1967. págs. 32 e 33.
- 04- _____. *Cêntricos, Ex-cêntricos*. **Revista Galeria**. SP, nº23, dez/jan, 1993, págs. 98a101.
- 05- ALLOWAY, Lawrence. *Latin América and internacional art*. **Art in América**, NY, nº 03, junho, 1965, págs. 65 a 76.
- 06- BARATA, Mario. *Carta do Rio de Janeiro*. **Revista Colóquio das Artes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, nº 3. junho. 1971. págs. 54 a 57.
- 07- _____. *Carta do Rio de Janeiro*. **Revista Colóquio das Artes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, nº 5. dezembro. 1971. págs. 55 a 57.
- 08- BALLO, Guido. *A contaminação arte-vida e obra aberta*. **Revista Mirante das Artes**. São Paulo. Nº 7. janeiro/fevereiro. 1968. pág. 08.
- 09- BARDI, Lina Bo. *Arquitetura. Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?* **Revista Mirante das Artes**. SP. Nº 1. janeiro/fevereiro. 1967. págs. 10 a 14.
- 10- BARROS, Anna. *Espaço, Lugar e local*. **Revista USP**, SP: nº 40, dez/fev, 1998/9, p.32a 45.
- 11- BARROS, Stella Teixeira de. *Ana Maria Tavares*. **Galeria: Revista de Arte**, n.23, dezembro-janeiro, 1991, p. 49-53.
- 12- BASBAUM, Ricardo. (?)?Pergunta dentro da pergunta. **Revista do Programa de Artes Visuais**. UFRJ/EBA. Ano VII, nº 07, 2000, págs. 115 a 119.
- 13- BENTO, Antonio. *Hostilizada a Bienal de Veneza – A representação brasileira*. **Revista GAM**. Nº 15. Rio de Janeiro: 1968. págs. 15 e 16.
- 14- BONITO OLIVA, Achile. *Vanguarda é o sistema. Só pode existir nos países subdesenvolvidos*. Entrevista a Frederico Moraes. **Revista Vida das Artes**. Rio de Janeiro. Ano 1. nº 4. setembro. 1975. págs. 40 a 42.
- 15- BRESSON, Michael. *Perspectivas da Arte Pública*. **Seminários de Arte Pública**. SESC. SP, 1998, págs.16 a 29.
- 16- _____. *As virtudes da Arte Pública*. **Seminários de Arte Pública**. SESC. SP, 1998, págs.180 a 189.
- 17- BRITTO, Ronaldo. *Análise do Circuito*. **Revista Malasartes**, nº 1, S.P.: set/out/nov., 1975, págs.05 e 06.
- 18- _____. *Agora, a arte*. **Opinião**, março, 1976, págs.
- 19- _____. *Neoconcretismo*. **Revista Malasartes**, nº3, S.P: abr/jun., 1976, págs. 09a13.
- 20- CASTELO, Maria José Velayos. *El tiempo creador*. **Revista Lápis**. Nº 175. Madrid. Julho, 2001, págs. 24 a 35.
- 21- CAUQUELIN, Anne. *A cidade e a arte contemporânea*. **Revista Arte e Ensaios**. Revista do Mestrado em História da Arte. Ano 3, nº 3. EBA UFRJ. Rio de Janeiro, 1996, págs. 31 a 35.
- 22- CHAMIE, M. Museu. *Um fato sincrônico-diacrônico*. **Revista Mirante das Artes**. SP. Nº 5. set/out. 1967. págs. 18 e 19.
- 23- COELHO NETTO, Teixeira. *'80. A aura perdida*. **Revista Guia das Artes**. SP, ano 04. nº 17, 1989, págs. 77 a 81.
- 24- CULTURA governamental. **Revista Mirante das Artes**. SP. Nº 11. set/out. 1967. pág. 06.
- 25- DUVE, Thierry de. *Quando a forma se transformou em atitude – e além*. **Revista do Programa de Artes Visuais**. UFRJ. Ano X, nº 10, 2003, págs. 93 a 105.

- 26- FARIAS, Agnaldo. De Richard Serra para os arquitetos, **Revista Caramelo**, vol 6, S.P.: 1993, p. 67-78
- 27- FRANÇA, José Augusto. *A VII Bienal de Paris*. **Revista Colóquio das Artes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, nº 4. outubro. 1970/1. págs. 57 a 59.
- 28- FERRAZ, Tatiana. *A arte na cidade, o alcance da publicização*. **Revista Número**. SP, nº 6, abril, 2005, págs. 9 a 11.
- 29- FREIRE, Cristina. *Espaço da dispersão: a bienal de São Paulo e seu público*. **Revista Arte**. Vol.7, São Paulo: Unesp, 1991, p.203/213.
- 30- GAM PESQUISA. *Considerações ociosas em torno de uma festinha que acontec(eu, era) e*. **Revista GAM**. Nº 23. Rio de Janeiro: 1970.
- 31- GUASCH, Anna Maria. *Rosalind Krauss*. **Revista Lápis**. Nº 176. Madrid. Outubro, 2001, págs. 67 a 75.
- 32- JACOB, Mary Jane. *Quem é dono da cultura?* **Seminários de Arte Pública**. SESC. SP, 1998, págs.292 a 303.
- 33- JAREMTCHUK, Daria. *Espaços de resistência: MAM Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo*. **Cadernos da Pós-Graduação**. Vol 8, nº2. Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2006, págs. 91 a 98.
- 34- KAPROW, Allan. *A educação do a-artista*. **Revista Malasartes**. Nº 3, RJ, 1976, págs.34 a 36.
- 35- KLABIN, Vanda. *A questão das idéias construtivas no Brasil: o momento Concretista*. **Revista Gávea**. nº 01. Rio de Janeiro: PUC RJ, 1985, págs. 45 a 54.
- 36- KRAUSS, Rosalind. *A escultura em campo ampliado*. **Revista Gávea**, trad. Elizabeth C. Baez. nº 06. Rio de Janeiro: PUC RJ, 1988, págs. 86 a 93.
- 37- LEMOS, Fernando. *A XI Bienal de São Paulo*. **Revista Colóquio das Artes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, nº 4. outubro. 1970/1. págs. 60 a 62.
- 38- LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. *Cidades Complexas do século XXI: ciência, técnica e arte*. **Revista São Paulo em Perspectiva**. São Paulo: Fundação Seade, vol. 15, nº 3, julho/setembro, 2001, p. 37-49.
- 39- LORIA, Vivianne. *Proyecciones desde el Norte*. **Revista Lápis**. Nº 169/170. Madrid. Janeiro e Fevereiro, 2001, págs. 66 a 77.
- 40- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Arte Pública: sonho (ou pesadelo)?*. **AZ Revista de Cultura**. nº 7, fevereiro, 1998, p. 15-17.
- 41- MORAES, Jose de Souza. *Arte Pública*. **Revista Guia das Artes**. SP, ano 3, nº 12,1988, págs.39 a 42.
- 42- MORAIS, Frederico. *O suporte em questão ou a topografia do quadro*. **Revista GAM**. Nº 12. Rio de Janeiro: 1968. págs. 26 e 27.
- 43- _____. *Escultura, objeto e participação*. **Revista GAM**. Nº 9/10. Rio de Janeiro: 1967. págs. 09 a 11.
- 44- _____. *Crítica e Críticos*. **Revista GAM**. Nº 23. R.J: 1970. págs. 30 e 32.
- 45- _____. *Arte Americana: o meio, a estrada, na estrada*. **Revista GAM**. Nº 15. Rio de Janeiro: 1968.
- 46- _____. *A arte e a crise do mundo contemporâneo*. **Revista Vida das Artes**. Rio de Janeiro. Ano 1. nº 0. maio. 1975. págs. 37 a 40.
- 47- MOSQUERA, Gerardo. *Linguagem Internacional*. **Revista do Programa de Artes Visuais**. UFRJ/EBA. Ano X, nº 10, 2003, págs. 81 a 83.
- 48- MURRIA, Alicia. *Otras propuestas para el espacio público urbano*. **Revista Lápis**. Nº 169/170 Madrid. Janeiro e Fevereiro, 2001, págs. 109 a 115.
- 49- NAVAS, Adolfo Montejo. *A la búsqueda del desnudo necesario*. **Revista Lápis**. Nº 174. Madrid. Junho, 2001, págs. 40 a 53.
- 50- OITICICA, Helio. *A obra, seu caráter objetual, o comportamento*. **Revista GAM**. Nº 18. Rio de Janeiro: 1969. págs. 48 e 49.
- 51- _____. *O aparecimento do Suprasensorial na Arte Brasileira*, **Revista GAM**, nº 13, R,1968, pág.39.
- 52- OLIVA, Achile Bonito. *A arte e o sistema da arte*. **Revista Malasartes**, nº02, fevereiro, 1976, págs.24 a 26.
- 53- _____. *Vanguarda é o sistema*. Só pode existir nos países subdesenvolvidos. (entrevista a Frederico Morais) **Revista Vida das Artes**. Rio de Janeiro. Ano 1. nº 4. setembro, 1975. págs. 40 a 42.
- 54- OLIVA, Fernando. *As paredes estão ruindo ou sendo pintadas?* **Revista Número**. Nº4, São Paulo, págs.12 e 13.

- 55- OLIVEIRA, Rita Alves. *Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira*. **Revista São Paulo em Perspectiva**. São Paulo: Fundação Seade, vol. 15, nº 3, julho/setembro, 2001, p. 18-27.
- 56- OLMO, Santiago B. El cambio de paradigma del paisaje urbano. **Revista Lápis**. Nº 175. Madrid. Julho, 2001, págs. 36 a 53.
- 57- PALLAMIN, Vera. Arte urbana e espaços públicos. Aspectos da cultura urbana. **Revista Sinopses**, São Paulo: FAU-USP, nº 30, dez/1998, p. 24-29.
- 58- _____. e Zeuler Lima. Aesthetic Reception and Urban Spatial Practices: the appropriation of Art Museums as Aesthetic Objects in the City. **Dimensions. Journal of the College of Architecture – Urban Planning at the University of Michigan**. Michigan: 1988. pags.77 a 83.
- 59- _____. *Gentrificação e Arte Pública: estudo sobre o centro de San Francisco (CA, USA) – Yerba Buena Gardens e Moscone Center*. **Revista Arteunesp**. São Paulo: Unesp, nº 12, 1996. págs. 157 a 184.
- 60- RESENDE, José. *Formação do Artista no Brasil*. **Revista Malasartes**. nº 01. RJ, 1975, págs. 24 e 25.
- 61- _____. *Ausência da Escultura*. **Revista Malasartes**, nº 03, RJ, 1976, págs. 04 a 08.
- 62- RESTANY, Pierre. *Le livre blanc de l'art total. Pour une esthetique prospective*. Revista Domus. 487. Milão. Dezembro, 1968, págs. 41 a 46.
- 63- _____. *New York 1970: lutte contre la montre*. **Revista Domus**. Milão, junho, 1970, págs.
- 64- _____. *Documenta 5: Les limites du comportement*. **Revista Domus**. 514. Milão, setembro, 1972, pags.
- 65- _____. *Lettre d'avril. Aux artistes non-exposants* **Revista Domus**. 567. Milão, abril, 1976, pag. 46
- 66- _____. *Lettre de mai. Aux critiques non-critiques*. **Revista Domus**. 558. Milão. Maio, 1976, pag. 47.
- 67- ROSE, Barbara. *ABC Art. Art in América*. Outubro/novembro, 1965, págs. 57 a 69.
- 68- SANCHES, Ligia. Do olho da rua. **Revista Guia das Artes**. Ano 2 nº 7. SP, 1987, págs. 24a26.
- 69- SCHAEFER, Frank. Como o governo pode ajudar o artista. **Revista Mirante das Artes**. São Paulo. Nº 11. setembro/outubro. 1967. pag. 19.
- 70- SERRA, Richard. *Tilted Arc destruído*. Revista Novos Estudos–CEBRAP, trad. Célia Euvaldo, março, 1990, págs. 141 a 157.
- 71- SILVA, Helio. *GAM pesquisa arte no Brasil*. **Revista GAM**. Nº 22. Rio de Janeiro: 1970. págs. 13 a 17.
- 72- VAZ, Guilherme. *Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência*. **Revista Malasartes**, nº 01, RJ, 1975, págs. 14 e 15.
- 73- ZANINI, Walter. *Novo comportamento do museu de arte contemporânea*. **Revista Colóquio das Artes**. Lisboa, nº 20, dezembro, 1974, págs. 70-71.
- 74- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. **Revista Malasartes**, nº 02, RJ, 1976, págs. 08 a 10.

Periódicos | Catálogos:

- 01- ABRAMO, Radhá. (apres.) **ARTE no Metrô**. S.P.: Governo do Estado de São Paulo. 1994.
- 02- BARRIO, A. *Manifesto*. In: **Mapa do Agora**. SP: Instituto Tomie Ohtake, 2002.
- 03- BRETT, Guy. **Conversa Expandida. Catálogo da exposição Paris: Dias e Riedweg – Le Monde inachevé**. Le Plateau, Festival d'Automne à Paris. 2005.
- 04- BRITO, Ronaldo. **Amílcar de Castro**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil. De 12 de outubro a 17 de dezembro de 2000.
- 05- _____, et ali. **José Resende**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica. De 18 de agosto a 18 de outubro de 1998.
- 06- BOUSSO, Vitória Daniela et al. **Por que Duchamp? Leituras duchampianas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural : Paço das Artes, 1999.
- 07- CARVALHO, Flávio de. **A única arte que presta é a arte anormal**. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 24 Set. 1936 Catálogo *Flávio de Cavalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. São Paulo, s/data.

- 08- COCHIARALLE, Fernando, et ali. **Dos Heteróclitos: Enquanto Campo de Ação**. 25ª Bienal Internacional de São Paulo. S.P.: Fundação Bienal de SP. 23 de março a 02 de junho de 2002.
- 09- FABRIS, Annateresa. **Modernidade e contemporaneidade nas artes plásticas**. Catálogo da exposição Mercosul Cultural. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, ago/set, 1996.
- 10- FARIAS, Agnaldo. **Daniel Acosta – inventor de arquiteturas e paisagens**. Goiânia: Museu de Arte Contemporânea de Goiás. De 23 de outubro a 04 de dezembro de 2004.
- 11- _____. **Hotel das estrelas**. In: **25ª Bienal de São Paulo. Iconografias metropolitanas**. Catálogo do evento. SP: Fundação Bienal de S.Paulo. Março a junho de 2002.
- 12- GULLAR, Ferreira. **Manifesto Neoconcreto**. RJ: *Jornal do Brasil*, 22/03/1959. In: **Mapa do agora**. SP: Instituto Tomie Ohtake, novembro, 2002.
- 13- LAGNADO, Lisette. **Portadores**. In: **Relax 'O' Visions**, MuBE, agosto de 1998.
- 14- MATTAR, Denise.(org) **Flávio de Carvalho, 100 anos de um revolucionário romântico**. CCBB e MAB Faap, 1999.
- 15- MESQUITA, Ivo Mesquita. **Mônica Nador: Pinturas**. In: *Fugitive Sites/inSite*. 2000-2001, San Diego/Tijuana, 2002.
- 16- MONTEJO, A. **In Situ**. Centro Cultural São Paulo. SP: 2004.
- 17- NADOR, Mônica e BRITTO, Luciana. **Arte na Rua 2**. Catálogo do projeto. SP: MAC USP, novembro, 1984.
- 18- OHTAKE, Ricardo. (apres.) **Mapa do Agora**. Arte Brasileira Recente na coleção João Sabatini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002.
- 19- WEEFFORT, Francisco. (apres.) **25ª Bienal Internacional de São Paulo. Iconografias Metropolitanas. Brasil**. São Paulo: Fundação Bienal de SP. 23 de março a 02 de junho de 2002.
- 20- _____. (apres.) **25ª Bienal Internacional de São Paulo. Iconografias Metropolitanas. Cidades**. São Paulo: Fundação Bienal de SP. 23 de março a 02 de junho de 2002.

Sites | WEB:

- 01- ADRIANO, Carlos. **A âncora poética de Nuno Ramos. O artista discute sua exposição em SP e conta que planeja um filme à "altura do cinema"**. Tropico on line / sessão em obras / exposição. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2337.3.shl>> Acessado em 27/02/2005.
- 02- AGUILAR, Nelson. **A Era da Desmaterialização**. Texto de apresentação da 23ª Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/paises/ppp.htm#era>> Acessado em: 15/05/2005.
- 03- ARANTES, Priscila. **Malhas da liberdade. Entrevista com Cildo Meireles**. Vermelho – revista teórica, de política e de informação. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/principios/>> Acessado em: 21/11/2005.
- 04- _____. **Circuitos paralelos. Retrospectiva Fred Forest. Folha em Branco**. SP. Disponível em: <<http://www.folhaembranco.org/circuitos.htm>>Acessado em:23/03/2007.
- 05- **ARTHUR Barrio**. Disponível em: <http://www.agora.etc.br/revista_online/alfvis.php?cod_itemonline=13> Acessado em: 11/04/03. 02 págs.
- 06- BAIGORRI, Laura. "Recapitulando: modelos de ativismo (1994-2003)". Artnodes. ISSN 1695-5951Disponível em: <<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>> Acessado em: 29/12/2005.
- 07- BASBAUM, Ricardo. **Perspectivas para o museu no século XXI**. Fórum Permanente de Museus. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/porta/painel/artigos/rb_museus> Acessado em: 04/02/2006.
- 08- BIENAL de Cuba. Site Oficial. Disponível em: <<http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/expo-alt/espanol.htm>> Acessado em: 20/12/2006.
- 09- CHAIMOVICH, Felipe. **Fora do debate contemporâneo. Conservadora, a 25a. Bienal de São Paulo deixou de problematizar o sentido atual da arte**. Tropico on line / sessão em

- obras / São Paulo. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1134,1.shl>> Acessado em: 27/02/2005.
- 10- DIA Centre. **Spiral Jetty**. Disponível em: <<http://www.spiraljetty.org/>> Acessado em: 10/agosto/ 2006.
 - 11- _____. **Lightning field**. Disponível em: <<http://www.lightningfield.org/>> Acessado em: 20/novembro / 2006.
 - 12- DUARTE, Luisa. **O risco dos coletivos. Tendência ao populismo é uma ameaça às investidas críticas de novos grupos artísticos**. Trópico on line / sessão em obras. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl>> Acessado em 27/02/05. 04 págs.
 - 13- DURÃO, Fábio Akcelrud. **Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33"** Scielo Brasil Revista de Filosofia. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200023&lng=es&nrm=iso&tlng=pt> Acessado em: 16/05/06.
 - 14- FIORAVANTE, Celso. **Sem Lygia Pape, arte perde liberdade e experimentação**. Mapa das Artes. Artigos. Disponível em: <<http://www.mapadasartes.com.br/novo/artigos.php?texid=6>> Acessado em:18/08/04.
 - 15- FUREGATTI, Sylvia. **A quadra, o trânsito e a arte contemporânea em Campinas**. Informativo Vitruvius. Novembro, nº 1, 2005. Seção Drops. Nº 13. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/drops/drops13_02.asp> Acessado em: 20/11/2005.
 - 16- GROSSMANN, Martin. **A arte em permanente transformação: a obra de Ana Maria Tavares**. Catálogo da XXVI Bienal de Arte de Pontevedra, Pontevedra, Espanha, julho - outubro de 2000. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/Members/martin>> Acessado em: 13/05/2004.
 - 17- GULLAR, Ferreira. **Arte Efêmera. Revista Eletrônica Continente Cultural**. Disponível : <<http://www.continentecultural.com.br/revista020/materia.asp?m=Ferreira%Gullar%&s=1>> Acessado em: 06/08/2004.
 - 18- HIRSZMAN, Maria. **Cildo Meireles provoca com 'Desvio para o Vermelho'.Produção do artista serve de base para os conceitos que norteiam a 24ª Bienal**. Disponível em: <<http://txt.estado.com.br/edicao/especial/bienal/98/bienal61.html>>Acessado em:08/08/2004.
 - 19- GIL, Virginia. **Monumentos Públicos: A escultura de Vasco Prado e Carlos Tenius R /Anos 70**. Texto apresentado no encontro da ANPAP – UNB. Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/anpap/gil.htm>> Acessado em: 15/05/06.
 - 20- LAGNADO, Lisette. **Intramuros e Extramuros. Revista eletrônica Trópico on line**. Seção Dossiê. Março, 2002. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/835,1.shl>> Acessado em: 07/03/2007.
 - 21- MARTINEZ, Chus. **Como aprender del arte a la hora de reinventar nuestro espacio social**. Fórum Permanente de Museos. Artigos. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/chus/>> Acessado em: 07/06/2007.
 - 22- MARX, Daniele. **Xcp: Streetnotes: Ethnography, Poetry, and the Documentary Experience ... Reprojetando Porto Alegre. Oficina de Ricardo Basbaum**. Disponível em: <<http://www.xcp.bfn.org/marx1.html>> Acessado em: 18/04/04..
 - 23- OJIMA, Ricardo. **A cidade de riscos e a fragmentação urbana: os desafios para a gestão no século XXI**. Revista Eletrônica do IPHAN. Disponível em: <<http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=98>> Acessado em: 21/05/2006.
 - 24- ORTIZ, Renato. **Globalização, Modernidade e Cultura**. Revista Semear. Nº 6.PUC – RJ. Disponível em: <www.letras.puc-rio.br/revistas/6Sem_13.html> Acessado em: 15/07/2006.
 - 25- OLIVA, Fernando. **A discussão que reuniu o artista Rubens Mano e os críticos Celso Favaretto e Lisette Lagnado**. Revista Trópico on line. Trópico na Pinacoteca. Seção em Obras. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl>> Acessado em: 18/07/2006.
 - 26- PEIXOTO, Fernanda. **DIÁLOGO "INTERESSANTÍSSIMO": Roger Bastide e o modernismo**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. vol.14 n.40 São Paulo Jun. 1999. Print ISSN 0102-6909. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69091999000200008&script=sci_arttext> Acessado em 27/02/05.
 - 27- REZENDE, Marcelo. **Artista plástico Artur Barrio critica sistema das artes**. Folha de São Paulo, 23/11/2002 - 06h01. on line. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28952.shtml>> Acessado em: 29/05/03.

Entrevistas:

Roteiros respondidos via e-mail:

- 01- **AMARAL, Liliam.** Roteiro Artistas-modelo 2. Entrevista concedida À Sylvia Furegatti (e-mail). 07/04/2005.
- 02 - **ALVES, Cauê.** Roteiro Curadores -modelo 2. Entrevista concedida à Sylvia Furegatti (e-mail). 04/03/2005.
- 03 - **CHAIMOVICH, Felipe.** Roteiro Curadores-modelo 2. Entrevista concedida À Sylvia Furegatti (e-mail). 25/02/2005.
- 04 - **DURANTE, Milena.** Roteiro Artistas-modelo 2. Entrevista concedida À Sylvia Furegatti (e-mail). 23/02/2005.
- 05 - **GARBELOTTI, Raquel.** Roteiro Artistas-modelo 2. Entrevista concedida À Sylvia Furegatti (e-mail). 22/02/2005.
- 06 - **NADOR, Mônica.** Roteiro Artistas-modelo 1. Entrevista concedida À Sylvia Furegatti (e-mail). 01/09/2004.
- 07 - **PALLAMIN, Vera.** Roteiro Curadores-modelo 1. Entrevista concedida À Sylvia Furegatti (e-mail). 01/09/2004
- 08 - **ZACAGNINI, Carla.** Roteiro Artistas-modelo 1. Entrevista concedida à Sylvia Furegatti (e-mail). 17/02/2005.

Roteiros conduzidos ao vivo / documentos sonoro ou áudio-visual

- 01- **FARIAS, Agnaldo.** Entrevista concedida à Sylvia Furegatti (áudio-visual digital). São Paulo. Instituto Tomie Ohtake. 15/12/2004.
- 02- **GROSSMANN, Martin.** Entrevista concedida à Sylvia Furegatti. (fita k7) São Paulo. ECA – USP. 26/08/04.
- 03- **LAGNADO, Lisette.** Entrevista concedida à Sylvia Furegatti (fita k7) Campinas-SP. 29/03/05.
- 04- **NADOR, Mônica.** Entrevista concedida à Sylvia Furegatti. (fita k7) São Paulo. JAMAC. 22/07/05.
- 05- **PEIXOTO, Nelson Brissac.** Entrevista concedida à Sylvia Furegatti (fita k7) São Paulo. Escritório Arte-Cidade. 14/10/04.
- 06- **AMARAL, Aracy.** Entrevista concedida à Sylvia Furegatti. Goiânia, Hotel Confort Suítes Flamboyant Hotel . 24/10/2007.

Documentos | E-mails pessoais:

- 01 -BARRIO, Artur. **Re: pesquisa doutorado.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <shfdc@uol.com.br> em: 25/02/2005.
- 02 - _____. **Re: primeiras perguntas enviadas a Barrio.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <shfdc@uol.com.br> em: 02/03/2005.
- 03 - _____. **Re: primeiras perguntas...** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <shfdc@uol.com.br> em: 06/03/2005.
- 04 - _____. **Re:Fw: mais algumas delas...** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <shfdc@uol.com.br> em: 14/03/2005.
- 05 - VERGARA, Carlos. **primeiras perguntas Vergara.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <shfdc@uol.com.br> em : 28/02/2005.
- 06 - _____. **Re: primeiras perguntas.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <shfdc@uol.com.br> em: 21/03/2005.
- 07 -DIAS & RIEDWEG. **Re: pesquisa doutorado.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <shfdc@uol.com.br> em: 28/02/2005.
- 08 - _____. **Re: obrigada e combinado.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <shfdc@uol.com.br> em: 03/03/2005.
- 09 – BASBAUM, Ricardo. **Re: Pergunta pontual para o texto doutorado.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <shfdc@uol.com.br> em: 07/05/2007.

Crédito das Imagens

- Figura 01 Allan Kaprow. *Household*, 1964.** pág. 021
In: HAMBURGER Kunsthalle. <http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlungav/html>.
- Figura 02 Marcel Duchamp. *Em antecipação ao braço partido*, 1946.** pág. 021
In: MINK, Janis. Marcel Duchamp. A arte como contra-arte. Ed. Taschen. pág.58.
- Figuras 03 a,b;c Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1974.** pág.037
In: GENERALI Foundation.Collection.<http://foundation.generalali.at/index.php?id=2&L=1>.
- Figura 04 Robert Long. *Círculo nos Andes*, 1972.** pág.037
In: Richard Long. <http://www.richardlong.org/>
- Figuras 05 a,b Michael Heizer. *Duplo Negativo*, 1969.** pág.037
In: LAND Art. www.ikopha.wroclaw.pl/landart.htm
- Figura 06 Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1969/70.** pág.040
In: ROBERT Smithson. www.robertsmithson.com/photoworks.
- Figura 07 Richard Serra. *Shift*, 1972.** pág.040
In: LA SCULTURA Italiana. <http://www.scultura-italiana.com/Gallerie.htm>
- Figura 08 Daniel Buren. *Sem título*, Paris,1978.** pág.040
In: DANIEL Buren. www.danielburen.com
- Figura 09 R.Smithson. *The fountain monument, Monumentos de Passaic*, 1967.** pág.040
In: ROBERT Smithson. www.robertsmithson.com/photoworks.
- Figuras 10 a,b;c Marcel Duchamp. *Etand Donnés*. 1946-66.** pág.053
In : MINK, J. Marcel Duchamp. A arte como contra-arte. Ed.Taschen. págs. 85,87,89.
- Figuras 11 a,b,c Kurt Schwitters. *Merzbau*. 1920-43.** pág.053
In: BISSERGER, P. La ricostruzione del MERZbau di Kurt Schwitters.
<http://www.merzbaurekonstruktion.com/ita/index.htm>.
- Figura 12 Walter de Maria. *Lightning field*, 1977.** pág.060
In: WALTER de Maria. The lightning field. Dia Centre. www.lightningfield.org
- Figura 13 Gordon Matta-Clark. *Window Blow out*,1973.** pág.060
In: GENERALI Foundation.Collection.<http://foundation.generalali.at/index.php?id=2&L=1>
- Figura 14 Richard Serra. *Tilted Arc*. 1981.** pág.060
In: BENINGER, J. Art and New Media.Image Library.
<http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/819.html>
- Figura 15 Hélio Oiticica. *Block experiments in Cosmococa*, 1973.** pág.082
Fotografia de Durval Lara.

In: LARA, D. *Museu no séc. XXI ou o Museu do séc. XXI*. Fórum permanente de museus. Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/dlf_museu.

Figuras 16 a,b Mapas. I.Machado. *Mapa Mudo*, 1979 e G. Debord. *Naked City*, 1957. pág.082
In: a – CANAL Contemp. Portifólio. I. Machado. www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_obra...
b - VAN TIJEN, T. Imaginary museum project. <http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm>

Figura 17a,b Carl Andre. *Stone field sculpture*, 1977. pág.082
In: LAND Art. www.ikopha.wroclaw.pl/landart.htm

Figura 18 Flávio de Carvalho. *Experiência nº3, New Look*, 1956. pág.112
In: ARQUIVO Folha Imagem. Folha de São Paulo, 80 anos.

Figura 19 Flavio de Carvalho. *Capa do livro Experiência nº 2*, 1931. pág.112
In: OZORIO, L. Camilo. *Flavio de Carvalho, vanguarda na arte brasileira moderna*. Curso Virtual – Niterói Artes. http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos3.html

Figura 20 Artur Barrio. *Deflagramento de Situações sobre ruas*, 1970. pág.112
In: CANONGIA, Ligia. (org) *Artur Barrio*. Modo. pág. 26.

Figura 21 Artur Barrio. *Experiência nº 17*,1999. pág.112
In: CANONGIA, Ligia. (org) *Artur Barrio*. Modo. pág. 123.

Figura 22 Hélio Oiticica. *Parangolé.Capa 11*,1967. pág.120
In: FAVARETO, C. A invenção de Hélio Oiticica. Edusp, pág. 109.

Figura 23 Hélio Oiticica. *Tropicália: PN2, PN 3*,1967. pág.120
In: FAVARETO, C. A invenção de Hélio Oiticica. Edusp, pág. 141.

Figura 24 Hélio Oiticica. *Núcleo NC6*,1960-63. pág.120
In: FAVARETO, C. A invenção de Hélio Oiticica. Edusp, pág. 83.

Figura 25 Cildo Meireles. *Espaços Virtuais, canto*, 1967-8. pág.129
In: MOSQUERA, Gerardo et al. (apres) *Cildo Meireles*. Phaidon Press, 1999, pag.09.

Figura 26 C.Meireles. *Inserção em Circuitos ideológicos. Proj. Coca-Cola*, 1970. pág.129
In: 24hour museum. <http://www.24hourmuseum.org.uk/>

Figura 27 a,b Cildo Meireles. *Totem monumento ao preso político*, 1967-8. pág.129
In: MOSQUERA, Gerardo et al. (apres) *Cildo Meireles*. Phaidon Press, 1999, pág. 64.

Figura 28 C.Meireles. *Inserção em Circuitos ideológicos. Proj. Cédula*, 1970. pág.129
In: HENRY Moore Foundation. International perspectives on brasilian sculpture. Research+event. <http://www.henry-moore-fdn.co.uk/>

Figura 29 Cildo Meireles. *Desvio para o vermelho*, 1967-98. pág.129
In: MOSQUERA, Gerardo et al. (apres) *Cildo Meireles*. Phaidon Press, 1999, pags.86/7.

Figuras 30 a,b Montagem dos lotes para a VI JAC/MAC USP, 1972 pág.148
Fotos do arquivo do Museu. In: FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. Iluminuras, 1999, págs. 24/5.

Figura 31 Fred Forest. *O Branco Invade a Cidade*, São Paulo, 1973. pág.148
In: WEBNET Museum. Fred Forest – retrospective. http://webnetmuseum.org/html/en/expo-retr-fredforest/actions/06_en.htm

Figura 32 Fred Forest. *Passeio Sociológico pelo Brooklin*, São Paulo, 1973. pág.148
In: WEBNET Museum. Fred Forest – retrospective. http://webnetmuseum.org/html/en/expo-retr-fredforest/actions/06_en.htm

- Figuras 33 a,b Grupo 3Nós3. *Operação X Galeria*, São Paulo, 1979.** pág.154
In: MAC USP. Projetos. Arte Conceitual. www.mac.usp.br/projetos/arteconceitual/3nos3.htm
- Figura 34 Nelson Leirner. *Aprenda colorir gozando Gozar colorindo*, 1968.** pág.154
In: MAM na Oca. <http://www.bravoonline.com.br/images/galerias/mamnaoca/index.htm>
- Figura 35 Paulo Bruscky. *Ação Postal*. Recife, 1975.** pág.154
In: ALVARADO, D. P. (org) *Arte, novos meios, multimeios. Brasil 70' e 80'*. FAAP, 1985, pág. 171.
- Figura 36a,b,c José Resende. *Vênus*, 1991-92.** pág.166
figura a – BRITO, R. et ali. *José Resende*. Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998, pág.21.
figura b – BRITO, R. et ali. *José Resende*. Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998, pág.21.
figura c – fotografia do arquivo pessoal da autora.
- Figura 37 José Resende. *Sem título. ArteCidadeZonaLeste*, 2002.** pág.166
In: INSTITUTO Cultural Itaú. Enciclopédia de Artes Visuais. Artistas. José Resende. Obras. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&
- Figuras 38 a,b Regina Silveira. *Pronto para morar*, 1995.** pág.174
In: MORAES, Angélica. *Regina Silveira: cartografias da sombra*. Edusp, págs. 50/1.
- Figura 39 Regina Silveira. *Super herói Night and Day*, projeção multimedia, 1997.** pág.174
In: REGINA Silveira. www.reginasilveira.uol.com.br
- Figura 40 Regina Silveira. *Super herói Night and Day*, vinil, 1997.** pág.174
In: REGINA Silveira. www.reginasilveira.uol.com.br
- Figura 41 Regina Silveira. *Cor Cordis*, 2002.** pág.174
In: REGINA Silveira. www.reginasilveira.uol.com.br
- Figura 42 Nuno Ramos. *Craca*, 1995.** pág.180
In: TASSINARI, A. (et al). *Nuno Ramos*. ed. Ática, s/data, pag. 43.
- Figura 43 Nuno Ramos. *Matacão*, 1996.** pág.180
In: TASSINARI, A. (et al). *Nuno Ramos*. ed. Ática, s/data, pag. 169.
- Figura 44 Nuno Ramos. *Some times*, 1996.** pág.180
In: TASSINARI, A. (et al). *Nuno Ramos*. ed. Ática, s/data, pag. 165.
- Figura 45 Nuno Ramos. *Lajes*, 1996.** pág.180
In: TASSINARI, A. (et al). *Nuno Ramos*. ed. Ática, s/data, pag. 147 e 150.
- Figura 46 Ricardo Basbaum. *Projeto Olho*, 1987.** pág.186
In: Fotografia. Arquivo do Departamento de Artes Plásticas. IA. Unicamp.
- Figura 47 Ricardo Basbaum. *Sem Título*, 1985.** pág.186
INSTITUTO Cultural Itaú. Enciclopédia de Artes Visuais. Artistas. Ricardo Basbaum. Obras. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras
- Figuras 48 a,b R. Basbaum. *Projeto Novas Bases para a personalidade*, 1989.** pág.186
In: PILEGGI SÁ, Rubens. (Parte da) *Cena Alternativa Contemporânea* (nas Artes Visuais Carioca). *Arte em Circulação*. Canal Contemporâneo. <http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001228.html>
- Figura 49 Ana Tavares. *Ana Tavares. Porto Pampulha*, BH, 1989.** pág.186
In: CIRCUITO Ateliê. Exposição. <http://www.comartevirtual.com.br/at-expo.htm>
- Figura 50 Ana Tavares. *Bico de Diamante*, SP, 1990.** pág.195
In: CIRCUITO Ateliê. Exposição. <http://www.comartevirtual.com.br/at-expo.htm>

- Figura 51 A Tavares. Maquete eletrônica - ArteCidadeZonaLeste, 2002.** pág.195
In: ARTECIDADE. Ana Tavares. <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/tavares.htm>
- Figuras 52 a, b Mônica Nador. Projeto Parede-Pintura, 1999.** pág.195
In: GALERIA Vermelho. Artistas.Mônica Nador. Imagens.
http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=3&id_artistas=29&estaPagina=imagens
- Figura 53 Mônica Nador. Intervenção Bienal de Havana – Cuba, 2000.** pág.195
In: NADOR, Mônica. *Paredes Pintadas*. Portal Vitruvius. Drops 04.01 julho 2001.
http://www.vitruvius.com.br/drops/drops04_01.asp
- Figura 54 Mônica Nador. Painel em bar do Jardim Miriam. SP, s/data.** pág.195
Fotografia de Marcos Antonio.
In: NOVARETTI, Amanda. Beleza nos muros. Reportagens Casa e Jardim. Editora Globo.com.
http://editoraglobo.globo.com/.../reportagem_54.html
- Figura 55 Louis Rochet. Estátua eqüestre de Dom Pedro I, RJ, 1862.** pág.227
In: FUNDAÇÃO Parques e Jardins. Site oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro. Apresentação.
<http://www.rio.rj.gov.br/fpj/apresentacao.htm>
- Figura 56 Bruno Giorgi. Monumento à Juventude, RJ, 1946.** pág.227
In: INSTITUTO Cultural Itaú. Enciclopédia. Artes Visuais. Artista. Bruno Giorgi. Obras.
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras
- Figura 57 Vista noturna de São Paulo / Projeto ArteCidade.** pág.227
In: ArteCidade 2. A Cidade e seus Fluxos. Anhangabau. Pré Home. Slide Show.
<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac2/31.htm>

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.