



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

ALESSANDRA MELLO SIMÕES PAIVA

São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana

SÃO PAULO 2014

ALESSANDRA MELLO SIMÕES PAIVA

São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana

**Tese apresentada ao Programa de
Integração da América Latina da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Doutora em Ciências de
Integração da América Latina.**

Linha de pesquisa: Comunicação e Cultura

**Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lisbeth Ruth
Rebollo Gonçalves**

SÃO PAULO 2014

ALESSANDRA MELLO SIMÕES PAIVA

São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana

Tese apresentada ao Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Ciências de Integração da América Latina.

Linha de pesquisa: Comunicação e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Data: __/__/__

Membros da banca:

Nome:	Instituição:	Assinatura:
--------------	---------------------	--------------------

Nome:	Instituição:	Assinatura:
--------------	---------------------	--------------------

Nome:	Instituição:	Assinatura:
--------------	---------------------	--------------------

Nome:	Instituição:	Assinatura:
--------------	---------------------	--------------------

À Luísa, Carolina e Isabela.

AGRADECIMENTOS

- À Prof.^a Dr.^a Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves, pelo apoio a esta pesquisa e incentivo a minha produção como crítica de arte;
- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão de bolsa para esta pesquisa;
- À Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PRPG) da Universidade de São Paulo, pelo apoio financeiro para a realização de pesquisa de campo;
- Ao PROLAM, pelo apoio para participação em eventos científicos e demais estruturas para a efetivação deste trabalho, especialmente, à Secretaria;
- A todos os professores participantes da banca de defesa;
- Ao Prof. Dr. Rodrigo Valverde, pelas dicas inestimáveis;
- À Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), pelo reconhecimento de meu trabalho;
- A Sandro Monari Paiva e toda grande família, pelo apoio incondicional.



Grupo Rundontwalk, Buenos Aires, 2012

Epígrafe

“O museu torna os pintores tão misteriosos para nós como os polvos e as lagostas.”

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 92.

RESUMO

Quais as relações entre as artes visuais e a cidade? Como isto ocorre especialmente na América Latina? Como podemos situar conceitualmente o lugar deste fenômeno artístico no panorama geral da arte contemporânea? Essas questões pontuam as preocupações basilares deste trabalho, que aborda os inúmeros aspectos da nova arte urbana a partir de um estudo comparativo entre São Paulo e Buenos Aires. Utilizando o conceito de “cidades-suporte”, que remonta à origem do termo “suporte” nas artes e sua ligação com a materialidade da obra, a pesquisa está ancorada em um corpus teórico multidisciplinar. A proposta é analisar o caráter simbólico da cidade e a relação da nova arte urbana com os campos da História, da Teoria e da Crítica da Arte, e sua condição frente às problemáticas apresentadas pela arte contemporânea. Sobretudo, procura-se enfatizar que a arte realizada no suporte da cidade reafirma o caráter presencial e transformador da experiência estética.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Arte Urbana, Grafite, Teoria da Arte, Crítica de Arte.

ABSTRACT

What are the relationships between visual arts and the city? How is it like in Latin America? How can we identify conceptually the place of such artistic phenomenon in the general panorama of the contemporary art? Such issues underlie the fundamental purposes of this work which approach the countless aspects of the new urban art from a comparative study between Sao Paulo and Buenos Aires. Using the concept of “cities-support” which traces back the origin of the term “support” in the arts and its link with the materiality of the work, the research is anchored in a multidisciplinary theoretical corpus. The proposal is to analyze the symbolic character of the city and the relationship of the new urban art with the fields of History, Critical Art Theory and its condition before the problematical scenario exhibited by the contemporary art. Above all, it is intended to point out that the achieved art in the city support reaffirms the concrete character and changing of the aesthetic experience.

Keywords: Contemporary Art, Urban Art, Graffiti, Art Theory, Art Criticism.

RESUMEN

¿Cuáles son las relaciones entre las artes visuales y la ciudad? ¿Cómo ocurren especialmente en Latinoamérica? ¿Cómo podemos ubicar conceptualmente este fenómeno artístico en el panorama general del arte contemporáneo? Estas cuestiones hacen parte de las preocupaciones en las que se basa este trabajo, que aborda los inúmeros aspectos del nuevo arte urbano a partir de un estudio comparativo entre São Paulo y Buenos Aires. Utilizando el concepto de “ciudad-soporte”, que remonta al origen del término “soporte” en las artes y su relación con la materialidad de la obra, la investigación está anclada en un corpus teórico multidisciplinario. La propuesta es analizar el carácter simbólico de la ciudad y la relación del nuevo arte urbano con los campos de la Historia, de la Teoría y de la Crítica del Arte y su condición ante los problemas presentados por el arte contemporáneo. Antes que nada, se busca señalar que el arte hecho sobre el soporte de la ciudad reafirma el carácter presencial y transformador de la experiencia estética.

Palabras clave: Arte Contemporáneo, Arte Urbano, Graffiti, Teoría del Arte, Crítica de Arte.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Obra do artista Subtu (2014)	19
Figura 2 - Artista Jorge Rodríguez, Buenos Aires (2012)	25
Figura 3 – Anônimo, Buenos Aires (2012)	25
Figuras 4 a 8 – Ruas de São Paulo e Buenos Aires	34
Figura 9 - Centro de São Paulo, 2014.....	39
Figuras 10 e 11 - São Paulo.....	52
Figuras 12 a 16 - São Paulo (2012)	54
Figura 17 - Gráfico “Buenos Aires Imaginada”	56
Figura 18 - O bairro La Boca. Buenos Aires, 2012.....	56
Figura 19 - Artista Marino Santa María, 2012.....	56
Figura 20 - Fileteado portenho (2012).....	58
Figura 21 - Buenos Aires, 2012.....	58
Figura 22 - Estêncil, Buenos Aires, 2012.....	60
Figura 23 - Estêncil, Buenos Aires, 2012.....	60
Figura 24: O saci urbano em São Paulo, 2012.....	60
Figura 25: Maradona nas ruas de Buenos Aires, 2012.....	60
Figura 26 - Buenos Aires, 2012.....	61
Figura 27 - São Paulo, 2012.....	61
Figura 28 - Flavio de Carvalho.....	85
Figura 29 - Ejercicio Plastico, de Siqueiros.....	91
Figura 30 - Paisagismo de Waldemar Cordeiro.....	103
Figura 31 - Parque para crianças projetado por Cordeiro.....	103
Figura 32 - Splitting, de Gordon Marra-Clark, (1974).....	111
Figura 33 - Foto do “Cara de Cavallo”, de Hélio Oiticica.....	115
Figura 34 - Estêncil do “Cara de Cavallo”	115
Figura 35 - Gênese do Parangolé, 1964.....	117
Figuras 36 e 37 - Tucumán Arde.....	123
Figuras 38 e 39 - “El Siluetazo”	126
Figura 40 - “El Partenón de Libros” (1983), de Marta Minujín.....	128

Figura 41 - O artista Alberto Greco.....	129
Figuras 42 e 43 - Obras de Hervé Fischer.....	131
Figura 44 - O artista Valcárcel Medina.....	132
Figura 45 - São Paulo (2012): Beco do Batman.....	142
Figura 46 - Alex Vallauri grafitando.....	149
Figura 47 - Coluna com frango assado, Vallauri.....	150
Figura 48 - Después de um Puño, 1987, de Basquiat.....	150
Figuras 49 e 50 - grupo Escombros	153
Figura 51 - Grupo GAC em ação, 2002.....	155
Figura 52 - Grupo BijaRi.....	163
Figuras 53 e 54 - Obras de Eduardo Srur	165
Figuras 55 a 58 - Estêncil Buenos Aires, 2012.....	172
Figura 59: Triângulo Dorado, Buenos Aires, 2012.....	173
Figura 60: JAZ, Buenos Aires, 2012.....	173
Figuras 61, 62 e 63: Gualicho, 2012.....	174
Figura 64: Mart, Buenos Aires, 2012.....	175
Figura 65: Artista Calma, “Agricultura Celeste”, 2010.....	176
Figura 66: Painel dos OsGêmeos.....	176
Figura 67: O artista Daniel Melim, São Paulo (2012).....	177
Figura 68: "Metabiótica #20", de Alexandre Orión.....	177
Figura 69: Foto do próprio Zeão.....	186
Figura 70: Foto do próprio Zeão.....	186
Figura 71: Foto tirada por Sol Lewit.....	186
Figura 72: Realismo social presente até hoje nas ruas de Buenos Aires.....	193
Figura 73: Nexus Architecture (Sydney, 1998), de Lucy Orta.....	195
Figura 74: Lygia Clark, O eu e o tu, 1967/68.....	196
Figura 75: Lygia Pape, Divisor, 1968.....	196
Figura 76: Obra de Blu.....	205

SUMÁRIO

PRÓLOGO	14
----------------------	----

INTRODUÇÃO	16
-------------------------	----

CAPÍTULO 1: A DIMENSÃO SIMBÓLICA DA CIDADE

1.1 - Por uma abordagem multidisciplinar da “cidade-imaginada”	25
1.2 - A “cidade-mercadoria” e sua relação com a cultura	36
1.3 - Espaço público versus espaço privado: por uma “condição urbana” de resistência à lógica oficial	46
1.4 - São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte”	51

CAPÍTULO 2: CONSTRUINDO UMA HISTÓRIA DA ARTE URBANA

2.1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

2.1.1 - Agrupando terminologias.....	66
2.1.2 - Arte pública não é arte urbana	70
2.1.3 - Uma nova configuração de monumento	72

2.2 - O MODERNISMO

2.2.1 - A mudança de paradigma da relação entre arte e espaço	80
2.2.2 - Muralismo: pioneirismo latino-americano	84
2.2.3 - Siqueiros: o primeiro grafiteiro	88

2.3 - O PÓS-GUERRA

2.3.1 - A virada no conceito de arte urbana	90
2.3.2 - Linguagens construtivistas latino-americanas e o papel peculiar do Concretismo e do Neoconcretismo no Brasil.....	97
2.3.3 - A contribuição do Minimalismo para inserir a arte na cidade.....	104
2.3.4 - Quando a arte é a cidade: Gordon Matta-Clark.....	107
2.3.5 - Ética e estética nos anos 1960-70 na América Latina.....	110

2.3.6 - Neovanguardas nas ruas de São Paulo e Buenos Aires	114
--	-----

2.4 – O FENÔMENO DO GRAFITE

2.4.1 - Grafite: o surgimento de uma nova linguagem urbana.....	132
2.4.2 - Uma “estilística latina”	134
2.4.3 - O novo grafite paulistano e portenho: a “Geração 80” das ruas.....	136
2.4.4 - Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Alex Vallauri: matrizes do novo grafite.....	142
2.4.5 - O legado definitivo de Alex Vallauri.....	144

CAPÍTULO 3: SÃO PAULO E BUENOS AIRES: “CIDADES-SUPORTE” DA NOVA ARTE URBANA

3.1 – Preâmbulo.....	150
3.2 - A arte ativista paulistana e portenha.....	151
3.3 - O novo grafite paulistano e portenho.....	166

3.4 – A NOVA ARTE URBANA PAULISTANA E PORTENHA SOB A ÓTICA DA TEORIA E DA CRÍTICA DA ARTE

3.4.1 – Algumas considerações.....	177
3.4.2 - Uma arte hibridamente legítima.....	178
3.4.3 - Arte urbana e política.....	189
3.4.4 - Por um olhar latino-americano.....	192
3.4.5 - Cidade: lugar da materialização da arte.....	195
3.4.6 Arte urbana e comunicação: a realidade como matéria-prima.....	198
3.4.7 - A natureza “relacional” da arte urbana.....	200

CONCLUSÃO – “MUSEU É O MUNDO”	205
--	------------

GLOSSÁRIO	210
------------------------	------------

REFERÊNCIAS	218
--------------------------	------------

PRÓLOGO

No final dos anos 1990, quando comecei a comentar artes visuais na imprensa, o Brasil vivia um momento econômico favorável para grandes exposições internacionais. São Paulo abriu alas para Picasso, Dalí, Rodin e outros tantos grandes. Isso me colocou em contato direto com o modernismo e as leituras formalistas, mas o panorama mundial era de questionamento sobre o destino da arte: Para onde vai, se tudo já foi feito? Qual é o poder de transformação social da arte? Tal projeto foi dado por falido no século 20, mas nunca deixou de ser preocupação das práticas contemporâneas.

Este trabalho, antes de ser um projeto de pesquisa para a seleção de doutorado no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (Prolam/USP), partiu dessas preocupações subjetivas. Observando grafites nas cidades, pesquisando o assunto, conversando sobre o tema, surgiu o desafio de investigar este fenômeno cultural. Poderiam aparecer algumas respostas para os antigos questionamentos.

Então, o impacto de um novo universo teórico: Néstor García Canclini que, com seu texto claro e objetivo fala de nossa condição latino-americana; Nicolas Bourriaud, que revela por meio da “estética relacional” que para ser artista é preciso, sobretudo, ter coragem; Michel de Certeau, que nos lembra que o caminhar na cidade é um ato filosófico; Cristina Freire, cujas pesquisas clareiam as relações das neovanguardas latino-americanas com a história da arte; John Dewey, para quem a experiência artística é prazerosa de ponta a ponta; e muitos outros.

Durante a pesquisa, alguns momentos transformaram a descoberta científica em uma grande aventura: em Buenos Aires, pude entrar no ambiente “Ejercicio Plástico”, do muralista mexicano Alvaro Siqueiros, que utilizou aerossol com tinta em 1933, muitas décadas antes de se falar em grafite; constatee e investiguei as conexões entre Keith Haring e o Brasil, entre Alex Vallauri e Basquiat; resolvi aprender a técnica do estêncil e repassei o conteúdo teórico e prático em duas oficinas no SESC; recebi ainda o prêmio Jovem Crítica 2012, que me foi concedido pela Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) por um texto cujos subsídios teóricos vieram dos estudos no PROLAM.

Otília Arantes, no entanto, abre outra discussão quando revela com precisão as engrenagens perversas da “cidade-mercadoria” e das relações entre cultura e dinheiro; e também continuo concordando com as proposições de Jean Galard, que aponta para o fenômeno do ensimesmamento da arte contemporânea, reflexo do individualismo e narcisismo contemporâneos. Mas, acima de tudo, passei a acreditar (mesmo diante de tantas injustiças sociais e ambientais) em uma “condição urbana” mais humana e possível, como apontado por Olivier Mongin, e na arte em seu pleno potencial de comunicação e transformação social. E isso tudo aconteceu justamente agora, quando São Paulo e Buenos Aires se tornaram palco de inúmeros protestos das novas gerações que clamam por justiça nas ruas. Percorrendo essas cidades, me fiz uma “Baudelaire contemporânea”, em busca de pistas que pudessem não apenas trazer respostas para esta pesquisa, mas, sobretudo, um novo olhar para a arte, decididamente mais otimista.

Como afirma Canevacci (2004, p. 38):

Não nos resta senão acionar novamente o pensamento. Pensar o pensamento. Correr o risco de ver como desatualizadas as melhores partes de nossos ideais, e de aceitar o desafio. Para mim, isto deve significar recomeçar a pesquisar. Recomeçar a observar os fenômenos, não mais com as tradicionais grades interpretativas, mas abandonando-se ao objeto de pesquisa e avançando hipóteses cautelosas que orientam a reflexão.

INTRODUÇÃO

A presença das artes visuais - entre outros gêneros artísticos - no espaço da cidade favorece um campo ativo de conscientização. A arte é o território por excelência para a prática de um “Olhar-Cidadão”¹, isto é, o olhar que se apropria de seu meio a partir de uma posição estética e política; o olhar que sabe situar-se nas entrelinhas do bombardeio imagético urbano; o olhar que sabe identificar as mensagens subliminares de poder veiculadas nas imagens dos espaços públicos; e, por fim, o olhar que se apropria de seu entorno visual para criar uma linguagem de diálogo e resistência.

Neste cenário, a utilização do espaço urbano como suporte para a manifestação artística vem se tornando, nas últimas décadas, um fenômeno cada vez mais recorrente nas grandes cidades. O Grupo BijaRi, sediado em São Paulo, é um exemplo emblemático destas questões. Em seu manifesto “Arquitetura da Resistência”², o grupo enfatiza que o objetivo de sua arte é trazer à tona a ideia de que a cidade não é um espaço pronto e estabelecido por vontades políticas verticais, mas espaço em permanente construção, passível da participação e urgente na inclusão de todos os cidadãos. Seus projetos questionam a apropriação do espaço público, evidenciando as relações de poder ocultas, que fazem da grande metrópole o espaço da exclusão social. As manifestações do grafite também compõem grande parte dessa poética urbana voltada à crítica social. Como afirma Knauss (2009, p. 17): “De modo geral, é possível dizer que a luta pelo direito à cidade redefiniu o papel das imagens urbanas. Nos dias atuais, a arte na cidade participa da afirmação de identidades urbanas, de poderes locais e de forças comunitárias”.

Diante deste panorama, surgiram as seguintes perguntas: Quais as relações entre arte e cidade? Como isto ocorre especialmente na América Latina? Como podemos situar o lugar deste fenômeno artístico no panorama geral da arte contemporânea? São questões basilares deste trabalho, cujo objetivo é investigar as características históricas e atuais das relações entre arte e cidade, por meio do estudo comparado entre as cidades de São Paulo e

¹ Alusão ao termo “Cidadão-Dançante”, do coreógrafo e educador corporal Ivaldo Bertazzo, cujos espetáculos exprimem uma metodologia que discute a apropriação do corpo por aquele que o habita, a relação entre corpo e cidadania, as supostas divisões entre cultura popular e erudita, as transformações do corpo no trabalho, enfim, todo um suporte conceitual e prático cujos princípios buscam a autonomia do corpo.

² Fornecido a esta pesquisadora.

Buenos Aires. Para isso, este projeto está apoiado em um corpus teórico multidisciplinar. Após apresentar uma visão geral a respeito do caráter subjetivo e simbólico da cidade no primeiro capítulo, a proposta foi relacionar estas questões com os campos da história, da teoria e da crítica da arte nos capítulos seguintes. Buscamos um entendimento epistemológico da arte, que considere os domínios do popular e seu papel frente às tradições elitistas, abrindo possibilidades diversas a respeito da interpretação das artes visuais, abarcando principalmente o imaginário visual do cotidiano.

Assim, temos a cidade entendida de um ponto de vista multidisciplinar no primeiro capítulo; e a arte urbana de São Paulo e Buenos Aires investigada em suas diversas matizes históricas, críticas e teóricas, no segundo e terceiro capítulos. Examinar o aspecto histórico da cidade nos levou a diversos processos pertinentes ao entendimento de sua relação com a arte. Por exemplo, por que falar em Internacional Situacionista hoje? Talvez por provocação diante da triste constatação da: “[...] quase completa ausência dessa paixão – proposta e vivida pelos situacionistas – na vida e no pensamento urbano contemporâneo.” (JACQUES, 2003, p. 13). Ou será que podemos encontrar ecos dessas antigas experiências no atual cenário das manifestações antiglobalização que tomam conta das ruas de grandes cidades, ao lado das quais aparecem artistas ativistas ou grafiteiros? Subtu, artista oriundo do grafite paulistano, deixou sua marca nas barracas do Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST) em recente ocupação em São Paulo (Figura 1). Suas figuras de macacos em situações peculiares estão em viadutos, fachadas de prédios populares e outros pontos da cidade. Realizou, com outros artistas (FEL, MUNDANO e RMI, além da produtora cultural Caren Gomes), o projeto “Revivarte Parque do Gato”, produzindo, em trinta dias de pintura, 15 painéis em 15 prédios do conjunto Parque do Gato, no bairro do Bom Retiro, além de outras atividades culturais e oficinas na comunidade. Se a Internacional Situacionista ficou conhecida por seu cunho “participacionista” - que acreditava no espaço urbano como “[...] terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna.” (JACQUES, 2003, p. 13) -, em parte, podemos ver este intento reverberado na atualidade, não por meio dos projetos e burocratas ligados às políticas urbanas, mas dos movimentos populares e dos artistas de rua.



Figura 1: Obra do artista Subtu (2014), feita em acampamento dos sem-teto em São Paulo. Imagem cedida pelo artista.

A base para esta pesquisa interdisciplinar, caracterizada pela ligação entre disciplinas que podem explorar um mesmo problema (a arte urbana), é o entendimento das representações visuais como práticas materiais e artefatos que participam das relações sociais. Por este motivo, a investigação no primeiro capítulo sobre o processo de mercantilização da cidade, que tem na segregação espacial um de seus alicerces, nos leva a pensar sobre tantos artistas que, em locais e tempos diversos, têm entre seus princípios a crítica à espetacularização da cidade e da vida; como Gordon Matta-Clark, cujos projetos em Nova York testemunharam a falência das políticas sociais para a cidade nos anos 1970; ou a artista argentina Marta Minujín, que constrói edifícios de doces e livros para serem apropriados pela população.

Ao analisar os “caminhos polifônicos” pelos quais a cultura deve ser entendida, Canevacci (2004, ps. 38-39) afirma:

Nestes últimos anos a antropologia cultural está tentando deformar os próprios paradigmas, repensar os estatutos disciplinares e os conceitos-chave, aliar-se com disciplinas diversas e que são também profundamente divergentes entre si. Mostra assim uma insatisfação com a tradicional divisão das ciências humanas - segundo o estatuto da Unesco - que a situava ao lado da sociologia e da psicologia social. Muito mais importante se mostra hoje o intercâmbio entre as ciências ditas exatas e a literatura comparada, a arte, a comunicação.

Entendemos que essa visão múltipla para a compreensão de fenômenos culturais é extremamente pertinente no contexto latino-americano. A substituição do tradicional pelo novo, a importação de padrões e a interpretação simplista e dual devem ser evitados.

Diversas complexidades envolvem este território e sua iluminação ajuda a entender como as sociedades latino-americanas vivem processos contraditórios, como a mistura entre “[...] democracia moderna e relações de poder arcaicas [...]”. (CANCLINI, 1997). Portanto, segundo Canclini (1997, p. 74), existe uma “heterogeneidade multitemporal”, que exige um pensamento complexo para se compreender a história da arte, especialmente, seus meandros na América Latina. Sobretudo, sentimos que adentramos um território rico em dúvidas e incertezas. Como explica Canclini (2008, p. 16):

Nos centros urbanos se dramatiza uma tensão chave: entre as totalizações do saber que as descrições das ciências sociais duras produzem e as destotalizações que geram o movimento incessante do real, as ações imprevistas, aqueles ocos ou fraturas que obrigam a desconfiar dos conhecimentos demasiadamente compactos oferecidos pelas pesquisas e estatísticas.

Buscamos aqui uma perspectiva histórica que delimite os antecedentes da arte urbana, mas que proponha uma revisão crítica, levando em consideração seu fundamento sócio cultural. Por não encontrarmos referências aprofundadas em “história da arte urbana”, optamos por certa dose de arbítrio na configuração do segundo capítulo. Nele, procuramos mostrar contextos de produção artística sem fazer das diferenças geopolíticas elementos intransigentes e definidores, no entanto, enfatizamos as especificidades da arte urbana latino-americana, especialmente, aquela realizada em São Paulo e Buenos Aires. Por conta disso, apresentamos manifestações de arte latino-americana, estadunidense e europeia, tendo como princípio organizador a cronologia (antecedida por temas genéricos descritos nos tópicos Considerações iniciais/Arte pública não é arte urbana/Uma nova configuração de monumento), em sequência que vai da arte moderna à contemporânea, enfatizando os contatos entre os artistas e o contexto de produção das obras. Seguimos assim uma estrutura condizendo com a seguinte descrição de Canongia (2005, p. 10):

O fato, porém, é que por absoluta serventia instrumental, o historiador e o crítico precisam construir determinadas balizas históricas, pontos essenciais de referência, sob pena de perder parâmetros de análise. Mesmo que esses parâmetros, invariavelmente tênues, sejam a seguir desconstruídos, ou sirvam apenas como estimulantes para novas associações e desenvolvimento de ideias.

Sobre a periodização da história da arte, apesar de delimitarmos fronteiras temporais para os termos arte moderna e contemporânea no segundo capítulo, consideramos que: “O moderno e o contemporâneo na arte indicam, portanto, modalidades de compreender o que seja a própria arte, e não a época em que ela foi realizada.” (PESSOA, 2007, p. 16). Ainda na visão de Pessoa (2007, p. 20):

O processo de transição do moderno para o contemporâneo na arte corresponde a essa mudança de paradigma, da relação da arte consigo mesma e com a realidade, paradoxalmente promovida pela (auto) crítica da arte moderna que, ao buscar a arte pura, acaba encontrando “o fim da história da arte” ou o “fim da arte”.

Para abordar o advento das vanguardas artísticas do início do século 20 atentamos inicialmente para a diferenciação entre os conceitos de modernização, modernidade e modernismo. Pela ótica de Harrison (2000): a) Modernização - série de processos tecnológicos, sociais, políticos e econômicos associados à Revolução Industrial. b) Modernidade - condições sociais e culturais como efeitos da modernização (O termo ganha força com o livro “Sobre a Modernidade”, no qual o crítico e poeta Charles Baudelaire lança sua contribuição definitiva para a compreensão da arte e da vida moderna urbana, as relações estéticas com o transitório, o fugidio, o contingente). c) Modernismo - quanto a este termo, não há consenso, especialmente em termos de periodização; assim adotamos a tendência generalizada em localizar as transformações no campo da arte na França no final do século 19, onde teria acontecido o início da arte moderna, isto é, do modernismo.

Encontramos pontos em comum entre a visão de Harrison (2000) e de Canclini (1997); para este último o termo “modernidade” define etapa histórica; “modernização” seria o processo sócio-econômico que constrói a modernidade; e “modernismo” passa a ser entendido como projeto cultural que remodela práticas culturais de forma crítica e experimental. Também adotamos aqui a visão de Canclini (1997), que entende a “pós-modernidade” não como uma etapa após o modernismo, mas um caminho para se problematizar os equívocos que o modernismo provocou ao tentar negar as tradições para se constituir. O “pós-modernismo” também serve como ponto de vista antievolucionista, o que ajuda a desfazer a separação entre culto, popular e massivo (CANCLINI, 1997, p. 23). Ainda sobre um suposto rompimento com o moderno pela contemporaneidade, nesta pesquisa verificamos um processo de continuidade; vide as décadas de 1960 e 1970, que

foram decisivas para a implementação de uma nova visualidade por meio de experiências radicais, inéditas historicamente, especialmente quando vemos a relação da arte com o espaço da cidade, porém vinculadas às proposições modernistas. Como afirma Canongia (2005, p. 89, grifo do autor):

Mas, para não incorreremos no erro da própria crítica modernista, é necessário dizer que o contemporâneo não rompe com o moderno, não estabelece com ele um par dicotômico. Ao contrário, a arte contemporânea se entrelaça ao moderno, surge *de e graças* a sua herança, onde encontrou chão para seus próprios saltos.

Ainda acerca da interdisciplinaridade, é importante destacar que História, Teoria e Crítica da arte vêm lidando, há bastante tempo, com as posições flexíveis apontadas nesta introdução por meio de revisões historiográficas, reagrupamentos geopolíticos, cronológicos e estéticos; ou de atitudes pontuais, como as críticas a respeito de metodologias. A propósito, este projeto considera a obra de arte um documento direto, como afirma Crispolti (2004, p. 122): “Ao instituir uma investigação historiográfica, o primeiro dado com que nos devemos confrontar são então os documentos diretos, as obras na sua materialização de construção linguística”.

Ao examinar história, fatos atuais e interpretações teóricas, a pesquisa procura respostas para iluminar o percurso da arte nas grandes cidades latino-americanas: Os artistas apropriam-se de fato do espaço urbano? Até que ponto estes artistas participam de uma construção coletiva de liberdade? Como se dão as relações de força entre grupos sociais, espaço urbano e artistas? Como os artistas se colocam em relação à dominação e resistência por parte dos sistemas de arte, do ponto de vista mercadológico ou institucional? Qual sua legitimidade, já que possuem originalmente uma natureza subversiva?

Vimos, durante o desenvolvimento da pesquisa, a necessidade de organizar conceitos de maneira precisa, principalmente os relacionados à terminologia utilizada em torno da arte urbana. Teóricos das mais variadas áreas continuam a desenvolver abordagens conceituais a respeito dos problemas do ambiente urbano e sua relação com arte. Grande parte ressalta que as nomenclaturas ainda estão em construção, são categorias estéticas e acepções que ainda geram desacordos. Qual a diferença, por exemplo, entre os termos arte pública e arte urbana? Como as terminologias nos países de língua espanhola e inglesa –

onde se costuma falar arte callejero, street art, posgraffiti - dialogam com o português? Optamos por criar um Glossário situado no final do trabalho, não como proposta para termos definitivos, mas para funcionar como um guia de leitura do trabalho em si, uma vez que foram encontradas muitas imprecisões e divergências terminológicas na bibliografia levantada.

Mesmo com sua carga interdisciplinar, este trabalho está fundamentado nas teorias da arte, busca situar a nova arte urbana como uma linguagem legítima pertencente ao território das mais importantes práticas estéticas contemporâneas. Para isso, procuramos ligar fatores comuns e articular uma leitura histórica das obras com a atualidade. A pesquisa foi um exercício “clássico” de crítica de arte que, segundo Pareyson (2001), funciona como um espelho refletor da obra, que pronuncia um juízo reconhecendo seu valor, neste caso a arte urbana. Afinal, como afirma Bourriaud (2009b, p. 15): “A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais. A tarefa do crítico consiste em estudá-la no presente”.

Cauquelin (2005, p. 16) propõe uma definição de teoria da arte como “[...] atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte”. Segundo essa autora, a teoria é necessária para que a obra exista; a arte contemporânea teria esta aparente falta de discernimento porque está em tensão em um lugar conceitual estreito.

São necessárias essas mediações, todo esse trabalho tecido incansavelmente pelo comentário, para que seja reconhecida como obra. Pois nenhuma atividade – e a arte não escapa a essa condição – pode ser exercida fora de um sítio que lhe dê seus limites, determine os critérios de validade e regule os julgamentos que serão tecidos a seu respeito. (CAUQUELIN, 2005, p. 16)

Esta pesquisa apresenta um caráter amplo. E foi sua finalidade última: não afunilar o corpo de estudo, estabelecendo, por exemplo, um período delimitado ou determinada linguagem artística, mas fazer uma abordagem de um assunto visivelmente amplo e pouco estudado. Desta maneira, a pesquisa tem um caráter compilatório, no entanto, procura estreitar-se no momento em que foca as questões teóricas da arte. O objetivo é confirmar a hipótese de que é possível conceitualizar a arte urbana como um fenômeno intrínseco ao projeto da arte contemporânea.

Além da análise do referencial teórico, a metodologia contou com pesquisas de campo realizadas nas cidades de Buenos Aires e São Paulo para registro fotográfico de obras e futuras análises das imagens, relacionando-as ao contexto social e aos métodos da crítica da arte. Sentimos, sobretudo, que nossa relação com o objeto de estudo se desenvolveu a partir do olhar investigativo de uma pesquisadora que se considera sujeito no contexto da pesquisa, em um profundo relacionamento de intercâmbio e solidariedade até mesmo com signos visuais, em processo semelhante ao que Canevacci (2004, p. 44) definiu em relação à antropologia cultural, concluindo que: “O visual torna-se assim o centro polimórfico que deve ser interpretado e o meio de interpretação. O visual é objeto e método”.

Percorrer essas cidades com o olhar de quem está perscrutando indícios visuais nos fez vivenciar também o paradoxo definido por Didi-Huberman (1998): o que vemos vive em nossos olhos pelo que nos olha. São grafites, outdoors, vídeos que nos olham, nos capturam e nos seguem. Relação que, em cidades convulsionantes, como São Paulo e Buenos Aires, exige disponibilidade afetiva e condescendente com sua imensa carga sensorial. “É o mundo que nos pensa”, afirma Baudrillard (2002, p.92); então, temos apenas a vaga sensação de nossa cumplicidade com os objetos da cidade. Enfim são hipóteses paradoxais confirmadas por este trabalho: “[...] é nosso pensamento que regula o mundo – contanto que se pense em primeiro lugar que é o mundo que nos pensa” (BAUDRILLARD, 2002, p. 93). Finalizamos esta introdução com imagens registradas em um tour pela cidade de Buenos Aires, em 2012, ao lado de citações que achamos representativas (Figuras 2 e 3). A primeira imagem (Figura 2) é de uma homenagem do artista cubano-estadunidense Jorge Rodríguez ao seu pai falecido, cujos olhos foram copiados de uma fotografia.



Figura 2:

“É o livro que me lê.
 É a televisão que te assiste.
 É o objeto que nos pensa.
 É o objeto que nos fixa.
 É o efeito que nos causa.
 É a língua que nos fala.
 É o tempo que nos perde.
 É o dinheiro que nos ganha.
 É a morte que nos espreita”.

(BAUDRILLARD, 2002, p. 93)

Buenos Aires, 2012. Fonte:
 Alessandra Simões



Figura 3:

“[...] olhar significa não somente
 olhar, mas também ser olhado. E a
 grande cidade desenvolve ao
 máximo esta dialética [...]”.

(CANEVACCI, 2003, p.43)

Buenos Aires, 2012. Fonte:
 Alessandra Simões

CAPÍTULO 1: A DIMENSÃO SIMBÓLICA DA CIDADE

1.1 Por uma abordagem multidisciplinar da “cidade-imaginada”

O entendimento da cidade deixou de ser tarefa exclusiva de arquitetos e urbanistas há muito tempo, mas nas últimas décadas, processos de naturezas múltiplas na sociedade contemporânea trouxeram a discussão sobre o fenômeno urbano para as mais variadas áreas do conhecimento. A cidade física se relaciona com a cidade subjetiva de forma intrínseca, a produção e a circulação de bens vinculam-se aos sistemas de signos e discursos.

A arte é uma das particularidades do aspecto subjetivo do tecido urbano e a compreensão da dimensão simbólica da cidade pode ajudar a entender a própria arte, presente de forma definitiva em metrópoles mundiais, e cujas características no contexto latino-americano são peculiares. Para entendermos a ideia de “cidade-suporte”³ precisamos esclarecer algumas abordagens a respeito da cidade contemporânea, entre elas, a “cidade-mercadoria”, a “cidade-utopia”, a “cidade-imaginada”⁴. Foi exatamente o estudo destas definições de cidade que nos levou ao *insight* de criar uma nova categoria, “cidade-suporte”, em torno da qual pudéssemos gravitar outros conceitos.

Esta pesquisa considera a cidade a partir de uma de suas características subjetivas, a arte urbana. Portanto, explora o tema a partir da Teoria da Arte (sendo esta também sujeita a uma abordagem multidisciplinar, que possibilita o entendimento de fenômenos complexos, compostos de linguagens múltiplas e de possíveis leituras) e das abordagens que pensam a

³ “Suporte: 1. O que suporta ou sustenta algo. 2. Aquilo em que algo se firma ou assenta. 3. Material que serve de base para aplicação de tinta, esmalte, verniz, etc.” FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Fronteira, 1980. Como mostra o verbete 3, o termo ganhou ampla utilização na área de artes visuais. Entretanto, a partir das mudanças na arte contemporânea, que além de suportes tradicionais e bidimensionais, como a tela e o papel, passou a ser representada de múltiplas maneiras, o termo carece de maior aprofundamento. Foram encontradas, mesmo na literatura especializada, referências ao suporte apenas como receptor de trabalho bidimensional. No Dicionário Oxford de Arte, por exemplo, suporte quer dizer material – tela, painel de madeira, papel ou outra substância – sobre a qual a pintura é executada; em geral, o suporte se diferencia da base (que seria a preparação prévia de uma tela para o recebimento da pintura, por exemplo, o gesso). Entretanto, o suporte pode ser a escultura, um objeto, um vídeo, o corpo, o espaço, a cidade. Cabe considerar como pertinentes a este trabalho os verbetes 1 e 2 citados no início desta nota de rodapé, segundo os quais o suporte artístico é aquele que suporta ou sustenta algo, aquilo em que algo se firma ou assenta. Portanto, a “cidade-suporte” pode ser considerada como o espaço receptor ativo de uma proposta, seja ela a aplicação da tinta, como nos murais que suportam o grafite; ou a ação, como no caso das intervenções de arte ativista.

⁴ Não pretendemos traçar aqui uma genealogia destes termos; vamos passar por eles ao longo deste capítulo, propondo assim uma introdução ampla a respeito das interpretações sobre a cidade contemporânea.

cidade em si, principalmente, a cidade compreendida como dimensão sempre aberta à construção de sentidos, metafórica que “[...] insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível” (CERTEAU, 1994, p. 172).

Para exemplificar a visão interdisciplinar a respeito da cidade,⁵ Silva (2011, p. XXVI) sinaliza que a Psicanálise e a Semiótica podem propor uma recategorização do urbano, situando-o como sujeito real e imaginário: “A cidade possui motivos suficientes para que dela se ocupem as ciências do simbólico que aparecem em cena como a organização de um saber [...]”.

Essas disciplinas consideram a vida nas cidades como um dos grandes debates da contemporaneidade, especialmente, aquelas que abordam a cultura simbólica. Trata-se de apreender esta nova dimensão da cidade pós-industrial, especialmente das grandes metrópoles, marcadas pela descontinuidade de espaços, por novas formas de relações sociais, pela degradação de grandes áreas anteriormente ocupadas por espaços informais auto organizados, por novos usos de antigas infra estruturas, pela não regulamentação fundiária, pelas novas necessidades de circulação e estadia, pela segregação social; processos instáveis que alteraram a natureza do espaço público e seus significados culturais.

É preciso tecer um pensamento complexo para se compreender a história da arte, da cultura e de sua relação com as cidades. Da mesma forma como mudaram as teorias a respeito do pensamento urbano, mudaram as percepções sobre a arte. As categorias artísticas, tradicionalmente divididas entre o culto, o popular e o massivo, não são mais suficientes para o entendimento sobre a complexidade cultural na atualidade. Por exemplo, em relação à arte feita nas ruas, buscaram-se novas terminologias para a construção de conceitos: arte pública, arte

⁵ Se, inicialmente, sociólogos (ex. Georg Simmel) compunham o perfil principal do pesquisador debruçado sobre as questões da urbanidade, seguiram-se a estes os antropólogos (ex. Massimo Canevacci), os arquitetos (ex. Rem Koolhaas), os filósofos (ex. Armando Silva), os geógrafos (ex. Milton Santos), etc. A estes somam-se as riquíssimas contribuições de formações interdisciplinares, como as de Walter Benjamin, Jean Baudrillard e Edgar Morin. Cabe destacar aqui a importância do pensamento do sociólogo mexicano Néstor García Canclini para este trabalho, especialmente, em função da aplicação dos Estudos Culturais à realidade na América Latina. Outro pensador de relevância nesta pesquisa é o colombiano Armando Silva, que vem liderando uma verdadeira “força tarefa” entre pesquisadores e instituições de países latinos e ibero-americanos para a produção de uma série de estudos e publicações para o projeto “Imaginários Urbanos”. Este pesquisador, inclusive, tem mantido estreita relação com o Brasil, especialmente, por meio do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (PROLAM), Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador Emérito e professor da Universidad Externado de Colombia, seu trabalho se produz com enfoque interdisciplinar, mesclando Antropologia, Psicanálise, Filosofia, Teorias da Linguagem e da Estética. Um dos frutos da pesquisa foi a realização, em 2010, da exposição Cidades Imaginadas Iberoamericanas, no MAC USP, então sob a direção de Lisbeth Rebollo Gonçalves. Com organização de Armando Silva, a mostra reuniu 50 fotografias produzidas no contexto da pesquisa, que conta com o apoio de várias entidades internacionais, muitas delas universidades. Em São Paulo, a pesquisa se deu através da USP, por via do PROLAM – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina. Um recorte da produção fotográfica resultante do trabalho desenvolvido nas 13 cidades foi exposto na XI Documenta de Kassel, em 2002. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/exp/10/txt/09.txt>. Acesso: 10 fev. 2014.

urbana, arte de rua*, etc.⁶ Canclini (1997), ao utilizar o termo “hibridização”, argumenta que não há mais como legar às disciplinas seus conteúdos específicos (a história da arte e a literatura que se ocupam do culto; a antropologia, do folclórico e do popular; e a comunicação, da cultura massiva): “Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam os pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente” (CANCLINI, 1997, p. 19). Na contemporaneidade, Canclini (1998) resgata das ciências sociais um termo mais abrangente para superar a noção dualista entre o culto e o popular: “cultura urbana”. Afinal, a expansão urbana é uma das causas que intensificam a hibridação cultural.

Uma nova ordem estética vem desmantelando o esquema tradicional do entendimento da expressão cultural contemporânea para dar lugar às hibridizações das mais diversas ordens. O grafite nos muros da cidade, por exemplo, se tornou “um meio sincrético e transcultural”, (CANCLINI, 1997, ps. 338-339). Ainda segundo esse autor, os grafites fundem a palavra e a imagem em um estilo descontínuo: “(...) a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do videoclip”.

A canção “Grafitti” de Caetano Veloso, Wally Salomão e Antonio Cícero (do álbum *Velô*, de outubro de 1984) é uma homenagem poética e musical ao tema então nascente no Brasil, incluindo a ideia de *mass media*: pelo menos outras três canções deste mesmo álbum (*Podres Poderes*, *Língua e O Quereres*) tocaram incessantemente nas rádios FM e na TV. Segue o poema:

Jogo rápido, língua ligeira, olhos arregalados
 Passam o meu e o seu nomes ligados
 Por uma seta de Cupido, filho de Afrodite
 O nosso amor é um coração colossal de grafitti
 Nos flancos de um trem de metrô
 A nossa carne é toda feita de flama e de fama
 O rumor do nosso caso de amor
 Não se confina a boatos, bares e boates
 Conquista as estações, incendeia a praça escarlate
 Inflama o aconchego dos lares
 Todos os satélites se viram pelo mundo afora
 Para transmitir o nosso som, a nossa luz, nossa hora
 E nosso beijo que sempre começa na boca e só acaba na poça
 Vídeo Clip Futurista

⁶ Em toda a bibliografia consultada para esta pesquisa, identificamos a utilização constante de terminologias dúbias e vagas. Por isso, fizemos um esforço aqui para delimitar alguns campos terminológicos no segundo capítulo.

Porque o mundo, ele é assim, ele é nossa conquista
 Andy Warhol mil vezes na TV disse:
 - "No gossips, Miss"
 Darling, querida
 Vê se te toca
 Leva tua vida sem fuxico nem fofoca...

A ideia de “cultura urbana” proposta por Canclini (1997)⁷ é de fundamental importância para o entendimento dos processos culturais na América Latina, onde as contradições são expressivas, como se pode atestar pelo encontro entre democracia moderna e relações de poder arcaicas. Basta lembrar, por exemplo, como o desenvolvimento industrial e urbano a partir da segunda metade do século 19 ocorreu em paralelo com a larga profissionalização de artistas, porém com o analfabetismo de metade da população.

Há muitas possíveis leituras da cidade (CANCLINI, 2008), e é próprio das cidades, sobretudo, das megalópoles, nos proporcionarem, inclusive, experiências de desconhecimento. Nesta recategorização do urbano, os estudos sócio-demográficos cedem espaço aos estudos sócio-comunicacionais, ou sócio-culturais. Se interpretada a partir da Comunicação, a cidade se comporta como uma narrativa, “[...] uma aventura que não acaba de se configurar e se reencenar. A cidade, dado que ela contém tempo, alimenta-se tanto da continuidade quanto da descontinuidade” (MONGIN, 2009, p. 58). Para este autor, pode-se interpretar a “cidade-livro”, a “cidade-linguagem”, entendendo-se a cidade como uma língua, “[...] uma folha, jamais totalmente branca, sobre a qual corpos contam histórias” (MONGIN, 2009, p. 62).

A “narrativa urbana” pode ser uma narrativa visual, tendo entre seus componentes a arte de rua. Segundo Canevacci (2004, p. 43): “A cidade é o lugar do olhar. Por este motivo, a comunicação visual se torna o seu traço característico”. Assim, interpretar estas escrituras visuais significa “desvendar” a linguagem urbana, como aponta Kozak (2004, p.12, tradução nossa):

A superfície urbana [...] é obviamente legível. Edifícios, ruas, aglomerações, veículos, cartazes, cores. Desta superfície, destacam-se sobretudo imagens cifradas em grafites, e pintadas, que intervêm no território, organizando

⁷ A respeito do caráter financeiro da cultura, Canclini explica ainda que uma das questões mais importantes é a da autonomia da arte, o “suposto” fim de sua dependência em relação às estruturas de poder, como a política e a igreja (Antiguidade e na Idade Média), e seu revestimento de uma força envolta na aura da unicidade e autenticidade. O Renascimento foi o momento em que houvera um rompimento da arte com fatores extra estéticos, porém a história mostra que isso de fato não se integralizou. Valores específicos foram atribuídos para cada tipo de manifestação cultural, o artesanato foi parar nas feiras e a arte nos museus.

saberes, dando-lhes sentido, traçando fronteiras. Deter-se na letra urbana, recorrer à superfície tatuada da cidade permite descobrir estes sentidos.

Esse ponto de vista pode fornecer importantes chaves interpretativas à arte urbana. Segundo Pallamin (2000, p. 46): “Enquanto ‘espaço de representação’, a obra de arte é também um agente na produção do espaço, adentrando-se nas contradições e conflitos aí presentes.” Portanto, acreditar que as práticas cotidianas podem construir a história a partir de si mesmas, e não de ações unilaterais, impostas de cima para baixo, requer confiar que as vozes dissonantes na sociedade capitalista ainda não foram eliminadas. Implica em reconhecer que o espaço social baseia-se primordialmente na contradição, que não existe um poder unitário e sim relações de poder.⁸

O termo “condição urbana” - sistematizado pelo filósofo e historiador francês Olivier Mongin e que será retomado ainda neste capítulo - torna-se aqui extremamente adequado para definir esta cidade permeada de fraturas, contrastes, isto é, a cidade enquanto possibilidade e experiência. Segundo o autor, esta definição diferencia a “cidade-objeto” (aquela que parte do ponto de vista de arquitetos e urbanistas que a descrevem por fora) e a “cidade-mercadoria” (a serviço dos interesses corporativos) da “cidade-sujeito”, a urbes do escritor, que vê a cidade de dentro:

A forma da cidade, sua imagem mental, não corresponde em nada ao conjunto que o urbanista e o engenheiro projetam. Não se decidem numa prancha de desenho os ritmos que tornam a cidade mais ou menos suportável e solidária. A cidade existe quando indivíduos conseguem criar vínculos provisórios em um espaço singular e se consideram como cidadãos. (MONGIN, 2009, p. 56)

Esta “condição urbana” revela um paradoxo: a cidade é uma forma limitada que oferece uma experiência ilimitada. Na dimensão simbólica da cidade, o espaço gera tensão, e a arte inserida em seu contexto reforça a articulação entre os diversos aspectos deste estado de

⁸ Esta ideia é central para as teorias de Michel Foucault a respeito das relações de poder. Colocando o poder como uma realidade dinâmica e não estática, ele afirma: “Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir”. Portanto diferentemente dos sistemas repressores clássicos (como o exército, a polícia, o tribunal), existe para Foucault uma nova economia do poder, isto é, “[...] procedimentos que permitem fazer circular os efeitos de poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e ‘individualizada’ em todo o corpo social”. (FOUCAULT, 1979, p. 8). Na cidade, pode-se atestar esta complexidade nas relações de poder quando atentamos para as mensagens publicitárias, cujos jogos de manipulação são peça fundamental para a regulamentação e disciplina social. Em contraposição a este cenário, as mensagens artísticas abrem a possibilidade de que as vozes dissonantes atuem entre estas redes de poder de forma autônoma e afirmativa.

coisas. O simples ato da caminhada proporciona a experiência de imaginação e invenção. E quando há arte neste percurso o caminho se torna ainda mais difuso: transeuntes se transformam em espectadores, ou melhor, fruidores. A propósito, Certeau (1994, ps.176-191) define que o ato de andar está para a cidade assim como a fala está para a linguagem. E, assim como a linguagem tem como natureza sua abertura à pluralidade de sentidos e interpretações, a cidade assim deve ser compreendida. O autor explica que o ato de caminhar como espaço de enunciação pode ser entendido assim: a) O pedestre produz um processo de apropriação do sistema topográfico, assim como quem profere algo se apropria da língua; b) Ao caminhar, ele faz uma realização espacial do lugar, da mesma forma como o ato de falar é uma transformação sonora da língua.

Esses pressupostos confirmam a ideia fenomenológica de que os conceitos existem por causa das experiências que temos deles, o que muitas vezes significa uma experiência corporal partilhada com a da visualidade: “Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Mas também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.19). Lembremos aqui das experiências do artista conceitualista Richard Long [1945-], que fazia arte ao realizar caminhadas, cujos percursos eram registrados e mostrados ao público.

Dá-se, então, uma liberdade de construção de sentidos, tanto por parte dos artistas quanto dos transeuntes. Existem caminhos pré-estabelecidos, calçadas, entradas e saídas, obstáculos, muros, enfim, determinações que deixam ao transeunte a opção de aceitá-las ou rejeitá-las. Pois, se obedece a algumas possibilidades fixadas pela ordem convencional, também as seleciona, criando atalhos, arriscando-se em locais proibidos. Até mesmo o arquiteto e urbanista Lucio Costa (1902-1998), dentro de seu programa racionalista para o Plano Piloto de Brasília, previu “caminhos de desejo” para as trilhas sobre os gramados recriadas até hoje entre as superquadras pelos transeuntes⁹. Certeau (1994, ps. 178-179) fala em uma “retórica da caminhada” como uma “arte de moldar percursos”, que combina estilos e usos. Estas ideias podem ser adaptadas à concepção deste presente trabalho, uma vez que caminhadas alheatórias feitas por esta pesquisadora nas cidades de São Paulo e Buenos Aires, entre os anos de 2011 e 2014, foram fundamentais para o entendimento destas cidades enquanto

⁹ Informação recolhida por esta autora durante trabalho de pesquisa feito para a Bienal Brasileira de Design, em 2010. Entre os nomes pesquisados, estava o grupo Brasília Faz Bem, que cria objetos inspirados na cultura da capital federal, entre eles, um anel chamado “Desejo”, cujas formas são inspiradas pelas trilhas previstas por Lucio Costa.

constituições retóricas, moldadas aos olhos dos transeuntes, que podem se tornar fruidores da “cidade-suporte”.

Os artistas que inauguraram as novas relações entre estética e cidade ao longo da história também fornecem chaves para o entendimento deste ato de fruir a cidade. Como declarou o artista Hélio Oiticica [1937-1980], sobre sua performance *Delírio Ambulatório* (que será descrita mais adiante):

[...] Eu descobri o seguinte, a relação da rua com o que eu faço é uma coisa que eu sintetizo na ideia de “*Delírio Ambulatório*”. O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa, que a meu ver, me alimenta muito e eu encontro, na realidade a minha volta ao Brasil, uma espécie de encontro místico com as ruas [...]. Quando eu proponho que uma pessoa ande dentro de um penetrável cheio d’água ou ande dentro de um penetrável com areia e pedrinhas quer dizer que na verdade estou sintetizando minha experiência de descoberta da rua através do andar, é uma descoberta assim do espaço urbano através do detalhe do andar, um detalhe síntese do andar [...].¹⁰

Artistas como Oiticica revelam que há uma “poética da perambulação”, independentemente do meio de locomoção, como também afirmou a artista Lygia Pape [1927-2004]¹¹:

Nas minhas idas e vindas pela cidade (eu dirijo muito), comecei a desenvolver um novo tipo de relacionamento voltado para o espaço urbano, como se eu fosse uma espécie de aranha, tecendo teias. É todos aqueles “atravesse aqui”, “dobre a esquina”, e assim por diante, para cima e para baixo dos viadutos, dentro e fora dos túneis. Eu e todos os outros... É como se estivéssemos captando uma vista aérea da cidade: era uma teia ou um labirinto imenso. Eu chamei aquilo “Espaços imantados” porque era algo vivo. Como se eu estivesse lá, bem dentro, puxando este fio que não tem fim.

Um detalhe interessante é apontado por Mongin (2009, p. 65): “A experiência da caminhada, aquela que leva ao encontro inesperado, é hoje simbolizada pela arquitetura da ‘passagem’”. Durante nossas caminhadas pelas cidades de Buenos Aires e São Paulo, essas “arquiteturas de passagem” foram interpretadas como escadarias, túneis, passarelas, corredores subterrâneos, becos, onde foram encontrados muitos registros visuais. Havia sempre algo a chamar a atenção, uma sedução pelo inesperado que a aguardava nestes locais, que se assemelham a respiros, intervalos no caos ordinário da cidade. Estes espaços recônditos podem ser interpretados a

¹⁰ COCCHIARALE, Fernando; OITICICA, César Filho. Hélio Oiticica: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, ps. 16-22. Catalog. A citação está presente no catálogo sem determinação de data e obra de origem.

¹¹ BRETT, Guy. A lógica da teia. In: BRETT, Guy; OITICICA, Hélio; PEDROSA, Mario. Lygia Pape: gávea de tocaia. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, ps. 304-315. A citação está presente no catálogo sem determinação de data e obra de origem.

partir da ideia de “topoanálise” de Gaston Bachelard, para quem há um significado especial no “canto”. Para ele, a condição deste lugar remete o homem a um espaço fechado, protegido, de solidão. “O canto é assim uma negação do Universo” (BACHELARD, 1988, p. 146). A partir desta constatação, encontramos ferramentas para o entendimento da ocupação de vários “cantos” das cidades pelos artistas, como as escadarias e os túneis. Em São Paulo, por exemplo, são tradicionais as ocupações de grafite em becos, como no caso do Beco do Batman, no bairro da Vila Madalena, que é considerado um marco na história da arte urbana paulistana. Então, pode-se vislumbrar o artista produtor de arte pública recolhido a um espaço quase privado, que lembra o próprio ato de abrigar-se no ateliê, mesmo estando na rua. “Parece, então, que é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas dimensões se tocam, se confundem” (BACHELARD, p. 207).

Interessante citar também o quanto a utilização do ônibus como meio de transporte durante esta pesquisa foi útil para a construção de “cidades metafóricas”. Certeau (1994, p.199) lembra que na Atenas contemporânea os transportes coletivos se chamam “metaphorai” (grego moderno). Isto é, para ir e vir na cidade deve-se tomar uma “metáfora”, um ônibus ou um trem. Assim como na caminhada, nesses transportes podemos criar percursos subjetivos, marcados pela travessia e organização de lugares, montando-se “frases-itinerários”. Mais uma vez, as narrativas evocam um valor de “sintaxe espacial”, como define o autor. Circular de transporte público em São Paulo e Buenos Aires abriu também inúmeras possibilidades para a fruição visual dessas “cidades-suporte”. De ônibus, as paradas significam pausa para alguma surpresa visual, como no caso do Museu a Céu Aberto, na Avenida Cruzeiro do Sul. Em Buenos Aires, os espaços subterrâneos do metrô remontam às origens do grafite nova iorquino, quando as superfícies dos trens eram tomadas por assinaturas e imagens com estilos influenciados pela cultura hip-hop.



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Nas duas imagens acima, registramos locais em que as imagens urbanas se localizam com frequência em “cantos míticos” (BACHELARD, 1998), como escadarias e túneis. Ao lado, encontramos um artista, o NOVE, pintando a fachada da galeria especializada Choque Cultural (SP), fazendo da rua seu ateliê. São Paulo, 2013. Fonte: Alessandra Simões

Ao lado, o Museu a Céu Aberto de São Paulo, na avenida Cruzeiro do Sul. “Imagem metafórica” registrada da janela de um ônibus. São Paulo, 2012. Fonte: Alessandra Simões

Ao lado, o metrô de Buenos Aires, “suporte metafórico” para o grafite hip-hop. 2012. Fonte: Alessandra Simões

Assim, esta “pesquisadora-caminhante” passou a desenhar cidades para si; no caso deste estudo, as cidades de São Paulo e Buenos Aires inseridas em um contexto político e cultural latino-americano, com suas peculiaridades, histórias, memórias e aspirações. Afinal: “Criar a cidade é constituí-la, inscrevê-la numa duração singular, mas também religa-la a outras cidades [...]”, afirmou Mongin (2009). Então, passamos a pensar em uma ideia de “cidades-irmãs”, isto é, grandes metrópoles inseridas em um contexto próprio: o latino-americano, enfim, “[...] uma rede de cidades ligadas entre si [...]”, na qual “O urbano é então uma criação coletiva contínua, um projeto comum refundador da ligação social e ‘recriador de um imaginário social’” (MONGIN, 2009, p. 303). Como ressalta a pesquisadora Heloísa Buarque de Holanda:

[...] hoje certamente se fala mais em cidade do que de nação. Fala-se mais de cultura carioca, paulista ou pernambucana do que de cultura nacional como até bem pouco tempo, sintoma que expressa uma certa descentralização da cena cultural que passa agora a privilegiar a auto-afirmação de expressões multiculturais. É o cenário da cidade, e não o da nação, que passa a ser [...] o espaço privilegiado para as identificações culturais emergentes, para as articulações das diversas representações sociais, ou, para usar um termo em alta, para a ‘etnificação da cultura’. Um fenômeno fundamentalmente urbano. (HOLANDA, 1994, p. 18)

Essas premissas corroboram a ideia que Silva (2010, p. 44) expressa a respeito da identidade cultural latino-americana: “(...) a América Latina não existe como unidade e o que existe é um desejo coletivo, um imaginário de ser latino-americano”. Este sentido foi compartilhado no decorrer deste trabalho quando constatamos, por diversos motivos, o quanto São Paulo e Buenos Aires ainda são vizinhos desconhecidos. Há, sim, uma espécie de “troca subterrânea” realizada principalmente entre os artistas. Em conversas informais, artistas e agentes culturais portenhos¹² comentaram frequentemente que São Paulo é considerada a Meca da cultura na América Latina; e que muitos deles têm se deslocado para trabalhar na capital paulistana, onde o fluxo financeiro no mercado cultural é muito mais significativo do que em Buenos Aires (informação pessoal).

Como mostra Silva (2010), o fato de não haver um projeto político-social-econômico de integração para a América Latina que faça uma contraposição efetiva ao modelo hegemônico capitalista mundial não inviabilizou o sonho de unir estas nações em torno de um ideal comum. É dentro deste contexto que o autor elaborou o conceito de “imaginários urbanos”, um

¹² O mesmo ocorreu no Paraguai e Berlim, duas cidades em que estivemos em 2012, e onde também pesquisamos a arte urbana local, conversando com diversas pessoas envolvidas na área cultural.

mapeamento que ilumina algumas peculiaridades de nossas cidades, contribuindo assim para a construção das identidades urbanas latino-americanas construídas a partir da vida de suas “cidades imaginadas”. Segundo Silva (2010, p. 18), há três maneiras de produção dos “imaginários urbanos”:

- a) Imaginário-real: O imaginário está exclusivamente na imaginação. Por exemplo, na Rua Hidalgo, no México, onde as pessoas passam apressadamente para fugir de um forte odor de esgoto que não existe mais.
- b) Real-imaginário: O imaginário existe como realidade empírica. O centro de Montevideu que só existe na realidade, pois seus cidadãos não o recriam, não o usam.
- c) Imaginário-real-imaginário: Coincide imaginário e realidade verificável. Em Bogotá, os bairros realmente mais violentos segundo as estatísticas policiais são os mais temidos pela população.

Assim, dentro destas categorias, pode-se verificar o quanto são efetivas as relações intercambiantes entre representações e espaço real das cidades. As “cidades imaginadas” de São Paulo e Buenos Aires, aqui consideradas como “cidades-suporte” da nova arte urbana, se configuram dentro de um sistema “imaginário-real-imaginário”, como exemplos emblemáticos do quanto a cidade situa-se entre sua condição real e imaginária (são conhecidas por todos como capitais da arte urbana porque realmente exibem arte em suas ruas), uma exercendo influência sobre a outra, ambas abrindo caminho para que o ideal de condições urbanas mais justas e solidárias possa se tornar verdadeiro, como afirma Fabris (2000, p. 9): “Modelo espacial, social e cultural, a cidade apresenta-se, não raras vezes, como território privilegiado da utopia.” Ou ainda como diz Le Goff (1998, p. 119): “O orgulho urbano é feito da imbricação entre a cidade real e a cidade imaginada, sonhada por seus habitantes e por aqueles que a trazem à luz, detentores de poder e artistas”.

Neste contexto, a arte urbana - como pode ser atestado por meio de sua significativa presença em São Paulo e Buenos Aires - se tornou protagonista no processo de construção da identidade dessas cidades:

Sendo partícipe na produção simbólica do espaço urbano, a arte urbana – compreendida no plano das relações sociais e não reduzida a sua dimensão estetizada – repercute as contradições, conflitos e relações de poder que o

constituem. Nesse registro específico de sua tematização, associa-se direta e indiretamente à natureza constituinte do espaço público, a questões de identidade social e urbana, de gênero e expressões culturais que possam ou não nele vir a ocorrer, às condições de cidadania e democracia. (PALLAMIN, 2002, p. 105)

1.2 A “cidade-mercadoria” e sua relação com a cultura

Um ponto fundamental para se compreender a cidade contemporânea é a relação estabelecida ao longo da história entre cidade e cultura, e de como estes dois campos estão profundamente ligados aos interesses econômicos mundiais. Da mesma forma que a Teoria da Arte preocupa-se com a problemática da produção, circulação e representação dos objetos artísticos, além de sua apropriação e consumo; uma análise sobre a arte feita na cidade deve incorporar estas temáticas, uma vez que há todo um panorama histórico e atual a ser refletido sobre a ideia de “cidade-mercadoria”¹³ e de sua relação com a arte: “Aparentemente os grandes grupos concentradores de poder são os que subordinam a arte e a cultura ao mercado, os que disciplinam o trabalho e a vida cotidiana” (CANCLINI, 1997, p. 346).

Considerar as relações entre cidade, cultura e mercadoria permite situar a arte urbana primeiramente como um contraponto a esta situação ou não (analisaremos também como a arte urbana passa a ser integralizada ao sistema “cidade-mercadoria” por meio de sua institucionalização). Como exemplo, as primeiras obras site-specific, feitas a partir dos anos 1960 (e que serão estudadas no segundo capítulo), e que são interesse deste trabalho por serem consideradas uma mudança paradigmática na relação entre arte e cidade, trazem o questionamento sobre os modos de vida capitalista e de sua penetração na esfera artística (e na cidade, na opinião desta pesquisadora). A afirmação de Kwon (2000, p. 39, tradução nossa) pontua esta virada na História da Arte:

A aspiração nova vanguardista de exceder as limitações das linguagens convencionais, como a pintura e a escultura, bem como seu panorama institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado dos objetos de arte para as contingências de seu contexto; a radical reestruturação do conteúdo de um antigo modelo Cartesiano para um fenomenológico de viver uma experiência corporal; e o autoconsciente desejo de resistir às forças do mercado capitalista econômico, no qual artes circuláveis são transportáveis como boas commodities – todos esses imperativos uniram-se nos novos objetivos da arte voltada para o lugar.

¹³ Termo bastante utilizado por Sánchez (2003).

Assim como a arte passou a questionar de forma cada vez mais radical o *establishment* social; também passou a criticar a própria cidade como uma entidade representante dos interesses capitalistas mundiais, fazendo da urbe seu suporte e, muitas vezes, seu tema. Como afirma Pallamin (2002), a arte tornou-se participante direta na produção simbólica do espaço urbano. Inserida no território das relações sociais e não reduzida a sua dimensão estetizada, a arte urbana revela assim as contradições e as relações de poder que constituem a cidade. Portanto:

Nessa sua acepção enfatiza-se a via pela qual os valores da arte contemporânea não são vistos separadamente de problemas da vida urbana e cotidiana. Sua concreção estética, as significações e os valores com os quais trabalha incitam o questionamento sobre como e por quem os espaços da cidade são determinados, que imagens, representações e discursos são aí dominantes, quais ações culturais contam ou quem tem exercido o direito à fruição, participação e produção cultural. (PALLAMIN, 2002, p.106)

A mercantilização da cidade, analisada ao longo dos anos por várias teorias que tentam explicar os usos e a ocupação do solo no processo de formação do espaço urbano, é um dos aspectos mais relevantes a serem destacados nos processos de configuração das dinâmicas urbanas. Parte-se do princípio de que as grandes metrópoles mundiais, entre elas, São Paulo e Buenos Aires, inserem-se no contexto da chamada “cidade-mercadoria”, onde os aparatos culturais do espaço se submetem aos jogos do capital financeiro. Como afirma Sánchez (2003, p. 551), o surgimento da “cidade-mercadoria” sinaliza um novo patamar no processo de mercantilização do espaço, trata-se de um “[...] produto do desenvolvimento do mundo da mercadoria, do processo de globalização em sua dimensão político-econômica e da realização do capitalismo em sua fase atual”.

Com o avanço do processo de mercantilização da cidade e com a crescente desregulamentação estatal (em serviços básicos, como energia, transporte e saneamento), os espaços urbanos passaram a ser cada vez mais manipulados de acordo com o capital privado, que tem na segregação espacial um de seus alicerces; de um lado, bairros de elite com infraestrutura e serviços públicos disponíveis; e de outro, bairros pobres, na periferia e renegados ao abandono estatal. É a “espoliação urbana”, conceito proposto por Kowarick (2000) que define o conjunto de extorsões que se opera na cidade pela inexistência ou precariedade de serviços de consumo coletivo que, conjuntamente à falta de acesso à moradia,

dilapidam o bem-estar da população: “É preciso reafirmar que a espoliação urbana está intimamente ligada à acumulação do capital e ao grau de pauperismo dela decorrente”, afirma o autor (KOWARICK, 2000, p. 22), lembrando ainda que esta espoliação é mediatizada pela ação do Estado, que regula as condições de trabalho e de remuneração dos trabalhadores.



Figura 9: Centro de São Paulo, 2014. Diálogo entre a imagem, que fala de uma cidade voraz, e a dura realidade da “cidade-mercadoria”, representada, ao fundo, por uma pessoa dormindo ao relento.

Fonte: Alessandra Simões

Sob a ética neoliberal, também emergiu um interesse específico da esfera financeira pela esfera cultural. Para entender esta questão, será necessário primeiramente retroceder na história para compreender como se deu inicialmente a afinidade “cidade/cultura”, e como as forças de mercado confabularam para reforçar os laços entre esses dois territórios, transformando-os depois na tríade “cidade-empresa-cultural”, na qual o interesse da esfera econômica pela especulação fundiária casou-se com projetos de renovação urbana que

propagandeiam a importância da cultura para a imagem da cidade. Ao fazer uma crítica sobre a visão marxista e pós-marxista das relações entre arte e cultura, Foster (1996, p. 194) diz haver então uma mercantilização da cultura e uma simbolização da economia.

Assim, o regime capitalista passou a se alimentar das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação a ponto de ter sido qualificado como “capitalismo cognitivo” ou “capitalismo cultural” (ROLNIK, 2006, p. 4.)¹⁴. Frisa-se aqui o surgimento dos conceitos relativos à “cidade-mercadoria” dentro do contexto de uma nova “indústria cultural” proposta por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer como: “[...] produção em série de bens culturais para satisfazer de forma ilusória necessidades geradas pela estrutura de trabalho e também para manter a carência por novos produtos” (FREITAS, 2008, p.14).

O entendimento da cidade enquanto valor cultural também ganhou força com o surgimento do termo *cultural turn*, nos anos 1980, nos meios de esquerda acadêmicos anglo-americanos, “[...] designando uma dessas mudanças ditas revolucionárias de paradigma, graças à qual tudo teria se tornado ‘cultural’ [...]”, explica Arantes (2009, p.39). A partir daí, o status da cultura passou a ser revisto: em vez de ser meramente reflexo dos processos sociais, políticos e econômicos, a cultura passou a ser sua causa. Todas as experiências passaram a ser passíveis de interpretações simbólicas a partir desta nova voga cultural, “[...] que parece querer a todo custo devolver aos cidadãos cada vez mais diminuídos nos seus direitos, materialmente aviltados e socialmente divididos, sua ‘identidade’ (ou algo similar que os console de um esbulho cotidiano), mediante o reconhecimento de suas diferenças imateriais” (ARANTES, 1998, p. 152).

Portanto, nada mais útil do que ter a cultura como propulsora de valores simbólicos e não reais; para transformar espaços em mercadorias, cujos preços não se baseiam em necessidades imediatas e sim em manipulações. Como afirma Arantes (2014, p.65): “[...] cultura e economia correram uma na direção da outra, dando a impressão de que a nova centralidade da cultura é

¹⁴ A autora afirma que as noções de “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, propostas pelo grupo de pensadores ligados ao filósofo e guerrilheiro italiano Toni Negri e à revista *Multitude*, a partir dos anos 1990, são herdeiras da ideia que permeia toda a obra de Deleuze e Guattari acerca do estatuto da cultura e da subjetividade no regime capitalista contemporâneo. Ainda segundo esta autora: o “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, inventado como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, “[...] incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas, em especial da potência de criação que então se emancipava na vida social, a colocando de fato no poder.” E ainda observa o seguinte em relação ao “capitalismo cognitivo” : “No entanto, no final dos anos 1970, quando teve início sua implantação, a experimentação que vinha se fazendo coletivamente nas décadas anteriores, a fim de emancipar-se do padrão de subjetividade fordista e disciplinar, dificilmente podia ser distinguida de sua incorporação pelo novo regime” (ROLNIK, 2006, ps.5-6). Segundo a autora, a consequência deste estado de coisas é que muitos dos protagonistas dos movimentos transgressivos e experimentais – até então estigmatizados e confinados à marginalidade –, se fascinaram com o prestígio midiático e seus salários generosos, “[...] tornando-se eles próprios criadores e concretizadores do mundo fabricado para e pelo capitalismo nesta sua nova roupagem” (ROLNIK, 2006, ps.5-6).

econômica e a velha centralidade da economia tornou-se cultural, sendo o capitalismo uma forma cultural entre outras rivais.” Como afirma Debord (2006, p.126): “A cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular”.

Assim, nas últimas décadas, a cultura passou a ser peça chave no funcionamento da máquina capitalista. O cultural - mesmo que apenas entretenimento - passou a ser consumido; quem adquire bens simbólicos adquire status, prestígio, e até mesmo uma suposta identidade. A iniciativa privada, que investe cada vez mais em cultura por meio de subvenções públicas, utiliza como justificativa a pretensa democracia cultural, segundo a qual o estreitamento entre baixa e alta cultura pode ser festejado por meio da hibridação artística e da ilusão da igualdade étnica. Ao resgatar o pensamento de Adorno, Freitas (2008, p.34) explica:

A indústria cultural, que se esmera em produzir formas de satisfação pretensamente totais, contendo signos de felicidade em seu todo, é radicalmente falsa, pois trabalha a partir da ilusão do preenchimento narcisista dos desejos, que são, eles mesmos, já manipulados pelos produtos que visam satisfazê-los.

Apropriado por forças de mercado, este paradigma culturalista “caiu como uma luva” em um circuito econômico altamente especulativo, que passou a ver o espaço fundiário a partir de seu valor de troca e não de uso. Neste cenário em que o capital financeiro e industrial somou-se ao capital cultural, “[...] a competição internacional entre as cidades produziu uma mutação das tradicionais cidades industriais em cidades de arte ou de cultura” (CANEVACCI, 2004, p. 38). As teorias que atrelaram marketing ao urbanismo passaram a entender que a cultura, juntamente com a cidade, configura-se como um vetor comunicativo, produtor coletivo de subjetividades (GUATTARI, 1992).

Este novo panorama crítico trouxe ao discurso ideológico de arquitetos e urbanistas a proposição da cidade enquanto um lugar cultural. Entenderam que: “Lugar e cultura estão persistentemente entrelaçados entre si, um lugar [...] é sempre um locus de densas relações humanas [...] e cultura é um fenômeno que tende a ter intensamente características locais que ajudam a diferenciar um local do outro” (SCOTT, 2000, p.3, tradução nossa). Assim, a cidade passou a ser o local por excelência em que a cultura se relaciona com a mercadoria.

No ritmo dessas mudanças, a cidade tornou-se legenda obrigatória para a interpretação da cultura contemporânea. Um lugar comum da crítica da cultura é a predominância do “olhar”, a

ideia de que a sociedade contemporânea vive sob o império da imagem, do espetáculo e do simulacro (DEBORD, 2006); o espaço da cidade – e todo seu aparato imagético - é o local por excelência onde estas operações ocorrem. Jameson (1997), que a partir da arquitetura passou a analisar o pós-modernismo, explica que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral, e que há uma urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades, inclusive no campo da arquitetura: “De todas as artes, a arquitetura é a que está constitutivamente mais próxima do econômico, com que tem, na forma de encomendas e no valor dos terrenos, uma relação virtualmente imediata” (JAMESON, 1997, p. 30).

As chamadas “estratégias de planejamento urbano”¹⁵ passaram a recriar, com aparatos físicos e simbólicos, espaços públicos nos quais o sentido de comunidade pudesse ser resgatado em contraste com a cidade moderna esvaziada. A abordagem da cidade, do ponto de vista prático das intervenções urbanas, como do ponto de vista teórico, isto é, do pensamento sobre a cidade, deixou para trás a essência racional modernista: a previsibilidade, a organização, o controle, a planificação, a eficiência e a ordenação. E assumiu o caráter flexível e relativo do capitalismo em sua atual fase¹⁶.

Entretanto, como mostra Sánchez (2003, p. 39), o resultado deste processo, a partir da década de 1990, tem sido o inverso: em vez de expressar características regionais, as cidades reurbanizadas têm se tornado homogêneas: “[...] a despeito de suas singularidades políticas, culturais e urbanísticas, as ‘cidades’ vêm sendo vendidas de modo semelhante”. Os espaços passaram a ser moldados com base em tendências globalizantes mundiais, que obscurecem as diferenças de tempo e espaço sociais. Criam-se “não-lugares”¹⁷, descaracterizados e impessoais,

¹⁵ O termo “planejamento estratégico” envolve um modelo de planejamento urbano que vem sendo difundido no Brasil e na América Latina pela combinação de diversas agências multilaterais para substituir o modelo tecnocrático anterior, típico do modernismo. O caso da renovação de Barcelona é considerado pedra angular deste processo, inspirado em conceitos e técnicas provenientes do planejamento empresarial (originários da Harvard Business School), que procuram entender a cidade como uma empresa. Assim, procura-se proporcionar um negócio de sucesso, segundo o qual a venda da cidade depende de atributos específicos do capital transnacional, entre eles, a produtividade e a competitividade (VAINER, 2009).

¹⁶ Adotamos aqui a visão de Mongin (2009) de que estamos vivendo, desde a década de 1960, o que o autor chama de “terceira globalização”. A primeira foi no período do mercantilismo; a segunda em meados do século XIX.

¹⁷ Marc Augé é o autor deste termo: “[...] daquilo que chamaremos ‘não-lugares’, por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela de cultura localizada no tempo e no espaço” (AUGÉ, 2007, p. 36). Ou ainda: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes reterritoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam aí

ou ainda “cidades-mundo”, “cidades-genéricas”¹⁸. Como afirma Jacques (2003), há uma crise da própria noção de cidade, que se torna visível principalmente através das ideias de “não-cidade”, seja por congelamento – “cidade-museu” e patrimonialização desenfreada -, seja por difusão – cidade genérica e urbanização generalizada. “Essas duas correntes do pensamento urbano contemporâneo – em voga na teoria mas principalmente na prática do urbanismo – apesar de aparentemente antagônicas, tenderiam a um resultado semelhante: a espetacularização das cidades contemporâneas” (JACQUES, 2003, p. 13).

Buenos Aires, por exemplo, convive com vários “não-lugares”, como em outros locais no mundo. Também se transformou em cidade de negócios. “Simplificando, se trata de um modelo de cidade que converteu seus espaços públicos e suas infraestruturas públicas em objeto de negócio” (GORELIK, 2013, p. 193, tradução nossa). O autor aponta projetos que simbolizam esta tendência, como Puerto Madero, Projeto Retiro, Abasto, Tren de la Costa, as metamorfoses de Tigre e de Hudson, as redes de rodovias de acesso à cidade, etc., que confirmam a participação do capital privado em iniciativas que afetam setores em escala territorial.

Surge assim a “cidade-empresa-cultural” (ARANTES, 2009, p.38), cuja participação ativa no cenário internacional se faz via competitividade econômica, obedecendo aos requisitos de uma empresa gerida de acordo com os princípios da eficiência máxima. Para que este ideal funcione, estabelece-se até mesmo uma ideia de prestação de serviços culturais, cuja função é devolver aos moradores uma “sensação” de cidadania, por meio de atividades que estimulem a criatividade e aumentem a autoestima (ARANTES, 2014, p.65).

Tudo isso programado a favor do capital, que teve como uma das principais bandeiras urbanas no século XX os processos de “gentrificação”¹⁹, que seriam nada mais do que o “[...]

um lugar circunscrito e específico” (Ibid., p. 73). Assim, podem ser “não-lugares” vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, domicílios móveis (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações, grandes cadeias de hotéis, parques de lazer, grandes superfícies de distribuição, onde indivíduos interagem com textos, sem outros enunciadores, como as máquinas que afirmam: “bem-vindo”, “retire seu cartão”. O espaço do viajante seria o arquétipo do não-lugar, afinal: “O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (Ibid., p.95). Apesar dessas referências de “não-lugares”, é importante lembrar que há um cruzamento entre as categorias; os lugares e “não-lugares” se interpenetram.

¹⁸ Entrevista. “O futuro das cidades pelo filósofo. O francês Olivier Mongin lança A Condição Urbana e alerta para o perigo da megalomania arquitetônica”, 21 de novembro de 2009, Estado de São Paulo. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,o-futuro-das-cidades-pelo-filosofo,469755,0.htm>. Acesso: 12 abr. 2014.

¹⁹ Um dos processos que ajudaram a dar cabo à “cidade-mercadoria” foi a complexa política cultural de gentrificação, que se tornou mais um braço a favor do estado privatizado que transforma o patrimônio histórico em bem mercadológico, adequando-o à lógica do capitalismo. A expressão é derivativa de “Gentrify: renovate and improve (a house or district) so that it is conforms to middle-class taste.” Esta por sua vez derivada de “Gentry: people of good social position, specifically the class next below the nobility”. E cuja raiz encontra-se na palavra Gentle, que formou “Gentlefolk”, isto é, “people of noble birth or good social position. Concise Oxford

reencontro glamoroso entre cultura e capital (ARANTES, 2009). Neste culturalismo de mercado que procura vender a cidade para o capital internacional, o que está em promoção é um produto inédito, a própria cidade, acompanhada por uma adequada política de *image-making*. Esta mesma autora enfatiza que, embora as cidades modernas sempre estivessem ligadas à ideia de divisão do trabalho e de classes sociais, à acumulação capitalista, à exploração do solo, etc., é preciso salientar um processo novo em curso nas últimas décadas, que se trata da mercantilização da própria cidade, isto é, pode-se atestar que: “(...) as cidades passaram elas mesmas a ser geridas e consumidas como mercadorias” (ARANTES, 2002, p. 65).

Aqui vale lembrar a atuação do Grupo BijaRi, sediado em São Paulo, que será analisada adiante. Uma de suas obras focou-se justamente no tema gentrificação, quando o grupo passou a acompanhar ativamente processos de remoção dos sem-teto na cidade de São Paulo, por meio de diversas ações. O grupo enfatizou que o objetivo de sua arte é trazer à tona a ideia de que a cidade não é um espaço pronto e estabelecido por vontades políticas verticais, mas espaço em permanente construção, passível da participação e urgente na inclusão de todos cidadãos. Seus projetos questionam a apropriação do espaço público, evidenciando as relações de poder ocultas no cotidiano, que fazem da grande metrópole o espaço da exclusão social.

No Brasil, onde tanto se colocou em prática projetos de revitalização dos centros da cidade, esta tônica prevalece, como afirmou em entrevista Rolnik²⁰:

Revitalizar pressupõe a ideia de ter alguma coisa morta, o não reconhecimento da vida que existe, e normalmente a vida é de pessoas pobres, de gente que justamente ocupou aquele lugar porque ele perdeu o interesse para o mercado imobiliário, perdeu preço e virou um lugar que pode abrigar quem não tem

English Dictionary. Oxford University Press. 2008 (ps. 594-595). A expressão *gentrification* começou a ser usada nos Estados Unidos, em 1960, período em que as cidades estadunidenses foram invadidas por manifestações a favor de direitos civis, contra a guerra no sudoeste asiático, e motins nos bairros negros. O termo serviu para explicar um modelo de intervenção urbana que se expandia em larga escala em muitas cidades americanas, cuja principal característica era a reabilitação residencial de alguns bairros (é preciso lembrar que já nas décadas de 30 e 40 no mesmo país se utilizava o termo *embourgeoisement* [LEITE, 2007] para projetos que beneficiavam empresários brancos a partir da expulsão de negros e operários de bairros tradicionais, como em Georgetown, em Washington). Os princípios dessas reformas refletiam os pressupostos hausmannianos de pulverizar aglomerados humanos e higienizar a cidade, deixando-a limpa e segura. Baltimore foi o exemplo mais emblemático do início destes processos de remodelação, que ainda eram justificados pelo poder público como a celebração da diversidade ética. São experiências típicas do pós-guerra que modelaram a disputa das cidades no cenário internacional: “[...] as políticas de gentrification podem ser consideradas sucessoras pós-modernas da experiência francesa bonapartista do final do século XIX.” (Ibid., p.62). Portanto, o que era programa urbanístico se tornou estratégia política. Gentrificar passou a significar a “[...] afirmação simbólica do poder, mediante inscrições arquitetônicas e urbanísticas que representem visualmente valores e visões de mundo de uma nova camada social que busca-se apropriar-se de certos espaços da cidade.” (Ibid., p.63).

²⁰ Em entrevista ao grupo Contra Filé. In: MUSSI, 2012, p. 133.

dinheiro para participar do mercado, ou que participa de relações muito mais informais e irregulares.

Exemplos mundo afora não faltam em relação aos grandes empreendimentos de *city marketing*²¹: Barcelona, Paris, Nova York, Berlim, Bilbao, além da remodelação de centros históricos nas cidades brasileiras. São Paulo e Buenos Aires também incorporaram vários desses empreendimentos. Estes locais configuram a exploração do capital simbólico em torno da imagem de uma cidade forte e positiva, que pode conquistar sua inserção no circuito internacional. Preservação dos patrimônios históricos que interessam ao turismo e à especulação imobiliária, construção de gigantescos centros culturais, investimentos massivos em arquitetura espetacular, remodelações urbanas para realocar populações pobres para as periferias e grandes eventos esportivos são algumas das estratégias da “cidade-mercadoria”.

Já que o capitalismo em sua atual fase opera com a ideia de que os processos culturais podem ser não apenas reflexo do sistema econômico, mas também seus protagonistas, a atividade econômica de forma geral está declaradamente preocupada com qualquer sistema que produza sentidos estéticos ou de comunicação. E a cidade é um dos mais importantes sistemas, pois é neste espaço que se dão as relações humanas e as ricas e variadas trocas culturais. Como emblema máximo destes desdobramentos históricos está o consumo do próprio espaço. Não interessa apenas renovar as cidades, mas vendê-las.

Um dos desdobramentos mais perversos de todo este processo também tem sido a “[...] despilitização da cidade e seus cidadãos”, explica Sánchez (2003, p. 68). Segundo a autora, a política do marketing da cidade seduz governos e populações e acaba provocando a perda da identidade, da história, da construção da cidadania, já que o planejamento prevê o status internacional, utilizando pastiches urbanos e caricaturas arquitetônicas. Surge uma “cidade-coisa” (SANCHEZ, 2003), que deve ser vendida por meio do espetáculo, sistema que dissolve o espírito crítico e reforça a alienação social. “Em lugar do cidadão formou-se um consumidor, que aceita ser chamado de usuário” (SANTOS, 2000, p. 13).

Este cenário se agrava em países subdesenvolvidos²², como o Brasil e a Argentina, o que é comprovado pela extensa gama de problemáticas levantadas pelo geógrafo Milton Santos a

²¹ Há verdadeiros manuais de *city marketing* que procuram mostrar as vantagens dos investimentos privados, parcerias na gestão urbana e maximização da eficiência da urbes. No caso da América Latina, são reproduzidos os mesmos valores globais, inclusive, colocados em prática por empresas internacionais (SANCHEZ, 2003).

²² Apesar do termo ser criticado como anacrônico, esta autora ainda acredita e reproduz a vertente que o defende, inclusive, como pode ser visto em Santos (2000). O Brasil é subdesenvolvido, e não está “em desenvolvimento”,

respeito das formas de vida não-cidadãs, dos cidadãos mutilados de seus direitos mais elementares. O espetáculo montado para a “cidade-mercadoria” contou com o escapismo das elites e o esvaziamento dos movimentos contestatórios populares (este último, por uma série de fatores ²³). Como comprova Gorelik (2013, p. 191, tradução nossa) ao descrever Buenos Aires:

O coração metropolitano de Buenos Aires se aproxima de uma modificação política de seu status – a autonomia da Capital – em uma situação urbana que poderíamos definir como de colapso: se trata de uma “falha estrutural” que fraturou transversalmente os diferentes níveis da cidade: o econômico, o social, o político e o cultural. A crise em cada um desses níveis é inocultável: crise das infraestruturas e do transporte; crise social – empobrecimento da sociedade e retirada do estado –; crise institucional e crise das concepções da cidade e dos instrumentos de intervenção pública. Cada uma dessas crises tem seus motivos e sua história, relativamente autônomos, porém o certo é que sua somatória quantitativa desencadeia uma nova instância, qualitativa, que pode se descrever como colapso.

Como ferramentas para manter o ordenamento social e silenciar vozes dissonantes estão os meios de comunicação, as estratégias de marketing, enfim, os “aparelhos de produção simbólica” (BOURDIEU, 1974, ps. 99-104), que produzem sínteses e imagens da retórica oficial. Verdadeiras ofensivas publicitárias são lançadas para promover a imagem da cidade enquanto projeto, criando-se “referências iconográficas do poder” (SÁNCHEZ, 2003, p. 124) que acompanham os processos de reestruturação urbana. Estas estratégias entendem cidadãos como consumidores; e transeuntes nas ruas como espectadores passíveis em aceitar tudo o que lhes é imposto, inclusive, imagens.

Deste ponto de vista, é possível pensar em uma “[...] perda do sentido da cidade” (CANCLINI, 1997, p. 287), que estaria relacionada às dificuldades em se realizar trabalhos coletivos não rentáveis (e mais uma vez frisamos aqui que não há comunidades e sim favelas):

Em uma época em que a cidade, a esfera pública, é ocupada por agentes que calculam tecnicamente suas decisões e organizam tecnoburocraticamente o atendimento às demandas, segundo critérios de rentabilidade e eficiência, a

como se apregoa por aí. O mesmo vale para a opinião desta pesquisadora em relação ao termo “favela”, que passou a ser chamada pela mídia de “comunidade”, seguindo a cartilha do politicamente correto. Em nossa opinião, favelas são favelas.

²³ Entre eles: a) crises econômicas perenes, cuja sobrecarga de trabalho impede o aproveitamento do tempo livre para o engajamento em causas sociais; b) comportamento demagógico e burocrático das municipalidades, que dificultam as organizações em suas ações efetivas. (SOUZA, 2000, ps. 145-164)

subjetividade polêmica, ou simplesmente a subjetividade, recolhe-se ao âmbito privado. O mercado reorganiza o mundo público como palco de consumo e dramatização dos signos de status. As ruas tornaram-se saturadas de carros, de pessoas apressadas para cumprir obrigações profissionais ou para desfrutar de uma diversão programada, quase sempre conforme a renda econômica. (CANCLINI, 1997, p. 288)

Neste sentido, até mesmo a arte teria também suas limitações, como aponta Canclini (1997, p. 338): “Espera-se que os espectadores respondam às supostas ações ‘conscientizadoras’ com ‘tomadas de consciência’ e ‘mudanças reais’ em suas condutas. Como isso não acontece quase nunca, chega-se a conclusões pessimistas sobre a eficácia das mensagens artísticas”.

1.3 Espaço público versus espaço privado: por uma “condição urbana” de resistência à lógica oficial

É importante discutirmos aqui alguns sentidos do termo espaço público, uma vez que mais adiante esta pesquisa tratará do termo arte pública. Afinal, existe um espaço realmente público na cidade? A noção de espaço público que entrou em voga a partir dos anos 1960, no seio do pensamento urbanístico mundial como resposta ao declínio das teorias modernistas sobre a cidade funcional ²⁴, continuou sendo contraditória, uma vez que não ocorreram mudanças significativas em relação à apropriação dos espaços públicos pelo público, o que coloca em questão a pertinência do termo “espaço público”.

Como visto anteriormente a respeito da construção da “cidade-mercadoria”, com a tendência geral à desterritorialização, perde-se o sentido de pertencimento a dado espaço real, implicando em uma perda da relação natural com territórios geográficos²⁵. Arantes (1993, p.97)

²⁴ Devemos lembrar que há todo um panorama de crítica ao urbanismo moderno. A começar pelo Team X, nova geração de arquitetos que se declarou durante o congresso do CIAM IX (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), em 1953, de forma crítica à plataforma de Le Corbusier. O ponto principal desta crítica era a busca da humanização e da identidade das cidades contra a planificação moderna, a grande escala e a autoridade do Estado. Os participantes da Internacional Situacionista propunham ideias semelhantes (a heterogeneidade e a complexidade contra a racionalidade e funcionalidade moderna), mas eram ainda mais radicais.

²⁵ Entretanto, a arquitetura, com o movimento contextualista nos anos 1980, passou a questionar sobre como se deveria exercer a profissão diante deste novo contexto. A discussão se dava em torno da conclusão de que o racionalismo modernista, que tratava o espaço como algo abstrato, resolvível em planificações urbanísticas, negligenciara os aspectos subjetivos da cidade. Descuidou-se da “[...] cidade enquanto ‘obra’, ao submetê-la aos ditames da produção material” (SANTOS, 2006, P. 466). Assim, a cidade passou a ser pensada em seu contextualismo material e simbólico, de onde emanam complexas teias de relações sociais. Apesar desses novos parâmetros, ainda persistem as noções abstratas, como afirma Canton (p. 26, 2007): “Noções tradicionais de público e privado se desfazem na constituição dos espaços, e o não-lugar toma corpo como território de

aponta que as concepções sobre “espaço público” acabaram se tornando apenas uma espécie de “peneira neo-iluminista de antigos argumentos conservadores”, isto é, não houve uma ruptura dos ideais de planejamento urbano desde o século XIX. A cidade segregada, limpa e organizada de ontem transvestiu-se hoje na cidade espetacular, planejada por políticas de marketing. E qual seria o sentido hoje da expressão “espaço público”? É possível haver vida pública nas cidades contemporâneas, que são segregadas, muradas, vigiadas? Em que espaços se dão as ações contestatórias à ordem oficial?

Dentro do contexto de Buenos Aires, Gorelik (2008) apresenta dois exemplos interessantes para ilustrar as diferentes dimensões do espaço público: 1) A criação do santuário da República de Cromañón, na Rua Bartolomé Mitre, próximo da Plaza Once. Trata-se de um quarteirão no distrito comercial e em um dos nós mais densos de transferência de transporte, que permanece fechado desde 30 de dezembro de 2004, quando ocorreu o incêndio na boate que deu o nome ao santuário, tragédia que matou 193 pessoas, a maioria adolescente. 2) A criação do Parque Micaela Bastidas, em Puerto Madero, nos anos 90.

Então, no primeiro caso, surge a perspectiva de que o espaço público é o local da ação política, do encontro com o outro para a construção da diferença. No segundo caso, encontra-se um espaço de representação e não de ação:

O que essas oposições assinalam, na verdade, é o conflito inerente na definição de espaço público. Trata-se de algo óbvio e evidente, mas que não costuma ser tematizado. E segundo o parecer que engloba seu todo, o espaço público converte-se no contrário do que deveria ser como categoria: no lugar de fazer presente o conflito, numa categoria tranquilizadora, num fetiche. (GORELIK, 2008, p.192)

Assim, para se entender a ideia de espaço público pode-se recorrer à ideia de “lugar praticado”²⁶ (MONGIN, 2009, p. 36), aquele que remete a condição urbana à ação, ao conflito, à pluralidade. Por meio deste conceito, Mongin (2009, p. 37) explica que a cidade permite um entrelaçamento entre o sujeito individual, “[...] desfrutador de uma experiência corporal sempre reinventada”, e o coletivo, público, organizado. Estas duas dimensões nunca estão radicalmente separadas, e sim em um movimento dialético constante. Desta forma, pode-se

deslocamento incessante.”

²⁶ Encontramos também a afirmação: “[...] o espaço é o lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.” (CERTEAU, 1994, p. 202)

considerar que: “A experiência urbana é multidimensional, ela desenvolve um processo poético, um espaço cênico e um espaço político; ela orchestra, portanto, relações originais entre o público e o privado.” (MONGIN, 2009, p. 39) ²⁷.

Gorelik (2008) explica as origens desse caminho de valorização do espaço público, como categoria política e como protagonista da transição democrática:

Naturalmente, todo esse processo de descobrimento do espaço público não pode desprender-se da experiência de ocupação do espaço público urbano no final da ditadura e começo da democracia, em combinação – mais arendtiana do que habermasiana – de artes (teatro na rua, recitais massivos, arte urbana) e política (os protestos dos organismos de direitos humanos, de modo muito especial), em que a celebração urbana democrática parecia contestar, nos acontecimentos, a obsessão da ditadura pela limpeza e a ordem na cidade. (GORELIK, 2008, p. 197)

Portanto, na cidade há sempre espaço para ações que não obedecem à lógica oficial da “cidade-mercadoria”. Elas parecem resgatar um sentido de lugar, de experiência urbana, o que conduz à necessidade de luta por um sentido para o espírito do urbano. Tratam-se de processos constitutivos de sujeitos coletivos que “[...] expressam maneiras de viver e reapropriações da cidade afastadas das previsões da ordem urbana promovida pela imagem oficial” (SÁNCHEZ, 2003, p. 123).

Este é o contexto do que entendemos como uma “condição urbana” na qual ocorre a arte urbana. O termo dá título ao livro de Mongin (2009), no qual este pensador esquadrinha a “condição urbana” na contemporaneidade por meio de um olhar psicanalítico-fenomenológico e até mesmo afetivo. Esta noção de “condição urbana” foi apropriada por esta pesquisadora para que se possa entender a cidade e a arte produzida na cidade a partir desta sua condição, isto é, de uma experiência urbana plena e até mesmo física, segundo a qual a cidade é a expressão máxima do homem e sua cultura na atualidade.

A discussão pode ser estendida para o campo da Sociologia da Cultura e suas considerações acerca das relações flexíveis de poder, que também podem ser comprovadas no panorama da cidade entendida em sua “condição urbana” humanizada. Como afirma Santos (1994, p. 103), é preciso “[...] conceber a cultura como articulação entre o saber constituído e a experiência existencial” (esta autora recorre ainda à noção de “habitus histórico”, definida por Pierre

²⁷ O autor enfatiza a diferença entre o público e o privado desde a cultura clássica grega, para a qual havia uma cisão acentuada entre as duas esferas. Na contemporaneidade, no lugar desta dicotomia, a experiência urbana tende a uma abertura, a uma dialética interminável entre o público e o privado.

Bourdieu e que trata dos seguintes termos: o produtor cultural - o artista, o intelectual, por exemplo - produz uma visão de mundo que se reflete no cotidiano por meio da produção de bens simbólicos, o que implica na determinação da existência da formação de uma consciência coletiva). A autora também aponta o pensamento de Michel de Certeau a respeito de uma cultura dinâmica, que não se restringe à dualidade dominante-dominado. Lança mão do termo “ocasiões”, onde há reservas simbólicas por meio das quais os sujeitos envolvidos em uma cultura popular podem criar novas linguagens, inclusive, contestatórias. Cria-se o que Santos (1994, p. 107) chama de “contrapoder”, no qual consumidores são praticantes e produtores, e “práticas emancipatórias”. Assim, temos que: “[...] para o entendimento dos jogos de dominação e resistência simbólica se vão exigindo esquemas interpretativos cada vez mais abertos e flexíveis, capazes de contemplar um articulado de vários níveis de relações” (SANTOS, 1994, p. 111).

Diante dessas considerações, as manifestações de arte urbana resgatam algum sentido para a cidade contemporânea, cuja capacidade de organizar o espaço tradicional entrou em total conflito com as novas transformações estruturais e culturais. A metrópole se converteu em uma nebulosa urbana – feita de modelos complexos e imprevistos –, e as iniciativas artísticas podem transformar o espaço da cidade em experiência concreta.

Os artistas de rua lamentam o rápido desaparecimento do espaço público. A ideia de que uma empresa pode comprar a fachada de um edifício, a constatação de que os painéis publicitários estão a reproduzir-se como coelhos e de que a arte apoiada com fundos públicos é frequentemente o resultado de compromissos que reduzem o impacto e a força da expressão artística, corroem a alma do artista de rua. Com cada trabalho de arte pública gratuita, reclamam uma parte da cidade que foi vendida a anunciantes. (McCORMICK, 2010, p.11)

A arte urbana vem mostrando que o olhar saturado do cotidiano, anestesiado e eliminado em sua subjetividade, pode ser remodelado com a experiência artística no espaço da urbe, revitalizando a relação de indivíduos com o ambiente ao seu redor ou mesmo estimulando a participação da sociedade no processo de recriação do espaço público. Como afirma Knauss (2009, p.19): “De modo geral, é possível dizer que a luta pelo direito à cidade redefiniu o papel das imagens urbanas. Nos dias atuais, a arte pública participa da afirmação de identidades urbanas, de poderes locais e de forças comunitárias”. Esta “condição urbana”, mais humana e flexível, aberta às irrupções imprevistas do cotidiano, consiste algo real frente às

representações fictícias que compõem o imaginário coletivo, cujos conteúdos são ditados pelo poder. É neste sentido que:

A arte apresenta-nos contra imagens. Diante dessa abstração econômica que desrealiza a vida cotidiana, arma absoluta do poder tecnomercantil, os artistas reativam as formas, habitando-as, pirateando as propriedades privadas e os copyrights, as marcas e os produtos, as formas museificadas e as assinaturas de autor. (BOURRIAUD, 2009b, p. 110)

Esta fotografia registrada na região da avenida paulista (Figura 10) corrobora a ideia de que uma “condição urbana” verdadeira assenta-se sobre espaços praticados que se mostram realmente públicos, simplesmente por serem apropriados de forma natural pelas pessoas, no caso, pichadores. Ao lado do banner que evoca o padrão de beleza publicitário (uma modelo loira, magra e feliz por estar usando sua calça jeans), está o portão que serviu como suporte paralelo para ser preenchido por assinaturas coloridas. Coincidentemente, as características semelhantes dos dois suportes (formato retangular e dimensões parecidas) igualam sua presença no espaço urbano, colocando lado a lado duas linguagens opostas: uma, que evoca a “cidade-mercadoria” interessada em criar fetiches urbanos; a outra, que evoca a “cidade-utopia”, exigida por aqueles que estão à margem desse processo. É nesta paisagem paradoxal que repousa a riqueza do imaginário urbano contemporâneo, como mostra Certeau (1995) ao contrapor a sedução e a contestação das linguagens murais:

Uma paisagem de cartazes organiza nossa realidade. É uma linguagem mural com o repertório de suas felicidades próximas. Esconde os edifícios onde o trabalho foi encerrado, cobre os universos fechados do cotidiano; instala artifícios que seguem os trajetos da faina para lhes justapor os momentos sucessivos de prazer. Uma cidade que constitui um verdadeiro “museu imaginário” forma o contraponto da cidade ao trabalho. (CERTEAU, 1995, p. 46)

Outra imagem (Figura 11), uma pequena frase estampada com estêncil (“Errar é urbano”), mostra que até mesmo as mais sutis interferências podem modificar o cotidiano. O Breve verso poético, porém em rosa choque, nos surpreendeu no ato de atravessar a rua, como um haikai urbano ou um poema concreto que tanto nos remete à forte tradição da poesia concretista paulistana. Revela que mesmo pequenos detalhes podem ser modos de intervenção no espaço público, estabelecendo “[...] descontinuidades significativas do ponto de vista cultural, mesmo que se perfazendo de modo muito discreto, como tem sido a característica de várias

intervenções artísticas de caráter efêmero” (PALLAMIN, 2002, p. 109). Esse pequeno estêncil nos levou ainda a uma ideia de “microintervenção”, que vai ao encontro do que Jacques (2008)²⁸ define como uma micro resistência ao processo de espetacularização da cidade. Coincidentemente, a autora chama de “errância urbana” (e o poema diz que “errar é urbano”) a proposta de experimentar a cidade a partir dessa relação corporal e localizada, uma corpografia errante, isto é, uma experiência corporal do cotidiano, como fez o autor ou autora desse poema.



Figura 10: São Paulo, 2013. Fonte: Alessandra Simões



Figura 11: São Paulo, 2014. Fonte: Alessandra Simões

1.4 São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte”

São Paulo e Buenos Aires estão entre as maiores metrópoles latino-americanas e apresentam uma realidade ibero-americana comum. Ambas encerram-se sob o signo da imagem. Percorrer suas ruas significa adentrar em uma arena urbana marcada por signos embaralhados, em profusão, que assaltam o transeunte a cada instante, atordoado com a coexistência de monumentos históricos e aparatos imagéticos contemporâneos. Com uma antropologia da contemporaneidade baseada, entre outros métodos, na *flânerie* e no fetichismo visual, Canevacci (2004), que partiu de pesquisa etnográfica feita nas ruas de São Paulo, constatou que: “Nossa cultura é uma cultura feita e descrita com super-signos, e na qual a assim

²⁸ JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas, *Arquitextos*, ano 08, fev. 2008. Disponível: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 25 jun. 2013

chamada sign-flation - ou seja, a inflação dos signos - produz um reembaralhamento comunicativo, após o colapso do poder dos símbolos” (CANEVACCI, 2004, p. 185).

Não se trata de abordar aqui uma interpretação sociológica ou antropológica dessas cidades, mas sim lançar mão de um olhar comunicativo e estético, que leve em consideração os fatores e as características que fazem destas localidades “cidades-suporte” para a nova arte urbana. São paisagens que corroboram a ideia de que o ambiente urbano não é formado apenas por suas edificações, e que compreender suas visualidades se tornou parte intrínseca no processo de construção da imagem destes lugares. A ocupação formal e informal dos espaços, os marcos culturais e referenciais, a publicidade, as áreas verdes, a sinalização, as silhuetas, o tráfego, o mobiliário, os jogos entre luzes e sombras são alguns elementos que, além de compor a paisagem urbana, inter-relacionam-se e interferem na cidade. São “cidades-suporte” que, além da arte, têm seus equipamentos marcados por uma explosão visual de pichações, adesivos, cartazes, etc., cujas mensagens não têm nada a ver com a publicidade oficial. (Figuras 12 a 16)

São cidades cujos horizontes sobrepõem várias camadas de materiais e inscrições, depósitos em que “[...] se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea” (PEIXOTO, 2004, p. 13). É curioso notar que uma cidade pode se comunicar até mesmo “por intermédio das suas cores [...]”, como afirmou Canevacci (2004, p.199). Assim, sobre as “cidades-cinzas” definidas pelo conceito de “imaginário urbano” desenvolvido pelo pesquisador Armando Silva, se sobrepõem cores, imagens, detalhes que trazem outros significados para a metrópole. Outra curiosidade: há quem considere São Paulo uma cidade verde (informação pessoal) ²⁹.

²⁹ Em entrevista a esta autora (em 30/07/2014), a prolífera arquiteta paulistana Anna Dietzsch, que vem participando de diversos projetos coletivos em São Paulo e Nova York, afirmou que muitos estrangeiros acham São Paulo uma cidade arborizada (no fechamento deste projeto a entrevista ainda não havia sido publicada; sua publicação estava prevista para o volume 23 da revista Docol Magazine (www.docol.com.br/revista)). Por experiência própria, esta pesquisadora teve a mesma sensação. Depois de passar seis meses em Nova York, de agosto de 2000 a janeiro de 2001, e voltando a São Paulo em pleno verão, a cidade parecia bem mais verde do que a capital nova iorquina.



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

São Paulo (2012), a “cidade-suporte” que, além de muros, têm seus equipamentos ocupados. Bancas de revista, telefones públicos, caixas de luz, postes e lixeiras; tudo se torna suporte para a arte, em labirintos de imagens e signos. Fonte: Alessandra Simões.

Como se pode verificar no gráfico publicado no livro “Buenos Aires Imaginada” (Figura 17), tanto São Paulo como Buenos Aires são consideradas “cidades-cinzas”. Ao longo do livro, pode-se verificar que a ideia de cor muda entre cada percepção individual apontada pelos entrevistados. Em Buenos Aires, os tons escuros predominam, são vinculados ao lixo, à poluição, à condição social e financeira dos habitantes e até mesmo a estados emocionais associados à mesma ideia de melancolia do Tango. Exemplos como o do bairro La Boca (Figura 18) são exceções. Além de evocar a suposição histórica de que imigrantes pintavam as construções de madeira e chapas de ferro com restos de tintas dos barcos, o bairro transformou-se em um chamariz turístico dentro do contexto do “urbanismo cenográfico” que “[...] com a cultura como recurso, contribui para a estetização e a imposição de certa beleza” (LACARRIEU; PALLINI, 2007, p. 122, tradução nossa). Por outro lado, aponta-se que a gestão da cor na cidade pode também ser resultado de uma construção social coletiva, como no caso do mural na rua Grito de Acensio (no limite entre Parque Patricios e Pompeya) realizado por jovens do movimento cultural *Pasión Quemera*, e os murais feitos por ativistas do MTL (*Movimiento Territorial de Liberación*). Ou ainda como o artista Marino Santa María, que cobre diversos muros e fachadas da cidade com belos mosaicos de cerâmica. Um de seus projetos mais ambiciosos foi a realização de mosaicos para as fachadas das residências da rua Lanín, “reinaugurada” em 2001 (Figura 19). A antiga aparência cinza do espaço urbano transformou-se em uma área de elevado conteúdo artístico, incorporando uma paleta de cores contrastantes e formas abstratas sobre cerca de 40 fachadas de casas, ao longo dos três quarteirões.

São Paulo e Buenos Aires são cidades bombardeadas pela informação visual, cujas paisagens são organizadas por cartazes, outdoors, pinturas murais, edifícios simbólicos, pessoas, vitrines, etc. São informações que compõem um discurso urbano, que “[...] se mostra em todas as ruas, somente interrompido pelas fendas das avenidas [...]”, como afirmou Certeau (1995, p. 46). O caminhar se transforma em um ato de percorrer corredores de signos. Este exagero mostra que falta espaço – “mais fendas”, como fala Certeau - e tempo para o cotidiano, afinal a cidade é uma metáfora da vida contemporânea, essencialmente frenética. “O espaço entre as colunas é mais importante do que as colunas”, afirma Gillo Dorfles, ao usar a arquitetura como metáfora para lembrar da importância da pausa.³⁰

³⁰ Entrevista. Disponível: <http://www.publico.pt/temas/jornal/como-se-olha-a-arte-e-a-vida-quando-se-tem-101-anos-23193218>. Acesso: 14 abr. 2014.

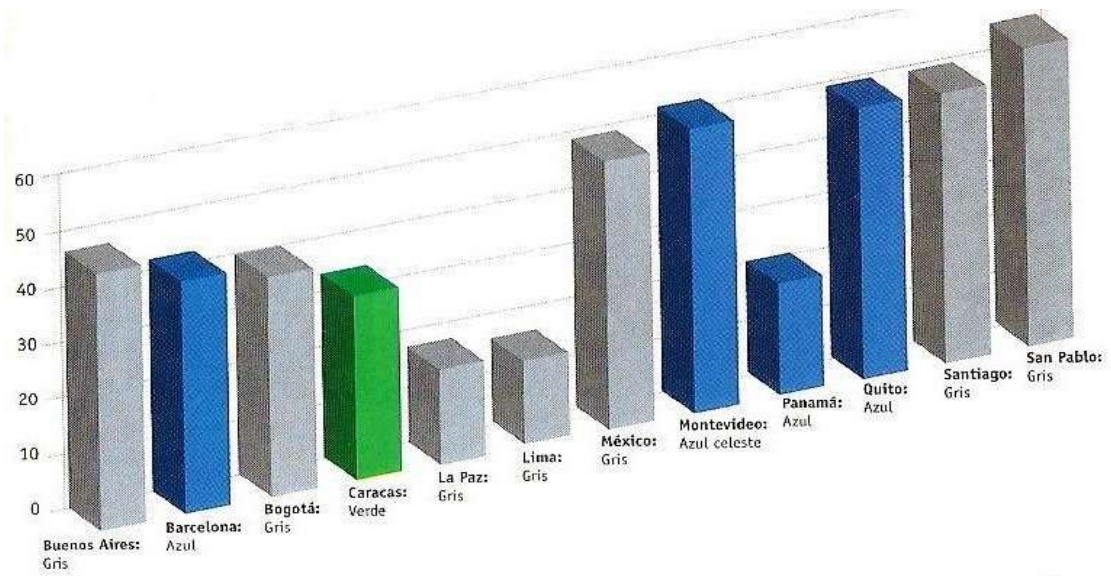


Figura 17: São Paulo e Buenos Aires: cidades imaginadas cinzas. (LACARRIEU; PALLINI, 2007, p. 275).



Figura 18: O bairro La Boca. Buenos Aires, 2012. Fonte: Sandro Monari.



Figura 19: Buenos Aires, a cidade real colorida pelo artista Marino Santa María. Buenos Aires, 2012. Fonte: Sandro Monari.

São Paulo e Buenos Aires se tornaram “cidades-suporte”, labirintos de imagens e signos, com grafias próprias, escritas cada uma a sua maneira, porém com histórias, estilos e linguagens em comum. Como afirma Silva (2011, p.XXIV):

[...] Cada cidade tem seu próprio estilo. Se aceitarmos que a relação entre a coisa física, a cidade, sua vida social, seu uso e representação, suas escrituras, formam um conjunto de trocas constantes, então vamos concluir que em uma cidade o físico produz efeitos do simbólico: suas escrituras e representações. E que as representações se façam da urbe, do mesmo modo, afetam e conduzem seu uso social e modificam a concepção do espaço.

A capital portenha, por exemplo, apresenta uma peculiaridade interessante: o fileteado. (Figura 20) Produzido originalmente por imigrantes italianos no final do século 19, este estilo de pintura publicitária/decorativa, com espirais de cores intensas, motivos florais e caligrafia rebuscada (uma linguagem próxima à Art Nouveau), foi aplicado inicialmente em ônibus, carrinhos de mão e furgões de entrega. Porém, foi proibido pela ditadura. Atualmente, há uma verdadeira febre deste estilo, estampado em vitrines de lojas, edifícios residenciais e institucionais, em diversos bairros da cidade, inclusive, em contraste com poluidores visuais como placas e lixeiras.

Assim, no imaginário visual da capital portenha, fica marcada sua face extremamente elegante, cuja arquitetura em estilo predominantemente Art Deco, em tantos bairros que receberam famílias imigrantes italianas e espanholas, parece combinar com as milongas ao som do tango, típicos da cultura local. Porém, se por um lado há este imaginário estético, não se esconde o lado político de uma cidade segregada e pontuada em suas margens pelas “villas miseria”. Esta nuance revela-se pela presença massiva de grafites de cunho político, muitas “verborragias visuais”, e sinalizações a respeito da recente ditadura que assolou o país. Pisar sobre um tapete de cerâmica e latão que lembra o nome de um desaparecido político, exatamente na pausa que o pedestre tem de fazer antes de atravessar um cruzamento, transforma esta pausa em um momento reflexivo, e assim se quebra o automatismo do ritmo da metrópole. (Figura 21) Enquanto isso, bairros populares como San Telmo, La Boca e Palermo servem de tela para as mais variadas imagens, desde os tradicionais fileteados às imagens pintadas por grandes artistas do grafite internacional, compondo uma cidade vibrante e colorida.



Figura 20: Em Buenos Aires (2012), a memória viva se revela na tradição do fileteado. Fonte: Sandro Monari.



Figura 21: E nas placas no chão que recordam os desaparecidos políticos. 2012. Fonte: Alessandra Simões.

Muitas frases e imagens são feitas com a técnica do estêncil, máscara vazada que permite a reprodução de sua matriz sequencialmente e que tem sido bastante utilizada pelos artistas devido a sua praticidade. Com inúmeras variações dimensionais e cromáticas, se torna uma alternativa artística, aos moldes do “faça você mesmo”, já que é de confecção bastante simples, usabilidade e portabilidade (a técnica será analisada no terceiro capítulo sob a ótica da ideia de reprodutibilidade nas artes). Como afirma Indij (2011, p. 9, tradução nossa), a respeito da expressiva presença do estêncil em Buenos Aires, esta linguagem é uma forma de “[...] chamar atenção do leitor-pedestre, intervindo no automatismo e na circulação cotidiana. Se tratam de gritos, de onomatopeias visuais que pretendem provocar uma reação espontânea em forma de riso, de reflexão [...]”. O autor lembra ainda que a palavra estêncil vem do latim “scintilla”, que significa centelha, fagulha. Assim, associa esta ideia ao fato de esta arte ser uma provocação, que muitas vezes se dá entre os próprios artistas, quando estes se comunicam por meio de palavras e imagens fixadas nos muros da cidade, respondendo uns aos outros, em um ciclo entrópico.

É comum que as imagens reproduzidas pela técnica do estêncil na cidade refiram-se a símbolos próprios do sistema capitalista invertendo-os, criando paródias e pastiches, como no caso desta imagem (Figura 22), “Conserve All Arts”, em referência ao tênis Converse All Star, ícone da imposição estadunidense de modelos culturais. Esta operação de rompimento com a normalidade – por meio de um reordenamento das letras e imagens - resulta em recursos como o inesperado, o absurdo e o humor para o espectador-cidadão. Afinal, ícones recontextualizados promovem uma “[...] confusão que subverte o burocrático e o autorizado”, afirma Indij (2011, p. 12, tradução nossa). Outro fenômeno notado por esta pesquisadora em relação ao uso do estêncil é a recorrente utilização de símbolos fortemente ligados à identidade nacional. (Figuras 24 e 25)

Há ainda uma peculiaridade latino-americana a respeito do papel da escritura urbana nas cidades latino-americanas, como aponta Rama (1984) ao enfatizar a importância da letra e dos atores letrados na formação de uma cultura urbana nos primórdios da América Latina. Segundo ele, a palavra escrita seria a única válida, em oposição à palavra falada, que pertencia ao reino do precário. Assim, o grafite poderia ser interpretado como uma tentativa de contestação da

valência da escrita, mesmo que clandestina, “[...] uma apropriação depredatória da escritura [...]” (RAMA, 1984, p. 64)³¹. (Figura 27)



Figura 22: Paródia aos ícones do capitalismo (a marca de tênis). Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra Simões.



Figura 23: Paródia aos ícones do capitalismo (o código de barras). Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra Simões.



Figura 24: O saci urbano em São Paulo; referência à cultura popular. 2012. Fonte: Alessandra Simões.



Figura 25: Maradona nas ruas de Buenos Aires; a identidade nacional. 2012. Fonte: Alessandra Simões.

³¹ Rama (1984) chega a definir como o primeiro registro de um grafite latino-americano o que aparece na crônica de Bernal Díaz del Castillo, em sua “Historia verdadera de la conquista de la Nueva España”. Ali está relatado, no motim de Tenochtitlán (a derrota azteca de 1521), que alguns capitães utilizaram as paredes brancas dos palácios que alojaram Cortés, em Coyoacán, para manifestar seus protestos em relação às más condições a que estavam submetidos. Curiosamente, na Argentina, pode-se constatar ainda a utilização de grafites já no final do século XIX e início do XX, divulgada em literatura singular dedicada ao tema. O antropólogo alemão Robert Lehmann-Nitsche, estudioso da cultura popular e folclore argentinos e sulamericanos, publica em 1923 (sob o pseudônimo de Victor Borde) o livro “Textos eróticos do Rio da Prata. Ensaio lingüístico sobre textos sicalípticos das regiões do Prata em espanhol popular e gíria recolhidos, classificados e analisados pelo autor”, no qual constam inscrições em banheiros públicos de caráter erótico e irônico. Em 1904, José María Ramos Mejía publicou em Buenos Aires o livro “Os simuladores de talento nas lutas pela personalidade e a vida”, estudo psicológico de tipos urbanos no qual são citadas inscrições anônimas nos muros da cidade. Não apenas suportes para frases entre enamorados, os muros de Buenos Aires eram plataforma para todo tipo de linguagem: insultos, palavras sem nexos, propagandas, desenhos.



Figura 26: Uso da técnica do estêncil é mais recorrente em Buenos Aires do que em São Paulo. Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra Simões



Figura 27: Grafite como depredação da escritura (RAMA, 1984). São Paulo, 2012. Fonte: Alessandra Simões

Algumas diferenças físicas distanciam São Paulo de Buenos Aires, como o maior espraiamento urbano e uma menor malha histórica³². Porém, ambas são comumente identificadas com a ideia de caos urbano:

³² Gorelik (2013, p.84) explica que o caráter europeu de Buenos Aires se tornou mito, com raízes no processo de reurbanização no século XIX de inspiração francesa, que procurou equilibrar as funções históricas (o Congresso na av. Córdoba), as adequações ao sistema capitalista (os boulevards que proporcionavam a circulação de pessoas e mercadorias), a separação em funções (com a criação de distritos industriais) e a higiene (com parques que rodeavam a cidade criando um cinturão de saúde). O autor cita a impressão de viajantes durante o Centenário da cidade, que diziam que a primeira impressão que se experimentava em Buenos Aires é a de que se chega a uma grande cidade europeia. A propósito, na virada do século XX, quase metade da população era estrangeira. Porém, desde os anos 1970, o autor afirma que esse mito tem ficado na nostalgia. A norteamericanização da cidade se deu com a ditadura. E na contramão desta europeização houve uma latinização, a partir dos anos 1960, não como projeto mas como “destino”, que proporcionou a insegurança, a blindagem privada, a extinção do espaço público e a miséria crescente, manifestada explosivamente na crise de 2001.

São Paulo exorbita na dessemelhança no tempo e no espaço. O que ali ainda há pouco existia já não existe mais. Um mosaico colossal e fraturado, aparentemente, só aparentemente, desconexo. Caminha-se por essa cidade como por pequenos abismos. As imagens não se fixam, as arquiteturas não se fixam, têm algo do ritmo das edições televisivas, que mudam com a mesma rapidez com que delas nos esquecemos. (FARIAS, 2002, p. 245)

Com exceção de alguns nós na zona norte, onde se mantêm inversões de modos mais tradicionalmente homogêneos, o que parece em Buenos Aires é uma justaposição de artefatos efêmeros com restos de infraestrutura obsoleta, tecido habitacional decadente, fábricas abandonadas, enormes vazios, habitações precárias nos interstícios e, de pronto, incrustações de novidade técnica ou social, com a trama invisível porém onipresente dos meios eletrônicos configurando novos recorridos, novas fruições, relações oblíquas com aquela paisagem. A cidade se aproxima de um patchwork em que cada fragmento libera seu sentido, no qual não predomina a diferença, mas o contraste e a desigualdade. (GORELIK, 2013, p. 184, tradução nossa)

Essa ideia de caos urbano é simbolizada pela presença de um fenômeno que Canevacci (2004) identificou como um “clássico da comunicação urbana”: os grafites e as pixações. O autor define esta expressão como um estilo que se tornou verdadeiramente característico da capital paulistana. Em homenagem à matriz multicultural e sincrética da cidade, ele define a escrita da pixação como árabe-gótica, já que apresenta o arabesco, os rabiscos próprios da verdadeira escrita árabe, com seus entrelaçamentos exagerados, que constroem cifras e bordados; e quanto ao alfabeto gótico, este é feito de signos convexos e côncavos, de ângulos agudos, de improvisadas acelerações. Assim, conclui:

Talvez seja devido a esta matriz obscura e misturada - simultaneamente árabe e gótica, quase o máximo da incompreensibilidade - que raramente se compreenda o sentido desses grafites. A explicação pode ser a mais simples possível: o que o escritor anônimo quer comunicar não são palavras, mas sim sua presença fantasmática, que pode atingir o alvo quando e onde queira, nas cornijas mais altas, nos edifícios mais elegantes, nas perspectivas mais vertiginosas. Porque o sentido do discurso consiste tão-somente em atestar sua existência anônima, a abstrata presença das pichações árabe-góticas. (CANEVACCI, 2004, ps. 203, 204).

Como afirmou Rama (1984), as cidades desenvolvem suas linguagens mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, apreendida pelo visitante comum; e a simbólica, que a ordena e a interpreta. Neste segundo caso, em que se encaixa esta pesquisadora, procuramos buscar leituras capazes de reconstituir uma ordem significativa nestas cidades letradas. “Há um

labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem” (RAMA, 1984, p.53).

São Paulo e Buenos Aires são verdadeiros museus a céu aberto, cidades pontuadas por artes em toda sua paisagem, com muitas características comuns entre si. São “cidades-suporte” que têm, por exemplo, espaços dedicados exclusivamente ao grafite, como determinados locais no bairro La Boca, na capital portenha, e no bairro da Vila Madalena, em São Paulo. Por suas peculiaridades urbanísticas, São Paulo apresenta maior número de obras de grande dimensão, em locais de circulação viária intensa, como túneis e viadutos (por exemplo: viaduto da avenida paulista, partes das avenidas nove de julho e 23 de maio). As obras de Buenos Aires estão localizadas, em grande parte, em localidades de menor circulação viária, como fachadas de edifícios e muros, e muitas em espaços acessados a pé, como praças.

Outra peculiaridade: Buenos Aires, em comparação com São Paulo, tem um número maior de obras compostas apenas de palavras, geralmente, feitas em pequenos formatos com a técnica do estêncil (o mesmo ocorre na capital paraguaia, Assunção³³). Geralmente, são frases criticando a imprensa e grandes corporações privadas, reflexo das diferenças entre os avanços e retrocessos políticos dos países na América Latina. Como afirma Kozak (2004, p.98, tradução nossa): “No caso da Argentina, a afirmação política do grafite não é alheatória nem circunstancial. Portanto, [...] muitas vezes associada a frentes de resistência política – tem larga tradição autóctone”.

Sobretudo, as imagens nas ruas de São Paulo e Buenos Aires se afirmam como uma importante referência crítica em meio ao atordoamento de imagens que invadem as cidades para reafirmar os valores capitalistas. Em Buenos Aires, por exemplo, o coletivo de artistas bs.as.stencil se especializou em reproduzir, por meio da técnica do estêncil, imagens de formigas. É comum encontrá-las em diversas partes da cidade, traçando trilhas entre cartazes de propaganda, como que a destruí-los. Afirma Bourriaud (2009b, p.110):

Em nossa vida cotidiana, convivemos com ficções, representações e formas que alimentam um imaginário coletivo cujos conteúdos são ditados pelo poder. A arte apresenta-nos contra-imagens. Diante dessa abstração econômica que desrealiza a vida cotidiana, arma absoluta do poder tecnomercantil, os artistas reativam as formas, habitando-as, pirateando as propriedades privadas e os

³³ Durante o programa de doutorado, esta pesquisadora também esteve em Assunção, onde produziu uma pesquisa baseada na arte urbana local, resultando em publicação. SIMÕES, A. M. P. Arte urbana na América Latina e o caso de Assunção. São Paulo: Revista Arte e Cultura da América Latina, Sociedade Científica de Estudos de Arte (CESA), v. XXVI, 2012, ps. 101-112.

copyrights, as marcas e os produtos, as formas museificadas e as assinaturas de autor.

Cidades como São Paulo e Buenos Aires comprovam que há uma relação corporal entre cidadão e cidade, que nestas capitais se mostra pulsante, de forma física e presencial, bem diferente das relações que se dão nas redes de comunicação, onde “[...] falta o exagero sedutor de observar e ser observado”, afirma Canevacci (2003, p.43). Ou ainda segundo este autor: “[...] olhar significa não somente olhar, mas também ser olhado. E a grande cidade desenvolve ao máximo esta dialética [...]”. Essa ideia de uma fisicalidade presente na metrópole vai ao encontro da categoria teórica criada para este trabalho, a de “cidade-suporte”, que remonta à origem do termo “suporte” nas artes visuais e sua ligação com a materialidade da obra. Sejam em suas mais variadas linguagens e técnicas, como será visto nos próximos capítulos, as obras de arte realizadas na cidade fazem da cidade o seu suporte físico. Isso pode parecer paradoxal quando se tratam de experiências estéticas nas quais se operam processos de desmaterialização, como nas ações temporárias, uma das grandes tônicas da arte contemporânea e de várias manifestações urbanas. Entretanto, mesmo as mais “desmaterializadas” obras têm como objetivo o outro, o fruidor, o ser social que interage (vamos trabalhar este conceito no terceiro capítulo), revelando assim as proximidades entre arte e comunicação:

A assim chamada sociedade pós-moderna remultiplica geometricamente a comunicação urbana de interesse antropológico-cultural, porque destrói a distinção entre cultura de elite e cultura de massa. [...] O receptor não é unicamente um objeto, mas também um outro sujeito que se comunica e interage com uma fonte. A comunicação viaja nas duas direções. (CANEVACCI, 2004, p. 43)

É nesta democracia comunicacional que cidades pulsantes como São Paulo e Buenos Aires se tornam cidades semelhantes. É no intervalo entre uma “cidade-mercadoria” e uma “cidade-utopia” que surge a paradoxal ideia propagada entre as pessoas: “amo e odeio”, muito comum em grandes metrópoles como São Paulo e Buenos Aires. “Como Jano, deus da mitologia grega e bifronte com dois rostos contrapostos: um que olha para o pôr-do-sol e outro que o faz para o amanhecer, nossa cidade está marcada por essa dualidade que a faz bela e agressiva, e ao mesmo tempo fascinante e ofuscada, encantadora e odiável”, afirma Gorelik (2013, p.33, tradução nossa) em relação a Buenos Aires.

São Paulo e Buenos Aires apresentam várias semelhanças. Assistiram ao boom imobiliário que revelou a cidade de negócios e serviços, com o deslocamento de centralidades para áreas diferentes dos centros antigos, como a região da nova Avenida Faria Lima, em São Paulo. Ou fizeram o caminho inverso, tornando antigas centralidades em novas atrações, como Puerto Madera (enclave exclusivo de negócios e turismo de alto padrão, um dos bairros mais caros de Buenos Aires). Surge ainda em ambas as cidades uma preferência por bairros “cults”, anteriormente simpáticos a pessoas da área cultural ou acadêmica, como Vila Madalena e Palermo Viejo. Este bairro (hoje subdividido pelas empresas imobiliárias em “Palermo Soho” e “Palermo Hollywood”) é muito semelhante à Vila Madalena; e ambos estão agora sob a mira de construtoras e incorporadoras, que lançam uma proposta de marketing voltada para uma renovação “contemporânea e cultural”.

Especialmente nos últimos anos, essas cidades vêm revelando de forma significativa seus contrastes por meio de movimentos populares e de jovens insatisfeitos com a desigualdade social e com as políticas ditas “públicas” voltadas aos interesses do capital privado, com o abandono das periferias, o favorecimento do uso dos automóveis e o descaso com o transporte público e alternativo. “Hoje é absolutamente impossível pensar na produção do espaço urbano metropolitano de São Paulo, por exemplo, sem levar em conta o papel dos movimentos sociais urbanos” (CARLOS, 2013, p. 87).

Sobram exemplos: a Plaza de Mayo, principal centro político de Buenos Aires, está constantemente ocupada por cartazes contestatórios. Há ainda o caso da remodelação do Largo da Batata, em São Paulo, que passou por um processo de gentrificação que procurou elitizar o local, retirando a vida que ali existia por meio da expulsão de ambulantes nordestinos. Historicamente um ponto de comércio vívido e marcado pela multiplicidade humana, o local se tornou um calçadão de concreto, isolado e sem usufruto público real. Diversas manifestações populares e artísticas ocorreram no local, sob o tema “Ocupe o largo da Batata”, revelando também a face de “espaço praticado” que reside ali ainda que como memória do descaso público. Recentemente, outras diversas sublevações comprovam o dinamismo social da cidade, como o movimento Passe Livre que, com o bordão “Por uma vida sem catracas”, tem conquistado legiões de jovens em torno de justiça urbana e social. É interessante notar como esses movimentos estão sendo constantemente acompanhados por manifestações artísticas. No caso do Catraca livre, o grupo paulistano Contra-Filé reafirmou o ícone do movimento ao colocar uma catraca de ônibus como monumento no Largo do Arouche. No caso de ocupações

do Movimento dos Trabalhadores sem Teto (MTST), imagens do artista Subtu foram feitas nas barracas de lonas. Essas experiências comprovam que:

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade. (PEIXOTO, 2004, p. 15)

CAPÍTULO 2: CONSTRUINDO UMA HISTÓRIA DA ARTE URBANA

2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

2.1.1 – Agrupando terminologias

Um dos objetivos deste trabalho é compor definições conceituais a respeito das terminologias sobre a arte criada para espaços da cidade alheios aos processos de institucionalização da arte (museus, galerias e institutos culturais, como exemplo). Para tanto, criamos um glossário, no qual estão registrados em ordem alfabética os principais conceitos arrolados ao longo do texto (principalmente neste segundo capítulo) e identificados pelo sinal de asterisco. Foi estabelecido como mais conveniente o termo arte urbana* para definir, de forma geral e independentemente da linguagem utilizada, a arte destinada a espaços abertos na cidade, ainda que se possa lançar mão da mesma terminologia para designar a arte feita em espaços fechados, porém de acesso público geral, como aeroportos, terminais rodoviários, etc. Assim, de forma geral, a arte urbana significa uma arte fisicamente acessível a todas as pessoas, que modifica a paisagem urbana ou que pode ser modificada por ela, seja de forma permanente, sazonal ou temporária. Vamos utilizar com constância o termo “nova arte urbana” para definir os processos atuais que se encaixam neste perfil.

Para compreender o conceito de arte urbana, que será investigado à luz das teorias da arte contemporânea no terceiro capítulo, é preciso percorrer um histórico aprofundado das relações entre arte e cidade. Assim, será traçada aqui uma cronologia da arte urbana, que servirá como ponto de partida para uma reflexão posterior sobre suas características na atualidade. Sobretudo, procuramos entender a arte urbana dentro da tendência geral da arte contemporânea de dirigir a experiência estética para a expansão das relações entre arte e vida, como afirma Archer (2001, p. 56): “Não apenas a arte deveria assemelhar-se a coisas comuns, mas também o modo como o espectador a observa deveria ser baseado numa experiência cotidiana”. Essa expansão foi identificada nos seguintes eixos temáticos, que serão mostrados nas etapas históricas descritas neste capítulo e depois reafirmadas como características constituintes da arte urbana contemporânea, no terceiro capítulo:

A) As novas relações espaciais na arte a partir do Modernismo (principalmente o salto do plano bidimensional para o tridimensional);

B) Arte como projeto social, que se expande para outros campos da vida, como o design, a arquitetura e a psicanálise, relação esta que pode ser atestada nas propostas Concretistas e Neoconcretistas brasileiras;

B) A ampliação da relação da arte com o espaço físico circundante e a experiência estética fenomenológica propostas pelo Minimalismo;

C) A presença de signos e símbolos da sociedade urbana e capitalista, reforçando o aspecto comunicacional da arte, influência inaugurada pela Pop Art;

D) A crescente participação do espectador na obra, fazendo com que este deixe de ser observador distante para se tornar elemento constituinte do trabalho, o que pode ser comprovado em diversas experiências como nos happenings* e nas performances*;

E) O papel político da arte, que pode ser visto em momentos-chave, como no Muralismo* Mexicano e nas neovanguardas paulistanas e portenhas.

Será abordada aqui uma história da arte urbana a partir da modernidade, enfatizando que a contemporaneidade ainda vive muitos reflexos culturais e sociais próprios daquele dado momento na história. É preciso lembrar que a Teoria da Arte tem sido moldada concomitantemente aos acontecimentos artísticos. Várias guinadas significativas vividas no século XX (Marxismo, Fenomenologia, Existencialismo, Linguística, etc.) também fizeram escola e ainda se refletem na época contemporânea, que sofre a influência dessas grandes correntes de pensamento: “[...] estas diversas formas de pensamento, neste ou naquele momento de seu desenvolvimento, encontram a questão da arte e mais geralmente o problema da cultura e, sobretudo, o de sua finalidade e de seu papel na sociedade moderna.” (JIMENEZ, 1999, p. 299).

Primeiramente, considera-se pertinente abordar este histórico a partir do final do século XIX, período em que surge uma arte pensada para o espaço citadino que passa a acompanhar as mudanças nas próprias experiências urbanas. Assim, estabelecemos primeiramente a relação que artistas modernos estabeleceram com a ideia de monumento público, momento em que também discutimos as diferenças entre arte pública* e arte urbana.³⁴ É importante lembrar que

³⁴ Esta diferenciação é de importância vital para este trabalho, já que encontramos na bibliografia a utilização constante do termo “arte pública” de forma ampla e vazia, sendo que o mesmo termo foi rechaçado por outros autores.

é neste período que surge a instituição museu ³⁵, cuja estrutura, salvo algumas modificações, se mantém na sociedade contemporânea como o espaço representativo por excelência do sistema das artes. Interessa aqui partilhar uma noção de arte urbana surgida em oposição ao espaço institucionalizado de museus, galerias e outros. Trata-se de uma arte cujas raízes encontram-se na soleira da arte moderna, quando artistas se rebelaram contra os ditames acadêmicos, entre eles, os processos de mimese e as ilusões naturalistas na pintura.

A propósito, “[...] a era da história da arte coincide com a era do museu [...]” (BELTING, 2006, p. 25), e isto torna ainda mais pertinente abordar aqui uma noção moderna de arte urbana a partir do final do século XIX ³⁶. Este pensamento corrobora o que assinala Belting (2006, p. 101): “Nossos métodos de lidar com arte não podem ser aplicados a um material pré-histórico, para o qual não foram inventados. A assim chamada história da arte é, portanto, uma invenção de utilização restrita e para uma ideia restrita de arte.”. Esta constatação levou esta pesquisa, em seu terceiro capítulo, a se valer de teorias da arte contemporânea para o entendimento da arte urbana como um fenômeno atual.

A relação com o espaço sempre foi uma questão vital para as artes visuais. Portanto, consideramos que a trajetória da arte urbana ao longo da história deve partir das primeiras considerações sobre a extrapolação do espaço bidimensional proposta pelos artistas das vanguardas históricas e levadas a cabo no contexto artístico seguinte, com as novas experiências espaciais, como as instalações* e as performances. Como afirma Duarte (2006, p. 12):

É importante lembrar que a questão do espaço atravessa toda a história da arte até os dias atuais. Desde a mais remota manifestação na parede de uma caverna na pré-história até uma recente intervenção in situ (ou, como alguns preferem chamar, site specific), passando pelo famoso cubo branco das salas e galerias da modernidade, o espaço não é somente o receptáculo da obra, seu continente, porém, com frequência, um contexto ativo que

³⁵ A primeira coleção pública é a do Museu do Louvre, inaugurado em Paris, em 1793, tornando-se então o primeiro museu do ocidente. É interessante notar ainda como a arquitetura de áreas expositivas acompanha as próprias transformações da arte e suas respectivas teorias desde o século XVIII. Se o Louvre é a encarnação do ideal iluminista que pregava o acúmulo do saber (como revelam suas paredes amontoadas de quadros), em 1929, surge o Museu de Arte Moderna, o MoMA, em Nova York, como símbolo de uma nova organização espacial pensada em função das mudanças na arte moderna, especialmente, da questão da autonomia da arte. Assim, a instituição, com amplos espaços flexíveis, “[...] privilegia a ideia de uma neutralidade para abrigar uma arte que deve falar por si mesma” (CANTON, 2009, p. 16).

³⁶ A história da arte se inicia neste período juntamente com o conceito de história, que depois foi completado na virada do século com o conceito de estilo. Autores preponderantes para esta nova era são Alois Riegl, com o livro “Questões de Estilo”, de 1893; e Heinrich Wölfflin, com o livro “Conceitos fundamentais da história da arte”, de 1915. (apud BELTING, 2006)

atua, junto a outros fatores, na sua recepção e no seu entendimento. Toda uma história da arte poderia ser escrita à luz das relações da arte com o espaço.

A partir da amostragem permitida pela análise da arte portenha e paulistana, percebemos que a secularização da arte e da cultura, tendo a arte urbana contemporânea como um de seus reflexos, retomou questionamentos de magnitude considerável: Qual a finalidade da arte? Quais os limites entre arte e cultura? Quais as fronteiras entre arte erudita e cultura popular? Estas questões serão comentadas no terceiro capítulo. No entanto aparecem de antemão para esclarecermos que o fenômeno da arte urbana é compreendido aqui a partir de um discurso histórico e teórico, com atenção particular ao panorama latino-americano, multifacetado, complexo, e marcado por: dissolução das grandes narrativas, hibridação das identidades e fragmentação cultural.

As novas orientações artísticas a partir do modernismo partilham um espírito comum: são, cada qual a sua maneira, tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo. As obras articulam diferentes linguagens - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. -, desafiando as classificações habituais, e colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. O afrouxamento das categorias e o dismantelamento das fronteiras interdisciplinares fizeram a arte assumir diferentes formas (Arte Conceitual, Arte Povera, Body Art, etc.), que passam a interpelar criticamente o mercado e o sistema de validação da arte, denunciando seu caráter elitista. Como afirma Oiticica (apud COCCHIARALE, 2010, p. 21) ao explicar sua própria arte³⁷:

Parangolé é a anti-arte por excelência, inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de “exposição” [...]

Desde as primeiras experiências artísticas no espaço da cidade, podem ser identificados alguns debates teóricos que versam sobre as especificidades da arte urbana. É importante identificá-los entre os vários períodos da arte em geral e da arte urbana para poder avaliar seus reflexos na atualidade. Assim, o olhar histórico pode corroborar a formatação destas

³⁷ Escritos do artista sem data definida no catálogo citado.

características ao longo do tempo e reafirmar ainda a relevância de se compor uma “história da arte urbana” para sua compreensão atual.

2.1.2 Arte pública não é arte urbana

A discussão “espaço público X privado”, no primeiro capítulo deste trabalho, traz à tona a questão da utilização inadequada do termo arte pública para definir uma arte que aparece em oposição à arte confinada aos espaços privados. Pode-se localizar, inclusive, o surgimento de uma arte pública com caráter legitimador, encomendada para reafirmar o modelo de ascensão dos chamados “espaços públicos” do século XIX, como pôde ser visto em relação às inovações urbanísticas parisienses propostas pelo Barão Haussmann, ou ainda nas cidades do continente sul-americano, como em São Paulo e Buenos Aires. Apesar de, em certas ocasiões não ter uma função comemorativa, esta arte pública revela paralelos com a ideia de monumento clássico perpetuado para afirmar valores elitistas, que nada têm a ver com um “espaço público praticado”, como definido por Mongin (2009) e exposto no primeiro capítulo.

Assim, consideramos que o termo arte pública não é conveniente para definir a arte urbana e suas nuances contemporâneas. Ele pode, sim, ser qualificado como um marco para pontuar a origem das relações entre arte e cidade na história moderna ocidental, levando-se em consideração a noção de monumento público clássico, isto é, quando a arte ocupa espaços públicos urbanos de grande circulação, inicialmente com função legitimadora e oficial. É preciso frisar ainda que a ideia de estabilidade e de duração de um valor estético revelados com o monumento público nasce com a cultura latina, na Roma antiga, onde a arte tem, entre suas principais funções, celebrar a glória do Estado. A partir da história mais recente, a função dessa arte pública se adequou a uma espécie de programa urbano geral, atendendo aos anseios das cidades por “lugares de memória”³⁸, que poderiam ocupar o rápido desaparecimento da memória nacional a partir de um inventário de lugares cujas reminiscências resistiriam à passagem dos tempos, com seus “[...] mais resplandcentes símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus” (NORA, 1984, p. VII).

A ideia do monumento oitocentista vai ao encontro dessas premissas, refletindo-se em obras cuja configuração estética apresenta-se ligada aos pressupostos do academicismo, sempre

³⁸ Termo cunhado por Pierre Nora. NORA, Pierre (org.). *Les Lieux de Mémoire*, Paris: Editions Gallimard, Vol. I, 1984.

tendo como base o pedestal, elemento fundamental na concepção clássica que “[...] determina a leitura vertical do conjunto escultórico e assegura a sua coesão em termos épicos e dramáticos, unificando, graças a um ritmo escandido, os vários momentos da composição” (FABRIS, 2000, p. 149). Este estilo de monumento urbano está nas cidades da América Latina; são esculturas e murais nos quais estão traduzidos momentos sócio políticos e culturais de seus países. A linguagem dessas obras obedece à formação dos seus autores: estilo acadêmico realizado por artistas oriundos das escolas de Belas Artes e/ou Artes e Ofícios. Sobre a perda do sentido dos monumentos, Canclini (1997, p. 302) pergunta: “Não é uma evidência da distância entre um Estado e um povo, ou entre a história e o presente, a necessidade de reescrever politicamente os monumentos?”.

Mas a própria realidade se encarregou de trazer respostas a esta situação; revelou que a memória não é algo estático, e sim “[...] a vida em evolução permanente, aberta à dialética da recordação e da amnésia, suscetível de longas latências e de súbitas revitalizações” (FABRIS, 2000, p. 146). Enquanto o museu se transformou em local de resguardo da memória, a cidade se firmou como o local do transitório e das transformações constantes, sendo que os esforços pela criação de “lugares de memórias” e de uma arte pública vinculada a este ideal acabaram se tornando em vão. Na cidade contemporânea a memória não deve ser imposta; a memória é uma construção social e coletiva, uma conquista que “[...] comporta contradições e rupturas, está em constante gestação e se reestrutura a cada nova experiência vivida” (FREIRE, 1997, p. 304). Como afirma Certeau (1994, p. 189): “De fato, a memória é o anti-museu: ela não é localizável”.

Citemos a indiferença dos cidadãos paulistanos em relação ao “Monumento a Ramos de Azevedo”, gigantesca estátua de bronze e granito de 1934 (que mede 30 metros de altura desde sua base), retirada de seu local original, na avenida Tiradentes, em frente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, para ser instalada em frente ao Instituto de Pesquisas Tecnológicas, no campus da Universidade de São Paulo (USP), em 1973³⁹. A respeito, Freire (1997) fala de “monumentos errantes” como uma característica da cidade moderna, isto é, dentro de um

³⁹ Freire (1997) fez perguntas abertas a moradores da cidade a respeito de sua percepção em relação ao monumento. A escultura foi feita pelo artista italiano que morava no Brasil Galileo Emendabili [1898-1974]. A autora lembra que em 1934 a Pinacoteca era o único museu na cidade de São Paulo. Diante da configuração urbana da época, a gigantesca escultura destacava-se em harmonia com a paisagem, pontuada por ruas limpas e arborizadas, como era o centro naquela época. A escultura apresenta a própria imagem do arquiteto Ramos de Azevedo, sentado e observando um projeto, e rodeado por várias figuras alegóricas. Freire mostra que até mesmo o escritor Menotti Del Picchia [1892-1988], árduo defensor da arte moderna, elogiou publicamente o monumento.

fenômeno geral de apagamento da história que provoca “[...] a desambientação dos monumentos, a destruição dos tecidos urbanos [...]” (ARGAN, 1992, p. 86).

A propósito, São Paulo ao longo dos anos se firmou como o espaço da transitoriedade, que se manifesta até na mobilidade dos monumentos públicos. Amaral (1998, p.49) cita os deslocamentos de obras que revelam a perda constante das referências simbólicas da cidade. A autora mostra o caso da escultura “O Beijo”, do artista William Zadig⁴⁰, que foi retirada de seu local original, na esquina da rua Minas Gerais com a avenida Paulista, pelo fato de a população ter se manifestado contra a obra naquele espaço por achá-la inconveniente. Depois de passar um tempo em depósitos na cidade, foi instalada no largo de São Francisco, em frente à Faculdade de Direito. Há outros casos: “Monumento a Garcia Lorca”, de Flávio de Carvalho, que recuperado por estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) foi instalado na praça Guianas, próximo a avenida 9 de julho; e a “Eva”, de Brecheret, cujo espaço original seria o Anhangabaú e que foi colocada no Centro Cultural São Paulo.

2.1.3 Uma nova configuração de monumento

Apesar de delimitarmos aqui a noção de arte pública para identificar a configuração do monumento clássico, artistas do início do século 20 criaram monumentos cujas características desestabilizaram as noções formais estabelecidas por esses primeiros criadores de “lugares de memória”. Estes artistas passaram a criar obras para espaços coletivos, nas quais os laços entre comunidade, tempo e espaço são fomentados por um vocabulário visual no qual um monumento pode se tornar “[...] verdadeiramente público, na medida em que parece dar boas-vindas a todos e construir um senso de comunidade por meio do caráter inclusivo de suas referências e da intimidade da experiência que torna possível” (BRENSON, 1998, p. 20).

Há, por exemplo, uma passagem interessante sobre a polêmica provocada em 1906 pela instalação da escultura em bronze “O Pensador”, de Auguste Rodin [1840-1917], em frente ao Panteão, em Paris. Um homem comum, nu e sentado, no ato corriqueiro de pensar, causou enorme alvoroço entre a nobreza francesa. Rodin afirmara que tratava-se de um símbolo dos diferentes modos de pensar dos trabalhadores. “Essa é uma das primeiras esculturas que eu

⁴⁰ Nascido em 1884, na Suécia, passou parte de sua trajetória em São Paulo. Disponível em http://www.mubevirtual.com.br/pt_br?Dados&area=ver&id=260. Acesso em: 25 out. 2013

conheço que tenta ganhar respeito para um grupo fora do poder identificando-o – através da associação da figura sentada com o sistema de imagens de Michelangelo – com a grande tradição artística ocidental” (BRENSON, 1998, p. 19).

Outro monumento inovador foi o “Memorial”, de Constantin Brancusi [1876-1957], construído entre 1937-1938, dedicado aos civis romenos que, em 1916, pararam o exército alemão em Târgu Jiu, nas proximidades da aldeia em que o escultor nasceu. Apesar de tradicional em seu objetivo comemorativo e em sua forma de arco triunfal, o monumento apresenta características inusitadas, especialmente, no que diz respeito à relação proposta entre escultura e arquitetura, e no repertório abstracionista, no qual não entram figuras heroicas, típicas dos monumentos tradicionais, e sim formas simples e geométricas, como o próprio portal (que, em vez da tradicional forma em arco, foi feito em linhas retas) e o obelisco com sua sequência de sólidos geométricos empilhados (batizado de “coluna sem fim”). A estes elementos, soma-se a Mesa do Silêncio, com doze banquetas redondas em torno de um altar, como metáfora de uma comunhão espiritual coletiva.

Na linha utópica das vanguardas históricas, Brenson (1998, p. 21) cita ainda o projeto não construído de Vladimir Tatllin [1885-1953], de 1920, o monumento a Terceira Internacional. Nascido da intenção que movia o Construtivismo russo de mobilizar a população em torno de um ideal social, o projeto previa a construção de um monumento com proporções gigantescas, 400 metros de altura e muitos andares para serem utilizados para diversas atividades coletivas.

Uma espécie de nova configuração de “monumento público” também ganhou as ruas no pós-guerra, como as esculturas do norte-americano David Smith [1906-65] feitas da combinação de refugos e materiais descartáveis. Muitas eram feitas em escalas monumentais, para serem expostas a céu aberto. “O que começou a ter lugar na arte de Smith foi a formulação de uma estratégia de escultura no sentido de traduzir os tabus do totemismo numa linguagem da forma” (KRAUSS, 1998, p. 186).

Neste sentido, a escala urbana ganhou ainda outras contribuições, como a do artista contemporâneo norte-americano Richard Serra [1939-], que utiliza materiais industriais (aço, borracha, chumbo, etc.) para fazer imensas esculturas em locais públicos. Serra foi autor da Tilted Arc (1981), uma gigantesca parede de aço inclinada, instalada na Federal Plaza, Nova York, que, oito anos depois, foi retirada do local, em função dos sucessivos conflitos entre o artista e a opinião pública. Como afirma Tassinari (2001, p. 48):

De cada posição que se olha, uma nova configuração “obra-praça” se apresenta. A grande lâmina de aço irrompe no espaço da praça como se fosse parte de uma gigantesca colagem. [...] Um único elemento é que responde pelas diversas configurações segundo a posição que se ocupa na praça, que é requisitada pela obra para ser parte de seu espaço.

Richard Serra, que não aderiu às práticas de Land Art*, fez grandes obras destinadas ao espaço público urbano. “[...] Serra considerava que a ação da arte seria mais eficaz se concentrada no seio das metrópoles, com interferência direta no tecido urbano” (CANONGIA, 2005, p. 73). O artista interessava-se, sobretudo, pelos desdobramentos de ações como enrolar, respingar, suportar, arrancar, empilhar, para explorar as possibilidades físicas da matéria, como o peso e a maleabilidade.

As obras de Claes Oldenburg [1929-] são emblemáticas; ativo até hoje, é o maior representante da vertente pop aplicada ao espaço urbano, como mostram suas esculturas que representam em tamanhos monumentais formas prosaicas como um hambúrguer, um pregador de roupa ou uma maçã comida. No início de sua carreira, em 1960, antes de iniciar sua atividade na arte urbana, o artista começou a traduzir sua experiência de viver no Lower East Side de Manhattan por meio de obras feitas com papelão, estopa e jornais, inspirando-se em personagens e paisagens de seu bairro, onde o lixo nas ruas era uma constante. “A sujeira tem profundidade e beleza”⁴¹, escreveu o artista em seu diário naquela época.

Entre os novos movimentos artísticos, podem ser constatados aqueles em que a proposição essencial era enfatizar a relação da arte com o espaço público por meio da imersão do cidadão em seu ambiente. Uma das características desta nova arte é sua adaptação às circunstâncias e às condições de cada lugar especificamente. Muitos artistas utilizaram na cidade elementos da natureza, como pedras e espelhos d’água, fazendo assim caminho inverso ao da Land Art. Como um sinal do desencanto com a sofisticação da tecnologia na sociedade em geral, a obra Terrain, de Elyn Zimmerman (1986-1988), instalada no O’hare Internacional Center, ao lado do aeroporto de Chicago, é uma espécie de “parque com aura pré-histórica” (SENIE, 1998, p.41), onde entre seus caminhos de pedras, espelhos d’água, flores e folhagens, é possível tanto ter uma experiência de contato com a natureza quanto de fruição estética. Aluna do minimalista Tony Smith e autora de obras de Land Art, Patricia Johanson também tem como base principal de sua poética a arte ambiental*, fazendo posteriormente uma transposição desta arte para a

⁴¹ Escrito do artista em exposição (abril-agosto de 2013) no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/oldenburg/>. Acesso em: 17 mai. 2014

cidade, em uma espécie de tentativa de curar a terra de sua destruição. A artista cria “lagoas-esculturas”, como fez junto à Baía de San Francisco, em 1987, e no Fair Park Lagoon, em Dallas, em 1986. Elementos naturais também compõem as obras urbanas da artista paulistana Amélia Toledo, como fez em Parque das Cores do Escuro, no complexo viário João Jorge Saad, um imenso jardim formado por grandes cristais.

A ideia de “arte-equipamento” também toma o lugar das configurações clássicas dos monumentos, como as obras de Scott Burton, que criou “esculturas-mobília”, primeiramente focando-se em pequenos projetos para depois se dedicar a projetos de grande escala, como sua primeira encomenda empresarial para a Equitable Life Assurance Society of America (1985-1986), composta por longas jardineiras, bancos de pedra e madeira, mesas e tamboretas de mármore. Apesar de Burton se intitular “escultor público”, isto não quer dizer que ele faz arte para espaços públicos, como explica Richardson (1987, p. 9), mas sim que o artista busca uma concepção moral ligada a um fazer estético em que a política deve estar presente.

Outro exemplo da arte urbana contemporânea e sua relação direta com uma ideia de reconfiguração do monumento público é a produção do casal Christo e Jeanne-Claude, conhecido por “embrulhar” com materiais diversos grandes obras arquitetônicas ou elementos da natureza, compondo um sistema de *Empaquetage**. Chegaram a embrulhar a Pont Neuf, em 1965, em Paris, para assinalar que a embalagem, ao esconder temporariamente as edificações, acaba chamando atenção para sua presença na cidade. Afinal, como afirma Freire (1997, p. 176), esta presença na cidade “[...] não se esgota em sua visibilidade, mas esconde camadas desaparecidas no tempo”.

Há casos em que o resgate da memória parte do próprio artista, como fez o artista Raymond Mason, londrino radicado em Paris. Ao saber que o presidente francês George Pompidou iria fechar o tradicional e secular mercado Les Halles, no centro da cidade, o artista partiu para a criação de uma obra de arte intitulada “A Partida das Frutas e Verduras do Coração de Paris”. Terminada em 1971, trata-se de uma grande escultura retratando uma procissão com pessoas comuns, trabalhadores do mercado.

É notável ainda o caso da artista de origem polonesa Magdalena Abakanowicz, que começou a trabalhar ao ar livre na década de 1980, em um trabalho que transpira reminiscências de sua experiência na Polônia durante a Segunda Guerra, como o “Espaço de Seres Acalmados” (1993) num terraço externo ao Museu de Arte Moderna de Hiroxima. A artista se diz oprimida pela ideia de multidão, que seria um “[...] conjunto misterioso de variantes de um determinado

protótipo, um enigma da natureza abominável, cuja repetição não pode ser realizada ou mesmo impossível, assim como a mão humana não pode repetir o seu próprio gesto" ⁴². Assim, suas esculturas (às vezes, com dimensões gigantescas) retratam figuras humanas sem cabeça, colocadas em geral em locais extremamente movimentados.

Essa nova geração de artistas concede à ideia de monumento outros sentidos, como fez em 2003, em São Paulo, a artista Elisa Bracher. Como parte do projeto Genius Loci, exposição de arte urbana promovida pelo Centro Universitário Maria Antônia, no bairro da Vila Buarque, a artista instalou, ao ar livre, uma grande escultura de madeira, composta de sete troncos cruzados e truncados. Implantada em uma pequena ilha triangular que separa as pistas, próxima ao Largo do Arouche, a peça foi polemicamente removida do local após cinco meses de discussão, desde objeções feitas pelo Departamento do Patrimônio Histórico do Município (DPH) e pela Companhia de Engenharia de Tráfego (CET) até reclamações de moradores, alegando que a obra favorecia o acúmulo de lixo e poderia servir de esconderijo para ladrões. Wisnik (2007) afirma que o episódio, em vez de suscitar um suposto fracasso da obra de arte, revela o poder que a arte tem de provocar uma reflexão sobre a natureza do espaço público, mesmo que a partir de uma inserção negativa. Assim, o crítico conclui:

A ideia de negatividade, não à toa, é central para a arte moderna e contemporânea. Ela diz respeito à sua função eminentemente crítica em relação à sociedade, tensionando o ambiente em que se insere, sobretudo quando se trata de um espaço urbano. Quer dizer que não se deve esperar da arte, nesse contexto, uma atitude pacificadora, que procure encobrir ou remediar os conflitos existentes - sociais, ambientais, etc. - por meio de uma cosmética urbana, atuando como um pretense antídoto à violência social. Por outro lado, como ficou claro anteriormente, uma obra como a de Elisa é capaz de instaurar, pelo deslocamento da apreensão cotidiana, uma nova consciência sobre um espaço que sempre foi residual, e cuja fruição passava mais pelo sentido de alienação do que por uma apropriação real da população. Inserida como um "corpo estranho" naquele lugar, a obra traz à tona essa percepção, tornando-se, por isso mesmo, construtiva. ⁴³

É interessante mostrar aqui o ponto de vista da pesquisadora especializada em arte urbana Harriet Senie, autora de diversos livros e que participou de seminário em São Paulo (SESC – 1998) falando sobre a relação da arte urbana estadunidense com o espaço das cidades e seus "cidadãos-fruidores". Durante o seminário, a pesquisadora falou dos desdobramentos

⁴² Disponível no site da artista: <http://www.abakanowicz.art.pl/>. Acesso em: 22 mar. 2013.

⁴³ Disponível em <http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/arte-publica-um-corpo-estranho-na-cidade/>. Acesso em: 12 mar. 2014.

controversos das experiências artísticas na cidade, especialmente nos anos 1960, cuja função comemorativa ainda em voga na época dependia do princípio de que esta arte deveria ter significado imediato para seu público. Entretanto, com as mudanças inerentes às novas linguagens estéticas, que deixaram de ter um caráter comemorativo para se revestirem de outros significados e funções, a autora pergunta: “Mas como é que a escultura pública sem esse conteúdo comemorativo pode tornar-se significativa para o público em geral? E quem é esse público numa sociedade multicultural?” (SENIE, 1998, p. 36).

A autora ainda enfatiza que, em grande parte das encomendas de esculturas públicas nos anos 1960, houve “intenção não-declarada” de que a obra fosse criada apenas como ornamento para os edifícios. Seria uma “plop art”, “[...] arte jogada no espaço, um ornamento após a arquitetura moderna” (1998, p.37). Ela cita o exemplo da obra de Isamu Noguchi [1904-1988] encomendada pela Skidmore, Owing & Merrill para a sede do Chase Manhattan Bank, projeto realizado entre 1961 e 1964. Pensado inicialmente para ser uma fonte com peixes, sofreu reveses, como o congelamento da água no inverno e a morte de peixes por chumbo contaminado por moedas jogadas pelos transeuntes. Nem entendida pelo público e ignorada pelos críticos, a gigantesca escultura feita por Picasso [1881-1973] para o Centro Cívico de Chicago, que no estilo cubista retrata sua mulher e seu cachorro, foi outro exemplo citado por Seine de “escultura-objeto”, sem vínculo real com a comunidade. William Hart-Merril, arquiteto da Skidmore, Owing & Merrill, que batalhou pela encomenda, disse: “Queríamos que a escultura fosse um trabalho do maior artista vivo” (apud SENIE, 1998, p. 38)⁴⁴, o que, na visão da autora, acabou se tornando apenas a monumentalização da iconografia particular de uma assinatura famosa (a obra nem sequer ganhou um título). Na mesma linha, a autora cita o “Grand Rapids”, de Alexander Calder (1898-1976), instalado na então praça Vanderberg Center (que depois virou Calder Plaza), em Michigan, em 1969. Foi a primeira escultura patrocinada pelo National Endowment for the Arts (NEA), como parte do programa Art in Public Places. Apesar de ter se tornado orgulho cívico para a cidade, a obra tem sua qualidade questionada por Senie (1998, p. 38-39), que a compara a outra criação pública de Calder, o “Flamingo”, no Centro Federal de Chicago, esta sim muito mais bem resolvida esteticamente por ativar a relação mediadora entre escala arquitetônica e pedestre.

A autora também critica a arte minimalista, que acabou se transformando em um “[...] exercício de design corporativo ou vazio [...]”, como no caso da obra de Tony Smith [1912-1980],

⁴⁴ SENIE, Harriet. Arte Pública nos Estados Unidos. In: Arte Pública, São Paulo: Sesc, 1998.

em meados dos anos 1970, para o Departamento do Trabalho, em Washington. Senie (1998, p. 40) afirma, sobretudo, que a arte pública, por estar aberta à coletividade, não tem nenhuma imunidade contra críticas das mais diversas. Cita duas obras de Claes Oldenburg e Cossje Van Bruggen, a dupla que transformou o pop em arte urbana por excelência: a “Spoon-Bridge and Cherry” (1988), uma enorme colher com uma cereja, instalada no Jardim de Esculturas de Minneapolis, adjacente ao Walker Art Center, que teria sido interpretada como símbolo cívico, já que a cereja havia sido confundida com uma maçã, símbolo da cidade; e a obra “Dropped Bowl with Scattered Slices and Peels”, de 1990, em Miami, negativamente associada pelo público à decadência e ao lixo, já que é composta por laranjas despedaçadas (o estado da Flórida é grande produtor de laranja e também há lá o tradicional jogo anual de futebol americano Orange Bowl).

Ao analisar dois livros que tratam exatamente das obras patrocinadas pelo governo americano por meio do programa National Endowment for the Arts (NEA) (BEARDSLEY, 1981/ e CONTINI, 1984), podemos notar uma tentativa, mais por justificativa, de buscar uma arte comprometida com o social: “Nós começamos a rejeitar a noção de espaço público como um simples pedestal para obras de arte monumentais. Muitos artistas agora reconhecem o espaço em si mesmo, como um componente vital para a arte pública, sua forma, seu tamanho, sua história [...]” (CONTINI, 1984, p. 39, tradução nossa).

Assim, nota-se que o próprio programa estadunidense investiu esforços para tentar patrocinar obras em maior consonância com os espaços ditos públicos. Por exemplo, recrutaram artistas para criarem suas obras ainda na fase de um projeto arquitetônico, como ocorreu na Oregon School of Arts and Crafts, em Portland, que convidou um grupo de artistas para trabalharem concomitantemente ao projeto arquitetônico, que incluía uma escola, um centro de pesquisa e um espaço de exibição. Eles contribuíram com calhas, janelas, grades e cerâmicas (BEARDSLEY, p. 47, 1981). Entretanto, é impossível não desconfiar da atitude estadunidense em plena Guerra Fria, quando o governo fez das instituições culturais braço direito de sua atuação, como mostrou Amaral (1984, p. 15) no caso do Museu de Arte Moderna de Nova York como propagador do expressionismo abstrato.⁴⁵

⁴⁵ Amaral cita ainda estudo de Sifra Goldman, que mostra como a penetração das correntes surrealistas que endossaram as críticas ao esgotamento do muralismo no México não foram simplesmente um evento estético e sim político, já que o movimento representava uma ameaça declarada (Apud AMARAL, 1984, p. 17). Texto original: GOLDMAN, Sifra. “La pintura mexicana em el decênio de la confrontación: 1955-1965”. México: Plural, 1978.

É interessante o comentário de Claes Oldenburg e Cossje Van Bruggen a respeito de sua atuação, ainda muito forte nos dias atuais. Eles revelam que, independentemente das polêmicas sobre o “sucesso” de suas obras, se mantêm fiéis a uma poética altamente compromissada com o espaço coletivo da cidade: “Em locais públicos, nossas esculturas refletem tanto o ambiente quanto seu contexto [...] Queremos comunicar com o público, mas em nossos próprios termos, mesmo que as imagens sejam estereotipadas”.⁴⁶

Estes exemplos foram citados para evidenciar a importância das especificidades da arte urbana e seus desdobramentos históricos e teóricos, destacando ainda as questões da comunicação e da escala das obras. Primeiramente, a escala. Apesar de ser um elemento não relacionado diretamente à qualidade de uma obra de arte, a escala na arte urbana foi um quesito discutido desde seus primórdios. Também não é um sinalizador de qualidade da obra, mas é fundamental na tomada de decisão por parte dos artistas em seus projetos. Pode estar presente, inclusive, em um aspecto reverso, isto é, o da miniaturização. É o que vemos no caso do artista inglês Ben Wilson, que pinta belas imagens em chicletes amassados no chão; ou ainda do artista inglês Slinkachu, que iniciou em 2006 o “Little People Project”, cuja reflexão sobre a solidão e a melancolia de viver em uma cidade grande é interpretada pela colocação de bonecos em miniatura em latas de refrigerantes, bueiros, canos, poças de água, etc., criando situações inusitadas e irônicas, registradas depois em fotografia pelo artista.

Exemplos como estes comprovam o papel da arte urbana na construção de sentidos e memória na cidade. Como explica Pallamin (2000, p.57), essas práticas artísticas representam os imaginários sociais, evocando e produzindo memórias: “É nestes termos que, influenciando a qualificação de espaços públicos, a arte urbana pode ser também um agente de memória política”. Então, concluímos que, apesar de associarmos aqui a noção de arte pública com a ideia de monumento clássico, a geração de artistas modernistas, como fez Rodin e Brancusi, e de artistas contemporâneos, como Magdalena Abakanowicz e Elisa Bracher, traz novas mudanças às noções convencionais do papel do monumento na cidade, o que se desdobra nas experiências citadas ao longo deste capítulo, que conferem à arte feita na cidade o papel de fomentadora de uma estética realmente interessada na esfera pública da arte. Veremos a seguir como a arte moderna contribui para a nova configuração da arte urbana a partir da revolução de princípios formais espaciais, entre outras características.

⁴⁶ Disponível em <http://oldenburgvanbruggen.com/biography/bios-team.htm>. Tradução nossa. Acesso: em 18/01/2014.

2.2 O MODERNISMO

2.2.1 A mudança de paradigma da relação entre arte e espaço

Como foi dito, a relação com o espaço sempre foi vital para as artes visuais, e é necessário entender este espaço a partir de seu papel intrínseco à própria obra de arte para depois compreender como os artistas saltam da tradição dos suportes tradicionais (seja na pintura, com seu espaço bidimensional; quanto na escultura, com suas características clássicas) para ganhar campos expandidos, entre eles, o espaço da cidade. Trata-se aqui de abordar o espaço físico, o do suporte artístico, e também seu caráter mais fenomenológico, isto é, o espaço real da vida. Esta discussão revela, sobretudo, as várias acepções históricas para o conceito de arte que, a partir do Renascimento, procuraram isolar a arte dos outros aspectos da vida. Um desejo, um ideal, que conferiu à arte a aura da autonomia⁴⁷ por meio de sua independência em relação a outros campos, como a religião, a política e a arquitetura.

Édouard Manet [1832-1883] foi considerado o primeiro pintor modernista a superar a representação ilusionista do espaço tridimensional sobre um suporte plano (o quadro mais representativo é “Almoço na Relva”, de 1863, que, além do escândalo relacionado à mulher nua em seu primeiro plano, mostra uma complexa composição que acentuava o efeito de profundidade), opinião proposta pelo crítico Greenberg (1996). São considerados peças-chave neste processo de virada estética os artistas Paul Gauguin [1848-1903], Van Gogh [1853 -1890], e Paul Cézanne [1839-1906], tidos como matrizes dos respectivos movimentos de vanguarda Fauvismo, Expressionismo e Cubismo. Também é importante enfatizar movimentos mais amplos, como os que vinham ocorrendo na arquitetura, na decoração, na moda, no design, na cenografia, remodelados com o estilo orgânico e sinuoso da Art Nouveau e posteriormente com as geometrizações da Art Decó, acentuando o que já estava no programa das vanguardas históricas: a estetização do cotidiano e o embaralhamento entre arte e vida.

O advento das vanguardas se dá a partir deste contexto, porém seus artistas declararam uma verdadeira revolução contra o sistema da arte por meio de seus manifestos e obras. Era preciso estar à frente de seu tempo, inclusive, este era um pensamento compartilhado por organizações políticas que tinham como inimigo o sistema capitalista (e a arte, em certos momentos, esteve ligada diretamente à política, como no caso do Construtivismo russo, que

⁴⁷ Voltaremos a falar mais sobre a questão da “autonomia da arte” no terceiro capítulo.

participou ativamente na construção da utópica sociedade comunista). As vanguardas artísticas foram uma analogia a uma grande batalha ideológica, uma vontade de ruptura e destruição da tradição secular que se forjara no sistema das artes (inclusive, do ponto de vista mercadológico). O rompimento com as temáticas e com as estruturas formais clássicas foi o princípio elementar. Entretanto, tratava-se, sobretudo, de um reflexo das transformações significativas por que passava a sociedade a partir da Revolução Industrial, uma crise de visão de mundo, que inclusive teve forte desdobramento na América Latina.

Portanto, após séculos de perpetuação do programa renascentista, quando se forjaram critérios a respeito da perspectiva linear, da figuração realista e da ideia de mimeses (de matriz aristotélica), o final do século XIX assistiu a uma verdadeira revolução estética contra a cultura clássica, com pintores que subverteram a ordem dos ditames acadêmicos. Algumas décadas depois, com o Cubismo, o espaço foi fracionado em volumes e planos, fazendo com que o realismo desse lugar a formas geométricas. O movimento questionava o espaço apenas em relação a sua construção no interior da tela, entretanto, já dava sinais das novas mudanças na arte que tirariam a arte do suporte tradicional, selando de vez o esforço das vanguardas em negar os valores estéticos e artísticos anteriores. “[...] o ato da provocação assume o lugar da obra”, afirma Bürger (2008, p. 119), lembrando que estavam em jogo questões como a superação da instituição arte e a união entre arte e vida.

Tassinari (2001, p. 9) define duas fases distintas na relação entre arte e espaço na arte moderna: trata-se de uma fase de formação, seguida de uma fase de desdobramento. O momento de passagem de uma fase para a outra teria se dado em meados de 1955, tendo como emblema a obra “Tela”, de Jasper Johns, de 1956, que se resume à colagem de uma moldura sobre uma tela, que tem em sua superfície uma textura quase monocromática. A obra leva ao questionamento sobre os limites do plano bidimensional; fazendo com que o espectador pergunte a respeito das fronteiras espaciais delimitadas pela moldura.

A relação entre arte e vida, um dos pilares do modernismo, foi ainda mais enfática com as performances dadaístas, que contribuíram para este novo cenário inserindo a arte no espaço real, ou ainda retirando do espaço real a matéria-prima de sua arte (por exemplo: pinturas e esculturas feitas a partir do reaproveitamento de pedaços de materiais encontrados nas ruas ou objetos que haviam sido jogados fora). Outra expressão dessa liberdade estética é o objet trouvé (objeto encontrado ao acaso pelo artista), como o banco de bicicleta que, nas mãos de Picasso, se transforma em uma cabeça de touro. Ou o ready-made, termo criado por Marcel

Duchamp [1887-1968] para designar um tipo de objeto, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em escala industrial e expostos como obras de arte em museus e galerias (a famosa roda de bicicleta montada sobre um banquinho).

A montagem é outro recurso da produção vanguardista; a obra seria “montada” a partir de fragmentos da realidade. Isto rompe com a aparência da totalidade (como havia no Renascimento), contribuindo para o aspecto não-orgânico da arte (BÜRGER, 2008). A colagem cubista, por exemplo, insere no quadro fragmentos de realidade, isto é, materiais não elaborados pelo artista. Como signos, as partes não se referem mais à realidade, são a própria realidade. Como afirma Bürger (2008, p. 158):

O receptor experimenta essa denegação de sentido como choque. Esse choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude, e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor.

O pensamento projetual também começa a ser moldado por esta geração, como fizeram os artistas construtivistas e suas experimentações em cenografia, na qual tiveram que desenvolver novas habilidades para lidar com as produções tridimensionais. Fomentou-se então uma cultura do projeto, fazendo com que o artista se concentrasse mais no processo criativo do que em seu virtuosismo plástico. Este seria um dos pontos-chave do desenvolvimento da escola Bauhaus, que apostava na recuperação cultural para a Alemanha dividida e enfraquecida do pós-guerra a partir de um programa voltado para a ideia de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*, formulada anteriormente por Richard Wagner [1813-1883]), segundo o qual cada um poderia desenvolver capacidades para trabalhar além dos limites de sua especialidade.

Não se pode deixar de mencionar aqui a influência de Kurt Schwitters [1887-1948], com sua *Merzbau*, uma série de salas em que foram instalados objetos e materiais (inicialmente em sua casa, a partir dos anos 1920, em Hannover, estendendo-se até a década seguinte). “O *Environment* era um gênero que só apareceria quarenta anos depois, e a ideia de um espectador rodeado não era ainda consciente”, afirma O’Doherty (2007, p. 43). A obra de Schwitters antecipa a ideia de instalação*, termo agregado ao vocabulário da crítica na década de 1960 para designar ambiente construído pelo artista em espaços de galerias e museus.

Marcel Duchamp também pode ser considerado pioneiro neste sentido ao realizar para as exposições surrealistas de 1938 e 1942, em Nova York, obras que instauravam esta nova ideia de espacialidade (na primeira, ele cobre o teto da sala com sacos de carvão; e na segunda, ele fecha uma sala com cordas, definindo um ambiente particular).

Também surgem neste período as primeiras sementes do que chamamos atualmente de arte ativista* (cujos representantes paulistanos e portenhos serão analisados no terceiro capítulo), vinculada aos objetivos dos artistas de transcender os meios tradicionais de representação, cujos antecedentes remontam às ações futuristas e dadaístas ainda na década de 1910. Os artistas futuristas, por exemplo, apresentavam seus manifestos em seções públicas, muitas vezes, diminuindo as barreiras entre oradores e público, e incorporando onomatopeias e outras materialidades sonoras, o que transformava os momentos em atos quase cênicos. Os dadaístas também já revelavam os primeiros indícios da linguagem da performance, como uma ação pública a cargo de um artista ou grupo, marcada sobretudo pela espontaneidade (inclusive, recorrendo à agressividade).

Na América Latina, as transformações estéticas também ocorriam com movimentos modernistas que pipocavam em todos os países. Iniciativas pontuais também marcaram um estreito relacionamento entre arte e cidade na América Latina, como fez o arquiteto e artista Flavio de Carvalho [1899-1973], que desfilou de saias no centro da cidade de São Paulo (Experiência 3) e atravessou uma procissão de Corpus Christi em sentido contrário e sem tirar o chapéu (Experiência 2) (Figura 28). Definido por Leite (2008) como o “artista total”, por sua pluralidade (foi arquiteto, cenógrafo, artista, escritor e animador cultural), Carvalho foi um modernista de carteirinha que tinha interesse significativo pelo fenômeno da crescente urbanização. Defendeu a proposta de uma cidade utópica que deveria ser como uma casa, na apresentação “A cidade do homem nu”, no IV Congresso Panamericano de Arquitetos, no Rio de Janeiro, em 1930. Acreditava que “A cidade é toda ela a casa do homem”.⁴⁸

⁴⁸ Apud LAGNADO, Lisette. Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica: micro-história de mitologias contemporâneas, P. 70. In RANGEL, Gabriela et. al. Desfazer o espaço. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catalog.



Figura 28: Flávio de Carvalho: “A cidade é toda ela a casa do homem”. Fonte: LEITE, Rui Moreira (cur.). Flávio de Carvalho. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catalog.

2.2.2 Muralismo*: pioneirismo latino-americano

Com o advento do Modernismo, em meio à desestabilização dos conceitos clássicos da arte, da arquitetura e do urbanismo, surge o movimento muralista mexicano, primeiro grande acontecimento na história moderna em que arte e cidade estiveram sistematicamente ligadas. Com um linguajar espacial moderno, esta arte opera como uma transposição do suporte tradicional, a tela, para os muros e paredes. Diretamente ligado à revolução social e nacionalista dos anos 1910 (e com o programa de Alvaro Obregón, primeiro líder revolucionário a se tornar presidente, em 1920), o muralismo mexicano contou com artistas que espalharam por palácios

e instituições públicas imagens que ressaltavam a história e a luta revolucionárias. Seu programa não sofreu imposições quanto ao exercício de temas e estilos; conviveram estéticas realista, alegórica, satírica, em muros e paredes em diversas áreas da cidade, em palácios, igrejas, escolas, museus. Como explica França (1967, p. 219):

Os desejos governamentais eram porém vagos e nenhum projeto definia também a temática dos pintores convidados para a decoração dos claustros, das escadarias e dos anfiteatros da Escuela Preparatoria. Havia apenas o desejo de pintar algo mais do que quadros de cavalete – e de reatar com uma tradição mexicana que remontava aos templos dos deuses, inteiramente decorados de pinturas, e que se continuara pelo século XVI, ao longo do qual os missionários faziam igualmente cobrir de murais as suas igrejas-bastiões, para a boa conversão dos indígenas [...]

O programa do movimento estava em acordo com as teorias do filósofo e revolucionário José de Vasconcelos, presidente da Universidade e ministro da Educação, que tinham origem positivista e previam que os mexicanos só seriam convencidos dos ideais revolucionários se fossem primeiramente persuadidos pela estética (ADES, 1997, p. 152). Acreditando na importância de os artistas conhecerem a longa tradição muralista, que já existia no país desde a época pré-colombiana, Vasconcelos promoveu uma viagem de artistas e intelectuais a Yucatán, em 1921, para visitarem as estações arqueológicas Chichén Itzá e Uxmal, onde muros e templos eram cobertos por pinturas.

Grande parte dos pintores ligados ao movimento reuniu-se em 1923, no Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos, para lançar o que seria o corpo teórico do muralismo: a Declaração Social, Política e Estética, na qual se propunha a socialização da arte, a produção de obras para o domínio público e a criação de uma estética da luta revolucionária. Apesar dos caminhos diferentes pelos quais seguiram a tríade por excelência do movimento – Siqueiros, Rivera e Orozco – todos estavam unidos pelo nacionalismo e pela reação contrária ao gosto burguês e acadêmico.

O muralismo mexicano repercutiu em toda a América Latina. No Brasil, suas influências podem ser atestadas na obra de Di Cavalcanti [1897-1976] e Candido Portinari [1903-1962]. Este último associa as referências do muralismo à pesquisa de temas nacionais, com forte acento social e político em trabalhos como *Mestiço* (1934), *Mulher com Criança* (1938) e *O Lavrador de Café* (1939). Nas décadas de 1940 e 1950, o artista realiza diversos projetos para painéis: *Catequese dos Índios* (1941), para a Library of Congress (Biblioteca do Congresso) em

Washington D.C., Jangada do Nordeste (1953) e Seringueiro (1954), encomendados pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand.⁴⁹

Há uma forte presença da pintura mural nas cidades brasileiras já desde fins do século XIX (com artistas como Georg Grimm e Thomas Driendl, autores da pintura decorativa da antiga sede do Liceu Literário Português do Rio de Janeiro, em 1883) e de forma mais vigorosa com o Modernismo.⁵⁰ É interessante assinalar ainda que o muralismo se tornou a “primeira articulação continental dos artistas contemporâneos da América Latina”⁵¹. Entrou nos Estados Unidos na época dos projetos do New Deal, quando se fundou no país um programa para combater o desemprego dos artistas, semelhante ao caso mexicano. Por conta do programa, o artista estadunidense George Biddle realizou dois murais para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, durante a Segunda Guerra. Em contrapartida, o governo brasileiro enviou Portinari para fazer os afrescos em Washington em 1942.

É interessante notar a passagem em que Lívio Abramo, em fins dos anos 1930, apresenta uma proposta ao então prefeito de São Paulo, Prestes Maia, para que o governo concedesse oportunidades para que os artistas pudessem participar das remodelações da cidade com pinturas murais e estatuária de edifícios e logradouros públicos. Na mesma época, Odetto Guersoni publica o manifesto da recém-criada Oficina de Arte (ODA), entidade que perpetua a tradição dos artistas paulistanos de se reunirem em grupos (como Santa Helena, Osirarte, Sindicato dos Artistas Plásticos). No documento “A arte não é um privilégio”, a ODA afirma a intenção de criar uma arte “ao sol, nas praças, entre o povo” e ainda: “[...] criar uma frente de trabalho possibilitando ao artista aplicar sua arte na ‘arquitetura’, na paisagem citadina, na ilustração, no teatro, no cinema, e em tudo o que seja para o povo, para as grandes massas” (AMARAL, 1984, p. 136).

Segundo Diaz (2004, p. 10), a repercussão do muralismo mexicano foi ainda maior em países onde se conservava uma forte memória indígena: “Sem dúvida, o momento de sua aparição dependeu das condições políticas locais vigentes. As razões eram as mesmas: necessidade de expressar experiências nativas, preocupações políticas, sociais de independência e identidade”.

⁴⁹Disponível:

www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3190&cd_idioma=28555. Acesso em: 22 jun. 2014

⁵⁰ Segundo Leite (1988, p.338), Portinari foi o mais importante dos muralistas brasileiros (com obras como os dois gigantescos murais Guerra e Paz, oferecidos pelo Brasil à Organização das Nações Unidas, em Nova York).

⁵¹ AMARAL, Aracy. In: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe. Rio de Janeiro. Boitempo, p. 143, 2006.

Assim, a autora aponta nomes em diversos países que expressam as influências do muralismo na América Latina em diversas épocas. No Equador, Eduardo Riofrío Kingman, Osvaldo Guayasamín e Luis Alberto Acuña; na Bolívia, Miguel Alandia Pantoja; no Paraguai, Olga Blinder, Roberto Holden Jara, Josefina Plá, José Laterza Parodi e Carlos Colombino.

É importante assinalar aqui a estreita ligação entre a política norte-americana na Guerra Fria e o ocaso do muralismo mexicano, cujo estilo realista social passou a sofrer várias críticas, que eram favoráveis a estilos internacionais como o expressionismo abstrato. Com objetivos específicos, a penetração cultural estadunidense inicia-se na América Latina primeiramente através do México, onde ocorrera uma revolução social de peso, irradiadora para toda a região em forma de tendências nacionalistas. Como afirma Goldman (1978, apud AMARAL, 1984, p. 18):

O “lucro” que os Estados Unidos recebiam é claro que não redundava em dólares, mas numa moeda mais sutil, que consiste na modificação da consciência, a infiltração cultural, o desvio de uma arte orientada socialmente, nacionalista e objetiva (representado pelo realismo social) para uma arte de orientação formalista e abstrata que -, como assinalou Mathias Goeritz -, agradava somente a um número limitado de intelectuais.⁵²

E, de fato, o muralismo foi o primeiro grande movimento a unir ética e estética de forma abrangente e sistemática. O próprio artista Diego Rivera [1886-1957], mesmo admitindo que o movimento não oferecera nenhuma contribuição nova à plástica universal, nem à arquitetura ou escultura, afirmou:

[...] pela primeira vez na história da arte da pintura monumental, isto é, o muralismo mexicano, cessou-se de empregar como heróis centrais dela, os deuses, os reis, chefes de estado, generais heroicos, etc.; pela primeira vez, na história da arte, repito, a pintura mural mexicana fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo. (RIVERA, 1979, apud AMARAL, 1984, p. 20)⁵³

Sobretudo, o movimento exerceu influências em várias esferas artísticas e culturais, como atesta Archer (2001. P. 145): “A arte russa revolucionária e os murais dos mexicanos Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros foram vistos como influência precursora pelos artistas públicos dos anos 70”.

⁵² GOLDMAN, Shifra. “La pintura mexicana em el decênio de la confrontación: 1955-1965”. México: Plural, 1978.

⁵³ RIVERA, Diego. Arte y política. Grijalbo: Teoria y Praxis, 1979, p. 26.

2.2.3 - Siqueiros: o primeiro grafiteiro

Um dado interessante levantado durante pesquisa de campo em Buenos Aires foi a descoberta do mural “Ejercicio Plástico”, de David Alfaro Siqueiros [1896-1974], atualmente instalado no Museu Comemorativo da Independência, situado no pátio da Casa Rosada, no antigo forte restaurado. Trata-se de uma obra de caráter inovador na história da arte urbana, em função de diversos fatores, entre eles, a utilização que o artista fez de uma técnica muito semelhante aos grafites contemporâneos realizados com spray. Concebida, em 1933, para uma residência particular, com ajuda dos pintores argentinos Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo e o uruguaio Enrique Lázaro, o painel ficou esquecido por quase sessenta anos e foi transferido recentemente para o museu por um complexo aparato de transporte em função das grandes dimensões das peças que o compõem. Siqueiros dizia que a obra era uma ginástica plástica, que não tinha conteúdo. A jornalista Ana Martínez Quijano descobriu o painel em 1985, após ver fotografias do mesmo na casa de Lily Berni, filha do pintor Antonio Berni [1905-1981]. A partir de então, pesquisou profundamente o assunto, descrito no livro “Siqueiros – Muralismo, Cine Y Revolucion”, lançado em 2010.

Conta-se a história: Expulso do México em 1932 por seu radicalismo ideológico e deportado dos Estados Unidos por atividades políticas ilegais, Siqueiros chegou a Buenos Aires em maio de 1933, ficando na capital porteña por sete meses. Apesar da decadência econômica, a cidade ainda ostentava um brilho cosmopolita e eclético, bem diferente das outras capitais latino-americanas. Siqueiros presenciou o enterro do líder radical Hipólito Yrigoyen. A morte do ex-presidente, derrotado em 1930, pelo general José Félix Uriburu, selava definitivamente o fim do período promissor pós-guerras internas, terminando de vez a “belle époque” argentina.

O panorama das artes visuais porteñas estava dividido entre as tendências conservadoras, as linguagens individuais, a irrupção das vanguardas e a chamada escola de Paris. Apesar de imperar no gosto geral a arte acadêmica europeia, Siqueiros exerceu enorme influência proferindo palestras sobre suas ideias revolucionárias ligadas à estética que marcava suas obras do muralismo mexicano, e sua intenção de trazer para a Argentina os ideais de uma arte pública democrática. Causando polêmica ao publicar artigos atacando a arte conservadora e incitando os artistas a formarem um movimento de arte pública, Siqueiros acabou sendo ameaçado de prisão. Foi quando Natalio Botana - magnata dotado de ideias progressistas e dono do jornal Crítica, primeiro jornal de esquerda no país - lhe ofereceu um refúgio: o sótão da quinta Los

Granados, em Don Torcuato. A quinta era luxuosa, construção gigantesca em estilo que mesclava o hispânico e o colonial, recebeu hóspedes célebres como García Lorca e Pablo Neruda.

Antes de sua reclusão, Siqueiros havia produzido inúmeras máscaras de estêncil para fazer imagens reprovando a ditadura argentina. Utilizou para isso um aerosol, antigas bombas manuais de inseticida. Provou a resistência da pintura de silicato, quando viu a dificuldade que a limpeza pública havia tido para apagar suas imagens em muros da cidade. A técnica já havia sido colocada em prática em murais em Los Angeles, quando Siqueiros teve a ideia de trocar o pincel por uma ferramenta industrial, muito mais rápida, as pistolas de ar com pigmentos diluídos em água. Em “Ejercicio Plástico”, Siqueiros:

[...] encontrava em um lugar que não resultava ideal para colocar em prática os enunciados que havia difundido na Argentina, porém longe de limitar-se a decorar o sótão de um homem rico, se concentrou na análise dos problemas visuais e estreitou a relação da arte com a tecnologia, fabricou uma autêntica máquina de percepção, antecipatória do cinetismo, da instalação e do *site specific*. (QUIJANO, 2010, p. 141, tradução nossa)

Assim, a autora explica que Siqueiros nunca perdeu de vista seu principal dilema naquele ano: superar a decadência do muralismo que, anteriormente entendido como arte pública por excelência para as massas e fenomenal veículo de expressão ideológica, estava correndo o risco de se tornar algo exótico, um fenômeno curioso, tão atrativo para o turismo como para as massas proletárias.⁵⁴ O mural, então, se tornou uma nova oportunidade para consolidar a segunda etapa do muralismo que Siqueiros acabara de inaugurar nos Estados Unidos, explorando a potencialidade criativa deste suporte.

O espaço de Los Granados, com paredes arredondadas e não maior que 130 m², o que lhe confere um aspecto de gruta, se tornou uma belíssima composição, inteiramente composta de elementos e cores, algumas figuras nuas e distorcidas. Por meio de um truque visual, um efeito ilusionista, transformou o local obscuro em uma espécie de gruta de cristal. A sensação é de que espectador está dentro de uma cápsula submersa e por meio da suposta transparência das

⁵⁴ A partir de meados de 1950, o muralismo foi criando opositores: de um lado, a crítica de Marta Traba, que dizia que o movimento havia perdido sua força política e se institucionalizado; de outro lado, o artista José Luis Cuevas, um dos pioneiros da nova figuração, movimento que abandonava o indigenismo engajado para abraçar a causa internacional da liberdade de estilos. (SADER, 2006, p. 114)

paredes, pode ver os personagens pintados, que parecem estar exteriores a essas paredes por meio de vertiginosos escorços que se propagam tridimensionalmente ao infinito.



Figura 29: Trecho do mural Ejercicio Plastico, de Siqueiros

2.3 O PÓS-GUERRA

2.3.1 A virada definitiva no conceito de arte urbana

No Pós-Guerra, os movimentos artísticos em espaços urbanos se intensificaram por meio de diversas iniciativas. A partir dos anos 1950, grandes transformações sociais e políticas ocorreram na moderna cultura ocidental, e as metrópoles viraram o palco dessas mudanças. É nesta década que ocorrerá em Nova York a antológica travessia não autorizada do artista Philippe Petit em uma corda bamba entre as torres gêmeas (a cidade firmara-se definitivamente como centro da arte mundial, o que vinha ocorrendo desde a ascensão do expressionismo abstrato, que deixou a Paris das primeiras vanguardas em segundo plano).

O contexto artístico geral, de onde brotam as novas experiências com o espaço urbano, é marcado pelas transformações propostas pelo novo abstracionismo, como a expansão da escala e a técnica da Action Painting (isto é, uma arte que dependia de uma ação cromática comandada pela presença corporal e dramática do artista, como fazia Jackson Pollock sobre

suas grandes superfícies estendidas no chão). Deste núcleo de transformações (o caráter monumental, a presença corporal do artista, a ação criadora), Canongia (2004, p. 13) aponta desdobramentos na Pop Art, no Minimalismo, na Land Art, nas performances, nos happenings. Pollock, inclusive, é visto por muitos como o “pai da performance” (CANONGIA, 2004, p. 14).

Por outro lado, o excesso de emotividade, da subjetividade e a relevância da própria pintura, característicos do Expressionismo Abstrato, acabaram deflagrando seu próprio declínio, o que já vinha ocorrendo por meio da influência duchampiana que, nos anos 1950, corria paralelamente a este movimento (lembramos que o estatuto do ready-made nasce na década de 1910 com a roda de bicicleta). A respeito do ready-made, afirma Canongia (2004, p. 15):

De certa forma, ele é a própria agonia da ideia de modernidade, pois desmantela os princípios e técnicas que regularam os programas modernos e nega o sistema de valores que edificou a própria noção de objeto artístico. O ready-made impõe-se como uma arte de subversão, que se rebela contra o formalismo e as convenções burguesas, que Duchamp acreditava ainda vigorarem nos movimentos da modernidade.

Sobretudo, pode-se falar em uma profunda relação destas transformações estéticas com as mudanças culturais e sociais advindas do crescimento urbano. Há um cansaço das estéticas formalistas que, com seu caráter individualista, não respondem mais aos anseios de uma cultura urbana coletiva. A Pop Art incorpora signos urbanos justamente nesta direção, como faziam Robert Rauschenberg e Jasper Johns, ao inserirem elementos do cotidiano a suas obras, como refugos urbanos e outros materiais não nobres, fazendo assim a esfera poética ligar-se mais estreitamente ao prosaísmo da vida (e também não deixaram de ser criticados pelos entusiastas do expressionismo, como o crítico Lawrence Alloway, que chegou a apelidar de “junk art” a produção desses artistas).

Na esteira desta multiplicidade de linguagens, especialmente a partir dos anos 1960, surgiram os primeiros indícios de uma nova vertente de arte urbana, na qual “[...] ação e experiência artística — o processo — são mais importantes do que a permanência do resultado final — um objeto artístico” (ALVES, 2008, p.7). Assim, pode-se pensar na escalada de uma nova arte urbana, que afirma o lugar da cidade enquanto lugar de trocas de subjetividades, de abertura para a comunicação e de organização de sentidos.

Com as novas experiências artísticas no espaço da cidade, surge um alargamento da noção de site (bordão utilizado para sítio*, que se generalizou no vocabulário da crítica), fazendo emergir outros conceitos, o de site-specific*, site-oriented*, que implicam em:

[...] não dizer simplesmente que um trabalho está fundado em determinado lugar, nem que ele é o lugar. Implica que o significado do trabalho é dependente em grande escala da configuração do espaço no qual foi realizado. Assim, se um mesmo objeto foi arranjado da mesma forma, mas em outra localização, isto se constitui em um diferente trabalho. (ARCHER, 1994, p. 35, tradução nossa)

Segundo Suderburg (2000, p. 4), a terminologia consolidou-se com o advento do Minimalismo, que sinaliza uma tendência de o artista se voltar para o espaço, incorporando-o à obra ou transformando-o, seja ele o espaço da galeria, do museu, do ambiente natural ou de áreas urbanas. Ao comparar a escultura moderna com o site-especific, Kwon (2000, p. 38) explica que: no primeiro caso, a escultura rompe com seu pedestal e passa a operar em uma relação mais efêmera com o espaço, tornando-se uma obra nômade; enquanto isso, as neovanguardas rompem com este paradigma, apropriando-se do espaço como algo real, físico, gravitacional. “O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador [...] mais do que instantaneamente ‘percebido’ em epifania visual em um olho sem corpo” (KWON, 2000, ps. 38-39, tradução nossa).

Nesta linha de pensamento, cada artista oferecerá seu quinhão. Robert Smithson [1938-1973] contribuiu para cristalizar o conceito central de “site” e prover um caminho de pensamento sobre a relação entre o espaço da galeria e o ambiente de seu entorno; os artistas do Grupo Fluxus, como Nam June Paik [1932-2006], utilizaram a tecnologia para investigar essa mesma relação; Marcel Broodthaers [1924-1976], na linha duchampiana, providenciou uma crítica ao museu ao levar o museu para sua própria casa (primeiramente, em 1968, o Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, em seu apartamento, e depois em outros locais); e Gordon Matta-Clark [1943-1978], que transferiu a mesma problemática “arte X espaço” para as questões próprias da cidade, cortando construções e dando assim uma expressão inovadora na área urbana em que suas obras estavam situadas.

Robert Smithson deixou particular contribuição para este quadro, já que sistematizou teoricamente a distinção entre “site”, como um local particular, e o “Nonsite”, que preza a

utilização de materiais geológicos e orgânicos transferidos para esculturas, substituindo a utilização do aço na arte minimalista. Assim, o “Nonsite” definiria esta desterritorialização da noção de site-specific. Autor de obras de land art, Smithson ficou conhecido pelas suas intervenções no Uthai (EUA), às quais o artista deu o título de Spiral Jetty (1970). O artista afirmava que entre o site e o non-site há um vasto campo metafórico a ser percorrido (SMITHSON, 1996, p.364), como definiu Suderburg (2000, p. 4, tradução nossa): “O conteúdo poderia ser o espaço. O espaço poderia ser o conteúdo [...]”.

São exemplos de trabalhos que estimularam as novas reflexões sobre o próprio uso dos espaços e sua relação com a sociedade nos contextos marcados pelo final da Segunda Guerra Mundial, pela Guerra Fria, e pelos movimentos civis reivindicatórios. No lugar de categoria fixa, a paisagem ganha outras noções, como a mobilidade e a transformação, como mostra o trabalho de Richard Serra, para quem interessa “[...] a dialética entre a percepção que uma pessoa tem do lugar, em totalidade, e a relação que tem com o campo, caminhando” (SERRA, 1970-72, apud COTRIM, Cecilia/FERREIRA, Glória, 2006, p. 326)⁵⁵. Durante a polêmica sobre a obra Tilted Arc, Serra escreveu uma carta dizendo que a obra era um “site-specific” e não um “site-adjusted”, revelando a inseparabilidade entre o trabalho e seu local físico.

A performance, que ganha força como linguagem a partir dos anos 1960, é outro exemplo de gênero artístico altamente incorporado ao cotidiano e ao entorno urbano, cujo sentido só se realiza a partir desta relação espacial. Uma das atuações emblemáticas foi a do grupo Fluxus⁵⁶, que procurava entender o processo urbano como local de oposição à mercantilização da arte. Em vez de representar o cotidiano, este era resignificado por meio de intervenções e do ruído no fluxo banal da vida. Com origem ligada ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962, o grupo mantinha constante diálogo com a música de John Cage [1912-1992] e Nam June Paik [1932-2006], comprometidas com a exploração de sons e ruídos tirados do cotidiano. Também surgiu neste período a Body Art*, que se associou com frequência ao happening e à performance, não para representar questões relativas ao corpo, mas para tornar o corpo do artista o suporte das intervenções.

⁵⁵ Deslocamento (1970-72).

⁵⁶ Segundo Dempsey (2003, p. 228): “O Fluxus pode ser considerado (como seus próprios membros o viam) como uma derivação do movimento neodadá dos anos 50 e 60, relacionado com o leticismo, a arte beat, a arte funk, o novo realismo e a Internacional Situacionista.” É importante enfatizar que muitos objetivos do Fluxus foram concretizados por Ray Johnson (1927-95), que passou a fazer arte postal. Algumas iniciativas atuais ainda se ligam aos ideais do grupo, inclusive, por meio de arte feita na internet.

Estas manifestações estéticas acompanharam as transformações sociais da época, quando se questionavam valores relativos às minorias étnicas, às mulheres e aos homossexuais. Neste ritmo, o corpo converteu-se em suporte da arte. Então, pode-se voltar aqui à questão da cidade em si, e sua relação com o corpo, como mostra Mongin (2009) ao explicar a necessidade de se restituir à “condição urbana” as exigências corporais, cênicas, estéticas e políticas que são suas atribuições e matriz. Em seu apelo para resgatar um sentido de local frente à cidade de redes e de não-lugares, o autor elabora uma apologia do corpo na cidade: “A experiência urbana é primeiramente corporal”(MONGIN, 2009, p. 242). Assim, a “condição urbana”, como a arte desta vertente, requer corpos presenciais, corpos cidadãos. “Não nos livramos, mesmo em nome da revolução global em curso, do real, do corpo e do desejo de habitar um lugar, do corpo a corpo com o mundo!” (MONGIN, 2009, p.238). Como explicam Jeudy e Jacques (2006, p.9): “A experiência corporal da cidade é o exato oposto da imagem urbana fixada em um logotipo publicitário. Pois uma experiência corporal singular não se deixaria seduzir a uma simples imagem de marca”.

Artistas desta linhagem procuravam realizar uma mudança radical de sensibilidade e percepção, adequando esta premissa ao cotidiano das cidades, como ocorreu em Nova York, palco de atuação para uma grande geração interessada nestes preceitos. Allan Kaprow [1927-2006] (aluno de John Cage) utilizou o espaço urbano como suporte com o objetivo de diluir as fronteiras entre obra e cotidiano. Inventor do *happening*⁵⁷, gênero em que ocorre uma série de ações no mesmo espaço e tempo e que nunca podem ser repetidas novamente, Kaprow, ainda no início de sua trajetória (marcada pela produção de grandes painéis), refletia sobre o futuro de sua arte como: “[...] uma situação, uma ação, um ambiente ou um evento” (SCHIMMEL, 2008, p. 15, tradução nossa).

Uma de suas famosas performances consistiu em fazer com que dezenas pessoas de mãos dadas andassem em linha reta ao longo de vários quilômetros em Nova York, desviando-se ou chocando-se com pessoas ou barreiras construídas. Pode-se entender nesta relação cidade-arte, o papel de Kaprow como um propositor da cidade real, em que experiências corporais e sensórias tentam resgatar a humanidade das relações e o sentido da coletividade. Do ponto de vista da fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty (2013) aponta para o fato de que visão e

⁵⁷ Esta fase foi posterior às suas “action-collages” que, por influência de Pollock, eram compostas por fragmentos cotidianos. Depois da fase dos happenings, passou a utilizar o termo “Activity” para definir estas ações, que passaram a ser realizadas por familiares, amigos, artistas, mesmo a partir de um manual e sem a presença de Kaprow (SCHIMMEL, 2008).

experiência corporal são indissociáveis. Neste sentido, é importante enfatizar o papel da Internacional Situacionista, que propunha uma ideia de “deriva” do corpo, associada à apropriação do espaço urbano, onde seria o local ideal de uma reconquista da liberdade.

Pode-se encontrar esta noção da deriva em determinado momento na trajetória de Hélio Oiticica, com seu conceito de “delírio ambulatório” aplicado à performance que o artista realizou durante o evento Mitos Vadios, realizado por Ivald Granato, na rua Augusta, em 1978. Diferentemente de entender o espaço urbano como o local onde simplesmente pode acontecer a produção artística ou se implantam “objetos de arte”, movimentos artísticos e iniciativas pontuais a partir dos anos 1960 permitiram outra ressonância na relação entre arte e cidade.

Como as vanguardas heroicas da primeira metade do século XX, os artistas neovanguardistas⁵⁸ ainda questionavam o *establishment* do sistema das artes e da sociedade em geral, porém passaram a entender o cotidiano urbano como símbolo, campo de ação, matéria-prima e suporte para a arte. Como afirma Tassinari (2001, p. 75):

A comunicação, promovida por um espaço em obra, entre o espaço do mundo em comum e o espaço da obra, é algo inteiramente novo na história da arte ocidental. Tanto para uma pintura quanto para uma escultura contemporâneas, o espaço do mundo em comum passa a assumir funções que antes, na arte naturalista - e mesmo na formação da arte moderna -, se cumpriam no próprio espaço da obra.

Nas neo-vanguardas, pode-se atestar ainda o caráter de agitação política e social que marcou as vanguardas históricas, porém “[...] sempre sob o signo da explosão estética fora de seus limites tradicionais”, afirma Vattimo (1996, p.42), lembrando que o lugar tradicionalmente eleito para a experiência estética (o museu, o teatro, o livro, a galeria, etc.) é negado. Cotidiano e arte se aproximaram: “Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte.” (TASSINARI, 2001, p. 76). Neste período, também é interessante notar a aproximação que Santos (2006) afirma existir entre as transformações que se operavam tanto no campo artístico, quanto arquitetônico, lembrando que a arquitetura foi o palco das discussões estéticas sobre a

⁵⁸ Consideramos aqui os conceitos de vanguardas históricas e neovanguardas propostos por Bürger. Segundo este autor, movimentos históricos de vanguarda abarcam exemplos como o Dadaísmo, o primeiro Surrealismo, o Cubismo, o Futurismo italiano e o Expressionismo alemão, que propunham a ruptura radical com a tradição. Já as neovanguardas, surgidas nos anos 1950 e 60, apesar de compartilharem as aspirações de seus antecessores, também vêm falhar o projeto de inserção da arte na práxis vital (BÜRGER, 2008, p. 184).

gênese e exatidão do modernismo. Como explica o artista Dan Graham ⁵⁹, um dos grandes nomes a trabalhar a arte na cidade no pós-guerra:

O formalismo estético e o funcionalismo na arquitetura são similares filosoficamente. Justamente por isso, a arquitetura funcionalista e o minimalismo têm em comum uma crença subjacente na noção kantiana da forma artística como uma “coisa-em-si” perceptiva/mental, o que supõe que os objetos artísticos são a única categoria de objetos “não para o uso”, objetos nos quais o espectador tem prazer sem interesse. (GRAHAM, 1978, apud COTRIM, Cecília/FERREIRA, Glória, 2006, p. 436)

Graham mostra ainda como o Minimalismo e a arquitetura pós-Bauhaus são comparáveis em seu materialismo abstrato e formalidade redutiva, ambos compartilharam a crença em uma forma objetiva, cuja auto-articulação entre seus elementos formais internos a isolam de possíveis códigos simbólicos e narrativos, negando assim qualquer sentido conotativo. Da mesma forma como associa o Minimalismo à arquitetura modernista, Graham tece paralelos entre a arquitetura de Robert Venturi e de seus colaboradores com a Pop Art. Ao rejeitar o reducionismo utópico da doutrina modernista, Venturi transportou para a linguagem arquitetônica a sintaxe do vernáculo comercial, incluindo a relação do edifício com seu entorno e sua apropriação pelo público (como havíamos descrito anteriormente com o movimento contextualista na arquitetura). A rejeição ao vocabulário abstrato e materialista, aos moldes dos artistas pop britânicos e estadunidenses, deu lugar à comunicação, ao gosto popular, como Venturi fez com o edifício Guild House (Filadélfia-1963), destinado à moradia de idosos e que virou marco da chamada arquitetura pós-moderna por sua comunicação simbólica com a realidade e seu entorno.

Ainda como exemplo da arquitetura contextualista, há o caso do arquiteto holandês Herman Hertzberger, que radicalizou sua crítica ao funcionalismo com uma arquitetura aberta à apropriação pelos usuários. Seguindo seu próprio conceito de “claridade labiríntica”, construiu espaços interiores intrincados, mudanças bruscas e escala variável, com a ideia de que o edifício só se completaria a partir de sua ocupação. Lembramos ainda a incursão do arquiteto Daniel Libeskind pela arte, quando fez em 1988 a obra “Line of Fire”, no Centro de Arte Contemporânea, em Genebra, na qual ele criou um caminho entre as colunas do prédio com placas de metal em formato zig-zag. Ou ainda o caso do arquiteto artista André Bloc, que

⁵⁹ A arte em relação à arquitetura.

fundou o grupo "Espace", que reuniu arquitetos, urbanistas e artistas com o objetivo de trazer para o mundo urbano os ideais do construtivismo e do neo-plasticismo. Suas obras, edifícios, esculturas públicas e objetos de design apresentavam concomitâncias entre si, por meio de formas orgânicas, que se assemelhavam a grandes organismos vivos.

Iniciativas como essas procuravam, em suma, novas formas de aproximação entre arte e vida, forma e cotidiano, estética e ética, cultura erudita e de massa. Como afirma Duarte (2006, p. 14), obras dessa natureza ampliaram: "[...] o campo da experiência estética para uma nova relação entre arte e espaço urbano e entre arte e natureza, impondo novos postulados e paradigmas para serem pensados." Surgia, assim, um quadro conceitual desconhecido pela arte moderna.

Acima de tudo, as novas práticas artísticas e culturais contribuíram com a revisão dos parâmetros conceituais aos quais estavam entendidas as noções da paisagem do ponto de vista objetivo e descritivo, abriram possibilidades para se compreender a paisagem além de seus aspectos topográficos, por meio da articulação de experiências e práticas discursivas e culturais. Os artistas desta geração contribuem para a construção de uma nova reflexão sobre usos dos espaços e da relação da sociedade estabelecida com os mesmos. A arte urbana se constrói a partir dessa mudança paradigmática; é uma arte contextualista, que se faz juntamente com a paisagem e cujo sentido se completa a partir da participação do cidadão-espectador.

2.3.2 Linguagens construtivistas latino-americanas e o papel peculiar do Concretismo e do Neoconcretismo no Brasil

"Foi em um momento de enorme otimismo e paixão pelo novo que os movimentos concreto e Cinético nasceram", afirma Brett ⁶⁰ (BRETT, 1997, apud ADES, 1997, p. 255) ao definir o panorama latino-americano na década de 1950. Enquanto a Europa sofria as consequências da guerra, as economias latino-americanas viviam um *boom* econômico, com crescentes processos de industrialização e urbanização que se refletiam em um novo mercado de arte e no florescimento definitivo da arquitetura moderna.

Como afirma Brito (1999, p. 52):

⁶⁰ Um salto radical, 1967.

As ideologias construtivistas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países do continente e serviram, até certo ponto, como agentes da liberação nacional ante o domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo que significavam uma inevitável dependência desta.

Apesar das influências estrangeiras (como a exercida sobre os artistas brasileiros e argentinos pelo artista suíço premiado na Bienal de São Paulo, Max Bill), muitos artistas, como Anatol Wladyslaw [1913-2004], Lothar Charoux [1912-1987], Luiz Sacilotto [1924-2003] e Waldemar Cordeiro [1925-1973], além de incorporarem as novas linguagens da abstração geométrica, passaram a criar programas voltados para questões práticas sociais, de acordo com uma tradição construtivista que estava “[...] relacionada ao meio, à arquitetura e à participação do espectador [...]” (BRETT, 1997, apud ADES, 1997, p. 256) ⁶¹. Brito (1999, p. 60) lembra que não se tratava exatamente de uma politização da arte, mas sim de uma estetização da política, já que esta arte buscava, sobretudo, estender seu campo ao território da vida urbana cotidiana, dos processos de industrialização e das informações de mídia. Frisamos aqui a influência do projeto construtivo da Bauhaus e da Escola de Ulm, com seu ideário de levar a estética para outros campos da vida urbana, promovido por uma educação que integrava artes, paisagismo, urbanismo, arquitetura e design. As limitações ingênuas das correntes construtivistas, que estariam presas a uma estética coletiva graças às operações semióticas, são explicadas por Brito (1999, p. 69):

[...] o concretismo era presa de uma crença ingênua no progresso, que o levava a pensar os *mass media* como instrumentos de uma penetração cultural pertinente às “necessidades espirituais” do homem moderno. À custa, evidentemente, de ignorar seu caráter de dispositivo ideológico dos Estados capitalistas.

Brett (1997) mostra como a relação da arte com o social implicou em seu laço com a arquitetura, em um momento em que o otimismo latino-americano se refletia em encomendas públicas e privadas, a exemplo do que ocorrera na Venezuela com Soto, Otero e Cruz-Diez, que criaram obras para praças, pontes, teatros, sedes de empresas, saguões de hotéis, etc. No caso venezuelano, o autor aponta para o cenário econômico altamente favorável à arte urbana: os lucros advindos das atividades do petróleo e a consequente

⁶¹ Ibidem.

identificação das obras desses artistas com o orgulho nacional. Um dos grandes símbolos desse cenário são as ambiciosas obras “Torre Solar”, de Otero, e as pinturas de turbinas de Cruz-Diez no novo Guri Dam. “É difícil imaginar qualquer país europeu dando a seus artistas a quantidade de trabalhos na escala em que deu a Venezuela.” (BRETT, 1997, p. 282). Entretanto, o autor questiona:

Mas será que alguma coisa não estaria sendo sacrificada neste processo? Não estariam os artistas aceitando um papel social que lhes comprometeria as descobertas originais ao fazerem do insubstancial substancial, ao transformarem a perturbadora marca de uma liberdade possível em harmonizações decorativas de ambientes incoerentes? (BRETT, 1997, p. 282).

Operações singulares entre arte e espaço urbano surgiram naquele momento no contexto latino-americano. Lucio Fontana, por exemplo, sempre se interessou pelo espaço arquitetônico, emprestando sua colaboração ainda no início da década de 1950 a arquitetos e desenhistas: tetos com perfurações, com iluminação indireta, com arabescos, lâmpadas de neon (aliás, não esquecemos de que seus rasgos sobre tela atrelam sua filiação a uma arte de ação que se desenvolve desde Jackson Pollock). No México, Mathias Goeritz colaborou com diversos arquitetos, que o defenderam contra os ataques dos muralistas e da imprensa. Sua monumental obra “Cinco Torres” (1957-58), em cimento, tornou-se símbolo da Cidade do México. Sergio Camargo, no Brasil, também compôs diversos painéis externos.

No caso do Brasil, os movimentos Concretista e Neoconcretista foram de importância definitiva para a cultura nacional a partir da década de 1950, tanto no campo das artes plásticas como na literatura e na música. A briga entre os dois movimentos (o primeiro, nascido em São Paulo, mais racionalista e normativo; o segundo, no Rio de Janeiro, mais subjetivo e politizado) é emblemática quanto às relações entre arte e vida. Apesar de serem influenciados por artistas e correntes internacionais (como Mondrian e Malevich, a vanguarda russa, os artistas do Stijl holandês, a Bauhaus e o grupo de Ulm), estes movimentos tiveram papel peculiar no percurso da história da arte latino-americana e de sua relação com a cidade, como mostra a afirmação de Brett (apud COCCHIARALE; OITICICA, 2010, ps. 29-30)⁶²:

⁶² Texto para o catálogo sem título.

Foi nesse espírito rebelde da vanguarda brasileira nos anos 50 e 60 que lhe possibilitou penetrar a fundo as ideias de abstração europeia sem qualquer cerimônia exageradamente respeitosa ou sentimento de inferioridade. Era possível, portanto, para estes artistas visar o universal, até o cósmico, estando ao mesmo tempo imersos no local e no particular. [...] eles valiam-se da realidade brasileira para tentar resolver alguns dos dilemas contemporâneos mais profundos. Ademais, uma certa argúria era necessária para que o estético fosse dissociado da produção de tipos particulares de objeto, e reconfigurando como “comportamento-vida”, “atos da vida”(Oitica). Não se pode encaixar o trabalho desses artistas no esquema da arte do pós-guerra como se ele fosse uma variação local de movimentos centrados na Europa ou na América do Norte. A fusão particular que eles realizaram, à medida que se tornar mais conhecida, deve mudar os princípios básicos de interpretação daquela história. No processo, o elo entre os artistas brasileiros e certos artistas do ocidente – especialmente em torno das inovações da “participação do espectador” – também se tornará claro.

O impulso inicial do Concretismo em um país com um processo de industrialização crescente e com a expansão do sistema artístico finalmente parecia consolidar seu caminho rumo a uma suposta modernização ⁶³. Sob o propósito de negar a arte como representação e a função imitativa da pintura, seus artistas procuravam: criticar o naturalismo, banir a expressão individual ou nacionalista, desprezar a obra única, pensar a arte como projeto universalista e cosmopolita, e assim por diante. Foi a época das grandes obras de Niemeyer, dos planos urbanísticos de Lucio Costa, da fundação de museus, dos primórdios do cinema novo, da poesia concreta.

Neste contexto, surgiram as formas geométricas irreduzíveis, os jogos ópticos, os múltiplos, etc.. Contra o argumento de que esta arte também se idealizara, já que com sua sintaxe purista estaria se distanciando da realidade, estes artistas argumentavam que estavam se dirigindo rumo a uma “[...] consciência universal da forma [...]” (CORDEIRO, apud AMARAL, et al., 1986, p. 107) ⁶⁴, cujo ponto de chegada seria o conhecimento das leis morfológicas na natureza e na arte. As aproximações entre arte e vida se revelavam na nova estética de sinalização urbana, no desenvolvimento do design gráfico e de produto, o que às vezes estava a cargo dos artistas que, com sua linguagem geométrica-abstrata, acreditavam na difusão universal da arte e na transformação social advinda da comunicação.

⁶³ O final dos anos 1940 foi marcado por iniciativas pioneiras, como as projeções abstratas de Abraham Palatnik e os multivolumes de Mary Vieira, porém foi em 1952, com o manifesto Ruptura, em São Paulo, que a Arte Concreta deflagrou seu início oficial (CANONGIA, 2005, p. 35).

⁶⁴ A arte concreta e o mundo exterior, data não indicada na publicação.

Apesar das discussões sobre seu suposto caráter político, o projeto construtivista brasileiro é de fundamental importância para pensar o estreitamento da relação entre arte e cidade. A realização de grandes painéis do artista Waldemar Cordeiro corrobora essa questão: “[...] as concreções murais foram experiências nas quais Cordeiro dá à temática geométrica alcance ambiental. Foram também dessacralizações da arte, obras situadas longe do espaço das galerias, e integradas no espaço real do cotidiano” (BELLUZZO, 1986, p. 22). Cordeiro também deu forma a esses ideais por meio de obras que convocavam a participação do espectador, como nas chamadas estruturas aleatórias, que convidam o espectador a girar prismas de vidro ordenados em estrutura de espelhos e grade de ferro.

Ainda nos anos 1950, Cordeiro também atuou como paisagista, colaborando por exemplo com o arquiteto Vilanova Artigas. De 1950 a 1973, realizou mais de uma centena de projetos, entre eles, planos de jardim, praças e parques, em sintonia com as propostas da arquitetura modernista que previa um novo modo de conceber o espaço, promovendo a interação entre interior e exterior. Em seu paisagismo, Cordeiro imprimiu sensibilidade estética por meio dos jogos de tonalidades e do formato geométrico das plantas, além do desenho como um todo em esquemas ortogonais, demarcação de curvas, jogos ópticos entre pedras, pisos e flora, modulação e repetição de mudas, efeitos da luz natural e artificial, níveis dos terrenos, volumes proporcionados entre espaços cheios e vazios. “As obras de paisagismo de Cordeiro vinham deslocando o observador platônico e privilegiando o uso e a percorribilidade dos espaços em sua dimensão real. Os percursos forneciam tantos pontos de vista, como os tempos subjetivos” (BELLUZZO, 1986, p. 27).

O artista chegou a defender uma arte mural em sintonia com as vanguardas geométricas em detrimento da figuração. Como afirmou Cordeiro (apud AMARAL, et al., 1986, ps. 51-53)⁶⁵:

O dever do artista para o mural é aceitar as condições plásticas já existentes como relação primeira do desenvolvimento de sua obra. As condições – dadas respectivamente pela dimensão da superfície da pintura, pela relação desta superfície com as outras que compõem o ambiente e pelas características cromáticas do local (que muito devem à iluminação) – constituem um pequeno fantasma poético, o ponto de partida que está para o mural em relação análoga em que o quadro de cavalete está para com a medida da superfície, a cor e a matéria da tela a ser pintada.

⁶⁵ A arte polimatérica, sem data definida na publicação.



Figura 30: Paisagismo de Cordeiro em residência paulistana (1955).
Fonte: AMARAL, Aracy. et al. Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986, ps. 111-112.



Figura 31: Parque para crianças projetado por Cordeiro; união entre vida e arte.
Fonte: AMARAL, Aracy. et al. Waldemar Cordeiro – uma aventura da razão. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986, ps. 111-112.

A passagem do Concretismo para o Neoconcretismo e a expansão do plano bidimensional para o tridimensional foi outra inflexão na arte brasileira que também estimulou as aproximações entre arte e vida, arte e cidade ⁶⁶. É emblemática a atuação de Hélio Oiticica (um dos mais jovens integrantes do grupo carioca Frente, inaugural do Neoconcretismo), que passa das cores cheias e marcantes das composições geométricas bidimensionais à desintegração total do quadro e da pintura. Primeiramente, Oiticica chegou à “cor-luz”, isto é, a composições em que a cor opera em relação à incidência da luz, mudando de acordo com a posição do observador. Assim, o artista passou a compor conjuntos cromáticos geométricos tridimensionais, seus primeiros “Penetráveis”, que inseriam o espectador dentro de “quadros reais”. Oiticica chegou a elaborar conceitos em torno de terminologias para esta nova arte, como fez com seu “Programa Ambiental”, de 1966 (apud COCCHIARALE; OITICICA, 2010, ps. 21-22) ⁶⁷:

A posição com referência a uma “ambientação” e a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, 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 sem 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 participante ao tomar contacto com a obra. No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bólides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala.

Contra o radicalismo geométrico dos concretistas paulistas, os neoconcretos defenderam a liberdade, a experimentação, o retorno à subjetividade, a recuperação das possibilidades criadoras do artista e a incorporação efetiva do observador como participante da obra. A proposta seria eliminar o caráter técnico-científico do Concretismo. Os Casulos e Contra-Relevos, de Lygia Clark [1920-1988], de final dos anos 1950, se revelam como uma boa materialização do Neoconcretismo, uma vez que são desdobramentos tridimensionais dos

⁶⁶ A ruptura neoconcreta na arte brasileira ocorre em março de 1959, com a publicação do Manifesto Neoconcreto pelo grupo de mesmo nome. Enquanto os artistas concretistas paulistas enfatizavam o conceito de pura visualidade da forma, o grupo carioca propõe uma maior articulação entre arte e vida e a ênfase na intuição artística. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3810. Acesso: em 21 abr. 2013

⁶⁷ Texto do artista sem título.

planos de suas obras anteriores, as Superfícies Modulares. Os Bichos, surgidos em 1960, passaram a demandar a participação efetiva do público, revelando assim um novo capítulo na história da arte, no qual uma dimensão política é afirmada pelo corpo coletivo, e uma dimensão fenomenológica pela vivência dos sentidos individuais e espaciais. Como afirma Brito (1999, p. 81):

O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Dispunha-se a vivenciá-lo, atuar contra o relacionamento tradicional entre sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico.

2.3.3 - A contribuição do Minimalismo para inserir a arte na cidade

As primeiras obras do Minimalismo⁶⁸ foram decisivas na guinada da relação entre arte e espaço. Os artistas deste movimento lançaram as bases para se pensar a inserção da arte na arquitetura, mesmo que no início isto tenha ocorrido apenas no tocante ao espaço interior da galeria, o “cubo branco”. Embora muitos artistas tenham diversificado sua linguagem posteriormente (o que para alguns críticos se configurou como o “pós-minimalismo”), em meados dos anos 1960, eles criaram trabalhos em que examinam de que maneira “[...] elementos arquitetônicos funcionais específicos do interior da galeria prescreviam o significado e determinavam leituras específicas para a arte definida em relação ao enquadramento arquitetônico [...]” (GRAHAM, 1978, apud COTRIM; FERREIRA, 2006. p. 429).⁶⁹

Pode-se frisar aqui o pioneirismo do projeto concretista brasileiro, se comparado com a arte minimalista, como afirma Canongia (2005, p. 37) que, ao tecer paralelos entre as duas experiências, conclui:

⁶⁸ O termo é utilizado pela primeira vez pelo crítico Richard Wollheim, em ensaio publicado no início de 1965, porém não se tornou uma terminologia pacífica, recusada inclusive pelos próprios artistas a ela associados. Apesar de ser um termo “frustrantemente enganoso” (BATCHELOR, 1999, p.6), que tem valor porém muitas limitações, foi utilizado para denominar vários artistas estabelecidos em Nova York, entre eles, Carl Andre [1935], Dan Flavin [1933-1996], Donald Judd [1928-1994], Sol Le Witt [1928-2007] e Robert Morris [1931], que produziram trabalhos com algumas características em comum, como a tridimensionalidade, a simplicidade formal, a serialidade, a composição geométrica, a utilização de materiais industrializados (metal, sistemas de iluminação, madeira compensada, espelhos, etc.) e de sistemas de montagem (em vez de esculpir ou modelar) com a utilização de encaixes e parafusos. Muitos desses artistas se apoiaram na filosofia fenomenológica de Merleau-Ponty, para quem objetos de arte eram constantemente situados a variações de interpretação (no caso minimalista, por meio da forma, superfície e posicionamento e das contingências do local) que implica na corporeidade do espectador. (BATCHELOR, David. Minimalismo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999).

⁶⁹ A arte em relação à arquitetura, 1978.

A Minimal também cercou o problema da relação arte/indústria, incorporando a imparcialidade e a mecanização como fontes. Também operou com formas geométricas e seriais, fazendo da serialidade um questionamento da identidade do sujeito nas sociedades contemporâneas. A Minimal exigia igualmente uma apreensão gestáltica do espaço, sem ambiguidade, sem romantismo, e sua ação era voltada para o espaço público, para o senso da coletividade. Como nosso concretismo, ela estava voltada para fora, sem qualquer nostalgia do “eu” lírico do artista, sem interioridade.

Influenciados pelas correntes abstracionistas das vanguardas artísticas do início do século XX e neoexpressionistas, os minimalistas reelaboram o papel do objeto e da escultura a partir de sua relação com o espaço, com o espectador, com a paisagem, com a luz, com o entorno imediato e com a arquitetura, procurando por meio da redução formal e de objetos em série promover uma percepção fenomenológica nova do ambiente onde se inseriam.

Assim, tiram a escultura do pedestal para colocá-la espacialmente no mundo real, por meio de formas geométricas e tensão formal, que promovem níveis de apreensão muito mais intelectuais do que sensoriais. A ideia de obra de arte absoluta, auto referente e autônoma, com a eliminação da figura naturalista e da representação, colocava em destaque tanto sua posição concernente ao espaço circundante como com os espaços criados entre sua própria estrutura (os interiores entre os sólidos e os vazios entre as repetições, que criam um ritmo regular composto pelos espaços cheios e vazios). Essas esculturas passaram a ser constantemente requisitadas para o espaço público. Archer (2001, p. 56) lembra que Robert Morris (autor da noção de “campo expandido”) teve papel fundamental na formatação dos parâmetros minimalistas ao escrever diversos textos em que revela a influência do pensamento fenomenológico do filósofo Merleau-Ponty, que caracteriza a natureza recíproca do processo de como os indivíduos chegam a uma consciência do espaço e dos objetos em torno de si (Ponty afirmava para isso que o espaço não é um cenário onde as coisas são dispostas, e sim o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível). Assim, o espectador na obra minimalista pode vivenciar a obra como uma forma simples, cujo formato total pode ser imediatamente apreendido. “Caminhar em torno e por entre as partes separadas desta escultura permite ao indivíduo vivenciar o espaço da galeria, o próprio corpo e o dos outros [...]” (ARCHER, 2001, p. 57).

Diferentemente de períodos anteriores, em que há o consenso de se “fixar” esculturas em locais públicos, nesta linguagem pode-se atestar outra operação estética. Para o “cidadão-

espectador”, é possível circundar a obra, enquanto se é circundando por ela. Compostas de fragmentos formais arranjados e secções de espaços, estas obras têm sua totalidade completada pelo espaço circundante. O espaço público a acolhe, e vice-versa.

O que há de novo na arte contemporânea é que a moldura espacial da obra não a separa mais do mundo cotidiano. Um espaço em obra possuiu uma espacialidade imanente ao mundo comum. Não o transcende, apenas traça pontes para uma experiência estética que vai do mundo ao próprio mundo. (TASSINARI, 2001, p. 91)

Neste sentido, o artista Sol LeWitt, com seus wall drawings (desenhos de parede), aparece com uma posição peculiar no minimalismo, como um “muralista conceitual”⁷⁰. Instaurando novas relações entre concepção e percepção, superfície e volume (por meio de cores e isometrias), a partir dos princípios do desenho, suas obras para locais específicos revelavam ainda a influência dos afrescos da Renascença italiana. As obras de James Turrell (1941) mostram essas premissas por meio de recursos em que o fruidor é arrebatado por uma espécie de percepção extra espacial e ambiental; convocado a se colocar dentro da obra como parte integrante e não observador distanciado. Autor das polêmicas colunas listradas instaladas no jardim do Palais Royal, em Paris, o francês Daniel Buren [1939-], ainda em atividade, realiza uma das obras mais coerentes em relação a este estilo. Utilizando recursos em que luz, cor e padronagens geométricas confluem, suas obras dialogam de forma intrínseca com os espaços circundantes, muitas vezes, envolvendo o espectador de forma lúdica.

Canongia (2005) explica que as obras minimalistas não eram criadas em ateliê e depois transportadas para o espaço expositivo, onde poderiam encontrar um lugar de montagem. Elas eram criadas para ocupar determinado lugar, de maneira a formar com ele um todo único.

E esse seria, na verdade, o seu legado mais importante, uma vez que introduziu uma questão vital para o desenvolvimento da arte contemporânea: a relação entre a obra e o contexto. O sentido do objeto minimal está na relação da forma com o meio físico onde se dá sua observação, na conexão com o espaço da experiência, na acepção de espaço como campo visual, constituinte, estruturalmente da própria obra. O sentido do objeto nasce *no* e *do* espaço público, instituindo uma interdependência notável entre o objeto e o lugar. (CANONGIA, 2005, p. 65)

⁷⁰ Termo retirado do título de uma reportagem sobre a morte do artista, em 2007. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/04/09/ult4326u108.jhtm>. Acesso em: 11 fev. 2014.

O papel do espectador no programa minimalista também era fundamental. Pode ser atestado, por exemplo, quando Carl Andre fez, em 1967, um tapete de 144 placas de aço dispostas no chão, compondo um quadrado com as dimensões exatas do piso que o acolhia. Tratava-se de um “objeto contexto” (CANONGIA, 2005, p. 65) pelo qual o espectador poderia passar, fazendo da superfície extensão de seu caminhar. Em vez de contemplar a obra, o espectador a vivenciava. Ao analisar a questão da linguagem e do significado na obra minimalista, Krauss (1998) explica que, ao se recusarem a dotar a obra de arte de um centro ilusionista, os artistas estão apenas reavaliando a lógica do significado e não negando o significado ao objeto estético. “Estão reivindicando que o significado seja visto como originário – para estendermos a analogia com a linguagem – de um espaço público e não privado” (KRAUSS, 1998, p. 313). Isto é, o significado reside no espaço, que se torna a linguagem da obra.

2.3.4 - Quando a arte é a cidade: Gordon Matta-Clark

É imprescindível citar aqui o trabalho do nova-iorquino Gordon Matta-Clark [1943-1978], uma vez que o artista se tornou referência na arte contemporânea em relação aos processos artísticos na cidade. Para Matta-Clark, a presença da arte no mundo se dá a partir do desencanto com o racionalismo moderno (muitas vezes, representado pela própria arquitetura da cidade). Suas fotografias em preto e branco de projetos urbanísticos vandalizados no Bronx, em Nova York, testemunharam a falência das políticas sociais para a cidade nos anos 1970. Na obra “Window Blow-up”, de 1976, expôs as fotos em uma galeria, cujas janelas foram estilhaçadas por balas de espingarda pelo próprio artista. Matta-Clark estudou arquitetura e influenciou uma geração de artistas e arquitetos⁷¹, sendo pivô nas mudanças que contraporiam o estado estético imposto pelo Minimalismo. Filho de artistas (a estadunidense Anne Clark e o pintor surrealista chileno Roberto Matta), teve como padrinho Marcel Duchamp. No contexto da cidade de Nova York que, a partir da década de 1960, sofreu uma série de problemas econômicos cujo ápice ocorreu na década seguinte, com a degradação de seus espaços públicos e o aumento vertiginoso das taxas de criminalidade, Matta-Clark criou uma obra baseada nas

⁷¹ Rem Koolhaas declarou sua admiração pelo artista em função de sua proposta de “glamorização da violação”. (WALKER, 2009, p. XII)

necessidades que a arquitetura e o urbanismo pretendiam satisfazer, como ele mostra nesta declaração: “[...] Aqui, tal como em muitos centros urbanos, a disponibilidade de edifícios negligenciados e desocupados foi um crucial lembrete da atual falácia da renovação por meio da modernização”⁷².

Assim, seguindo as premissas da Internacional Situacionista⁷³, Matta-Clark “[...] abordou a cidade a partir de seus espaços menos visíveis, pouco acolhedores e longe de ser monumentais” (CUEVAS, 2010, p.24). Adotou a tática da “deriva”, proposta por Guy Debord, ao percorrer a cidade transversalmente, abrangendo seus edifícios, complexos residenciais e sistemas de abastecimento e esgoto. “A cidade de Nova York, que alguns viam como em ruínas e cheia de lixo, era considerada por Gordon Matta-Clark como uma rica fonte de materiais, a partir da qual arte podia ser produzida. A própria cidade era sua paleta. Ele dedicava-se a abrir nela, que deixavam sua pele e seus ossos à vista” (CRAWFORD, 2010, p. 47)⁷⁴.

Matta-Clark foi um dos primeiros artistas a se interessar pelo fenômeno do grafite, que então tomava muros e vagões de metrô e trens na cidade de Nova York. Em 1973, ele pretendia mostrar uma série de fotografias suas, registrando esta linguagem urbana, intitulada “Graffiti Photoglyphs”, na feira de arte apresentada anualmente em Greenwich Village. Porém, o trabalho foi recusado. Matta-Clark criou, então, uma mostra paralela a poucos quarteirões da feira oficial, intitulada “Alternatives to the Washington Square Art Show”. Além de expor seu trabalho, convidou grafiteiros do Bronx que cobriram sua caminhonete com imagens que iam sendo recortadas com maçarico e vendidas aos pedaços.

Um de seus momentos mais importantes se deu no início dos anos 1970, quando reuniu artistas, entre outros profissionais, para ocupar espaços dilapidados da cidade (as novas leis de zoneamento que previam a ocupação de antigas construções por artistas no SoHo foram altamente favoráveis). A prática chamada de “Anarchitecture” resultou na ocupação de vários lofts no SoHo para transformá-los em moradia, estúdio, galeria, etc. (é notável que isso ocorreu na mesma época em que foi construído o World Trade Center e em que veio à tona o caso

⁷² Apud CUEVAS, Tatiana. *Desfazer o espaço*, 2010, p. 24. In: RANGEL, Gabriela et. al. *Desfazer o espaço*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catalog.

⁷³ Se inicialmente os situacionistas estavam preocupados em ir além da arte moderna, passaram depois a propor uma arte totalmente ligada à vida cotidiana, uma “arte integral”, o que logo se transformaria em uma arte em relação direta com a cidade. “A arte integral, de que tanto se falou, só se poderá realizar no âmbito do urbanismo”, afirmou Guy Debord no “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”. (In: *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*. JACQUES, Paola Berenstein (org.) Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 19)

⁷⁴ CRAWFORD, Jane. *Gordon Matta-Clark – uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970*. In: RANGEL, Gabriela et. al. *Desfazer o espaço*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catalog.

Watergate no governo Richard Nixon). Mais do que apenas realizar obras de arte, os artistas envolvidos criaram uma espécie de gestão cultural alternativa, conseguindo canalizar fomentos financeiros oficiais para diversas práticas experimentais e com autonomia institucional. Conseguiram criar, inclusive, um restaurante “conceitual”, o Food. Em 1971, Matta-Clark recusou o convite para participar da Bienal de São Paulo como protesto contra a ditadura instalada no Brasil.

O projeto Splitting (na localidade de Englewood, Nova Jersey) foi um reflexo emblemático das preocupações de Matta-Clark com as transformações da cidade de Nova York. Englewood era um local aristocrático que sofreu profundo impacto com a deterioração de Nova York; muitos dos moradores abastados decidiram demolir suas antigas casas para dar lugar a moradias de classe média. Foi neste cenário que o artista decidiu literalmente cortar uma casa ao meio para representar a divisão paradoxal sob a qual vivia a sociedade de sua época. A sensação era de que o espectador adentrava em um universo vertiginoso, perturbador.

Continuando nesta linha de divisão de construções, Matta-Clark desenvolveu outro interessante projeto. A convite da ArtPark, organização que patrocinava projetos e performances em Lewiston, Nova York, o artista coordenou o corte da fachada de um edifício em nove seções, extraídas uma a uma. Tratava-se de uma crítica ao duro processo ocorrido no local, mais de 200 famílias foram assentadas em casas construídas sobre um canal soterrado onde haviam sido despejados resíduos tóxicos pelo exército americano e pela empresa química Hooker, entre as décadas de 1920 e 60. Apesar de a Hooker ter doado o terreno para o loteamento sob a cláusula contratual de que não se responsabilizaria por qualquer dano à saúde dos moradores, com o passar dos anos, o cheiro ruim e doenças levaram a população a uma briga judicial que terminou com a demolição de imóveis e com a obra de Matta-Clark.



Figura 32: Splitting, de Gordon Marra-Clark, (1974). Fonte: RANGEL, Gabriela et. al. Desfazer o espaço. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. p. 113. Catalog.

2.3.5 - Ética e estética nos anos 1960-70 na América Latina

A partir dos anos 1960, quase todos os países latino-americanos passaram por regimes ditatoriais em que as forças militares controlavam completamente a máquina do Estado, o intuito era eliminar influências socialistas que pudessem exercer poder sobre a sociedade. É neste contexto que importantes manifestações artísticas se desenvolveram, diferenciando a produção latino-americana em curso daquela praticada na América do Norte e na Europa. Sob este panorama coercivo, insurge uma arte reativa, que busca o despertar da consciência social. As teorias políticas de Karl Marx e as correntes estruturalistas influenciaram de forma preponderante as novas tendências em artes visuais deste período nessa região do mundo, marcadas, sobretudo, pela investigação de linguagens, experimentalismo e reflexão teórica.

Deflagrou-se uma retomada às preocupações que haviam marcado as primeiras vanguardas (porém, sem o intuito universalista), mostrando que a “[...] investigação intelectual e metódica é ao mesmo tempo uma reação contra a supervalorização do gesto e

da subjetividade que caracteriza a recepção e o gosto pelo expressionismo abstrato” (ALONSO, 2011, p. 13). A arte se torna, então:

[...] uma operação sobre a realidade; esta passa a ser um dos materiais do artista. Investigar os acontecimentos, intervir nos feitos sociais e culturais, configurar novas formas de questionar o mundo, manifestar-se politicamente são algumas maneiras de levar a cabo esta tarefa. (ALONSO, 2011, p. 16, tradução nossa)

Diversos trabalhos de artes visuais revelaram a riqueza de linguagens que marcou a América Latina naquele período. Falava-se em uma nova estética que, muito além das novas figurações em voga, era pontuada por estilos altamente singulares. A arte via-se engajada politicamente, porém sem um repertório exclusivamente realista como se havia feito na última fase do modernismo. Tratando as questões ideológicas e sociais com novas linguagens, altamente experimentais e dentro de um panorama urbano e da cultura de massas, os artistas desta geração também se valeram de um repertório influenciado por temas linguísticos e semióticos.

A arte latino-americana se afastou da influência dos abstracionismos formais e geométricos para conquistar novos realismos (muitos rotulados como “nova figuração”). Também surgiram no período as primeiras reflexões sobre a arte minimalista e conceitual. Entretanto, no Brasil pós bossa-nova os artistas passaram a criar obras marcadas tanto pela denúncia social como pela renovação estética. Os desdobramentos das experiências do Concretismo e do Neoconcretismo, por exemplo, resultaram em projetos extremamente inovadores, que visavam novas questões semânticas e a participação coletiva, como fizeram Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A mudança no vocabulário abstracionista e a quebra do espaço bidimensional se tornaram constantes no trabalho dos artistas, como explica Hélio Oiticica, em texto antológico, no qual trata, entre outros temas, de como chegou aos “Núcleos” (placas de cor dispostas no espaço, simulando um quadro abstrato tridimensional pelo qual o espectador pode perambular e intervir nas ordens das placas) e “Penetráveis” (instalação em que a experiência se torna ainda mais radical, com questões táteis, olfativas, etc.):

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolva o

“ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. (OITICICA, 1962, apud COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 84)⁷⁵

O crítico Frederico Morais lança o conceito “Arte de Guerrilha” para abordar os trabalhos de Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manuel, entre outros artistas, que adotaram, além de novos materiais e suportes, técnicas de ação que tinham como base “[...] a surpresa, o impacto e a tensão permanente como formas de envolvimento do público em suas propostas, desenvolvidas quase sempre em espaços públicos” (FREIRE, 2011, p.44).

A variedade de ideias artísticas deste período pode ser encontrada no trabalho de Cildo Meireles, a exemplo da obra “Inserções em circuitos ideológicos 2 – Projeto Cédula” (1970), parte da série em que o artista incorpora as ideias da comunicação e circulação da obra no sistema de arte por meio de mensagens carimbadas em cédulas de dinheiro circulante. Aliar formas singulares a um pensamento conceitual complexo destaca Meireles entre a geração da época, mostrando um trabalho consistente sobre as relações de poder:

Atuando diretamente sobre a circulação de produtos do cotidiano, e desviando sua rota simbólica, Cildo parecia satirizar o consumo mercantil massificado, ao mesmo tempo que criava, para a arte, uma circulação subversiva e autônoma, imersa nos jogos do dia-a-dia e livre da institucionalização. (CANONGIA, 2005, p. 86)

É neste contexto ímpar que o entrelaçamento entre arte e espaço urbano ganha novos contornos na América Latina. Paulo Bruscky pode ser citado aqui com sua performance “O que é arte” (1978); que se tratava de suas caminhadas pelas ruas de Recife com um cartaz pendurado no pescoço com as perguntas: “O que é arte?” “Para que serve a arte?” Pioneiro na utilização de mídias contemporâneas, como a arte postal, audioarte, videoarte e xerografia no Brasil, Bruscky teve como tônica de seu trabalho a dissolução de fronteiras entre as linguagens artísticas com forte ênfase na convergência entre meios de comunicação e urbanidade, a exemplo da arte postal que constituía uma estratégia de liberdade diante do contexto político do período.

No Chile, neste mesmo período, a relação arte e cidade teve sua expressão máxima com o “brigadismo muralista”, que durante o governo da Unidade Popular se transformou em um extenso movimento político-cultural com destaque para a mescla de questões artísticas e

⁷⁵ A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, 1962.

ideológicas. As brigadas muralistas Ramona Parra e Elmo Catalán, de meados dos anos 1960, com suas pinturas de cunho social e colorido vivo influenciam até hoje na criação de murais com um estilo muito característico, como pôde ser constatado em pesquisa de campo em cidades como Assunção e Buenos Aires.

Portanto, são estas as características contextuais do panorama artístico latino-americano deste período, cujas sementes já haviam brotado no modernismo:

- a) A obra deixa de estar circunscrita ao museu, à galeria e a outros espaços institucionalizantes;
- b) O espectador passa de contemplador a fruidor e ativador da obra;
- c) Materiais e suportes não precisam mais ser “nobres”;
- d) Entra em cena a produção coletiva, que põe em xeque a noção clássica de autoria e exclusividade;
- e) Questionam-se as instituições legitimadoras do circuito artístico;
- f) O processo de criação, em muitos casos, suplanta o resultado final da obra;
- g) Surge uma vontade comunicativa;
- h) A intelectualização do artista e o fortalecimento do compromisso ético da arte, influenciado pelas correntes socialistas internacionais e pelo movimento da contra-cultura.

Para Freire (2011) o termo “poéticas subterrâneas” (com base no conceito de “subterrâneo” defendido por Hélio Oiticica em texto de 1969, a partir de um jogo de sentidos dos prefixos “sub” e “sul” para evocar os significados de uma arte crítica e experimental) define com precisão estes momentos e lugares de resistência da arte latino-americana, quando se esboça “[...] um programa comum de urgências que não se define pela forma do objeto que os artistas criam mas, sobretudo, pelo tipo de intervenção poética e política, coletiva e criativa que são capazes de exercer na sociedade” (FREIRE, 2011, p.42).

Hélio Oiticica mostra que a gênese de seu trabalho está na própria cidade. Pode-se atestar isso nas fotos de paisagens prosaicas, quinquilharias, que inspiraram os Parangolés; nos abrigos de moradores de rua, registrados em recortes de jornal, base para a gênese dos bólides; ou ainda o retrato de jornal do assassinato de Cara de Cavallo (o famoso marginal amigo de Oiticica), transformado em estêncil (técnica extremamente difundida hoje no novo grafite).



Figura 33: Foto do “Cara de Cavalo” morto. Fonte: FIGUEIREDO, Luciano. Hélio Oiticica: Obra e estratégia. Rio de Janeiro: RIOARTE, Museu de Arte Moderna, 2002 (catálogo.), ps. 26-27.

Figura 34: A versão em estêncil.
Mesma fonte da figura acima.



2.3.6 - Neovanguardas nas ruas de São Paulo e Buenos Aires

Nestes dois países, instaurou-se o contexto social das ditaduras (Brasil a partir de 1964, e Argentina a partir de 1966, e neste, em 1978 o regime ditatorial de chumbo), onde as novas experiências artísticas mostravam como estética e política, quando entrelaçadas, poderiam resultar em frutíferas possibilidades criativas. Mesmo tecendo crítica social mordaz e direta, as obras revelam que é possível transformar o social em estético e vice-versa. “O que interessava agora era pensar o próprio agir artístico como uma política, reconhecendo na produção a sua capacidade intrínseca de reflexão sobre o real” (CANONGIA, 2005, p. 85).

A geração de artistas atuantes no Brasil e na Argentina naquele momento é a maior prova disso. Eles formaram uma nova vanguarda brasileira que estava preocupada com a crítica social e a participação coletiva, sem perder o sentido lúdico da arte. Abandonaram a posição

esteticista e contemplativa tradicional para criar linguagens experimentais, sensoriais e conceituais que abririam novos caminhos para a formatação da arte contemporânea brasileira nas décadas seguintes. Assim, um novo quadro nas artes visuais dos dois países estava sendo configurado; nele brotavam a todo instante poéticas singulares. Apesar das influências da Pop Art, das novas figurações internacionais e da arte conceitual, as obras latino-americanas desse período não podem ser interpretadas por meio das novidades europeia ou norte-americana, como sugere Duarte (1998, p. 49): “[...] o território simbólico explorado pelos artistas brasileiros tem fronteiras próprias”. A mesma opinião é compartilhada por Longoni (2010, p. 55, tradução nossa) a respeito da Argentina:

Não se pode negar que em nosso campo artístico repercutiam as tendências neovanguardistas vigentes nas grandes metrópoles. Mas aqui as abordagens estéticas vinculadas às variantes pop e ao imaginário da cultura de massas alcançaram um desenvolvimento próprio, em meio a condições muito distintas de produção, circulação e recepção das obras, de outro estado de conformação dos sujeitos, da estrutura geral e de outras formas de relação com o poder político.

Como exemplo há o trabalho de Hélio Oiticica, cujos Parangolés destoavam totalmente da nova figuração, o que o situa como um dos casos mais fecundos e peculiares na História da Arte. Tanto no Brasil como na Argentina, se dá continuidade às mudanças que vinham ocorrendo desde o período moderno, com o progressivo abandono dos formatos tradicionais (pintura, escultura); a incorporação e apropriação de objetos; a expansão dos ambientes. E, por fim: “[...] acentua-se a tendência da desmaterialização, que alude à desacentuação ou mesmo ao desaparecimento do objeto físico e sua substituição por uma materialidade de outra ordem (até se desdobrar em conceitos e ações)” (LONGONI, 2010, p. 59, tradução nossa).

No Brasil, sob o recrudescimento da censura, a cultura fervia. Surgia o Cinema Novo de Gláuber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade, e o teatro engajado e experimental de Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho e de José Celso Martinez Corrêa. No Rio de Janeiro, o crítico e poeta Ferreira Gullar enterrava um poema na areia como gesto radical. O movimento do Tropicalismo, com nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Betânia e Tom Zé, infiltrou-se no show business para a disseminação de ideias contestatórias, a partir de uma renovação estética repleta de influências, mas ímpar.

Naquele contexto, o universo das artes visuais operava importantes transformações, como a exposição Opinião 65, considerada a primeira manifestação dos artistas visuais após o golpe. Organizada pelos marchands Jean Boghici e Ceres Franco, no ano seguinte ao golpe militar, no Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, apresentava artistas brasileiros e franceses, revelando a predominância das primeiras neofigurações e outras inovações tipicamente brasileiras, como os experimentos que pressupunham a participação ativa do público propostos por Hélio Oiticica.



Figura 35: Gênese do Parangolé, foto tirada por Oiticica em 1964.

FIGUEIREDO, Luciano. Hélio Oiticica: Obra e estratégia. Rio de Janeiro: RIOARTE, Museu de Arte Moderna, 2002 (catálogo.), ps. 26-27.

Nos primeiros anos seguidos ao golpe, a onda repressiva chegou rapidamente ao sistema artístico. Na mostra Proposta 66, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), foram censuradas obras consideradas ofensivas aos “bons costumes”. Em solidariedade aos artistas censurados, Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee retiraram suas obras, iniciando assim o movimento que iria fundar depois o revolucionário e sarcástico Grupo REX, ao qual se juntaram José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser. O REX impunha uma estética de forte crítica social, mas sem as normas do “politicamente correto” instaurado pelas esquerdas radicais. O nome do jornal do grupo, “REX Time” era uma provocação aos afãs nacionalistas, mesmo que seus integrantes pedissem que fosse lido como se escreve. “Seu surgimento é sintomático do período autoritário e, ao mesmo tempo, do espírito de contestação diante do meio de arte confinado e provinciano do Brasil” (DUARTE, 1998, p. 37).

Com uma forte atuação no espaço da cidade, o Grupo funda sua galeria, a Rex Gallery & Sons (na atual av. Brigadeiro Faria Lima, instalada na Hobjeto, tinha como sócio Geraldo de

Barros), que pode ser considerada como a própria obra de arte. Era um centro de exposições e debates que durou menos de um ano, e teve seu fim programado, com uma inusitada exposição de Nelson Leirner. A proposta era de que o público poderia levar as obras para casa gratuitamente. Mas, para isso, teria que superar obstáculos, como atravessar uma piscina e ainda desatar as obras que tinham sido acorrentadas. A mostra superou as expectativas dos artistas, pois uma multidão se agrupou em frente à galeria que, ao abrir suas portas, foi completamente depenada em apenas três minutos.

Outro momento marcante foi a mostra Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967. Organizada por um grupo de artistas e críticos de arte, reuniu diferentes vertentes - arte concreta, neoconcretismo e nova figuração. O objetivo era proclamar a ideia de "nova objetividade", que começou a ser definida por Hélio Oiticica como uma tendência à superação dos suportes tradicionais em proveito de estruturas ambientais e objetos. Posições políticas, participação corporal, tátil e visual do espectador eram ingredientes básicos da nova objetividade, que não almejava ser um movimento artístico e sim a expressão de múltiplas tendências, onde a falta de unidade de pensamento era uma característica importante. No catálogo da mostra, Oiticica salientou os seguintes pontos em relação aos objetivos da mostra (apud RIBEIRO, 1998, p.171) ⁷⁶:

1. Vontade de construir uma arte brasileira em consonância com o contexto artístico internacional, recorrendo à teoria antropofágica formulada pelo crítico modernista Oswald de Andrade;
2. Tendência ao objeto e negação das categorias tradicionais das artes plásticas (pintura, escultura, desenho, etc.);
3. Criação de uma obra aberta à participação do espectador;
4. Tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e étnicos que emergiam da realidade brasileira e internacional;
5. Tendência à arte pública, interagindo com as manifestações nas ruas das cidades;
6. Ressurgindo das questões da anti-arte*, concebida enquanto apropriação das novas condições artísticas e experimentais.

⁷⁶ RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60, 1998, ps.165-178.

Brett (1997) identifica ainda duas possibilidades de classificação para os artistas no Brasil: os que praticam uma “obra fechada” e os que praticam uma “obra aberta”. No primeiro caso, tem-se trabalhos como os de Sérgio Camargo [1930-1990] e Mira Schendel [1919-1988], criadores de objetos autônomos para serem contemplados em museus e galerias, mas que mesmo assim desafiam a ordem de verdades estéticas pré-estabelecidas em uma linguagem própria. E no segundo caso, estão Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, cuja obra visa acabar com o mito do artista criador único e absoluto, introduzindo a ideia de que a obra não existe enquanto o espectador não se integra a ela. Apesar de, posteriormente, Clark ter se voltado para dentro, para o íntimo dos indivíduos por meio de uma metodologia que a transformou em uma artista-terapeuta; Oiticica abre-se para o mundo exterior, como fez com seus “Ninhos”, lugares não repressivos para o descanso em forma de uma estrutura para ser habitada e modificada pelo público (foram inspirados em barracas montadas por mendigos). A mesma ideia de “obra aberta” marca o trabalho de Lygia Pape, como “O Divisor” (1968), tecido de 30x 30 m com buracos através dos quais o público participa, enfiando suas cabeças.

No caso do Brasil, Duarte (1998, p. 38) aponta importantes singularidades que a arte urbana apresenta em relação aos Estados Unidos. Segundo ele, havia um senso comum nos espaços institucionalizados brasileiros de se limitar à recepção de trabalhos de dimensões domésticas, voltados à contemplação individual, não à fruição coletiva⁷⁷. Isto abria um campo de possibilidades para a exploração de grandes escalas no espaço urbano. Outra indicação das diferenças entre as experiências norte-americanas e brasileiras, na visão do autor, é de que no primeiro caso já se havia estabelecido uma estrutura eficiente de sistema artístico, composta por instituições (museus e universidade), mercado (galerias e casas de leilão) e órgãos de informação (publicações periódicas especializadas e editoras). Portanto, a Pop Art se rebelava apenas contra o *establishment* semântico estético das obras abstratas

⁷⁷ Uma passagem interessante a respeito do provincianismo do mercado local envolveu a artista neoconcreta Lygia Pape. Segundo Duarte (1998, ps. 51-52), o fato ocorreu no final dos anos 1960, quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) recebeu grande montante de verba para aquisição de novas obras, solicitando aos artistas que apresentassem seus trabalhos. A artista conta que todos levaram obras “direitinhas”, enquanto ela levou “Caixa de Baratas” (1967), uma caixa de acrílico com espelho ao fundo e baratas mortas fixadas em linhas ordenadas. Evidentemente, a obra não foi comprada. Outra passagem marcante foi no Salão Nacional de Brasília, em 1967, cujo júri recebeu do artista Nelson Leiner um porco empalhado com um presunto pendurado no pescoço. Naquela altura, Leiner já era um artista reconhecido e assim que teve a notícia da seleção de sua obra contestou a escolha do júri nos jornais. “Um porco poderia ser arte?”, perguntava o artista. A defesa dos membros do júri, feita por meio de artigos publicados em jornais, foi denominada pelo artista como “happening do júri”.

(mesmo que Andy Warhol representasse uma cadeira elétrica), e não contra a situação social vigente. Duarte (1998, p.40) explica que a situação do artista brasileiro é diametralmente oposta, como mostra a sintomática obra em outdoor proposta por Nelson Leirner:

No meio da precariedade geral brasileira e na inexistência de um sistema de arte, já explicitado por manifestações como a organização dos Rex, o artista se compromete diretamente com a sociedade sem a mediação das instituições necessárias a sua prática profissional. Sua obra vai, literalmente, para o outdoor por dupla motivação: as instituições não merecem ideologicamente recebê-la pela debilidade que as atravessa desde a ausência de políticas até a omissão dos setores responsáveis, e a sociedade “precisa” dessa informação de natureza artística. O artista age diretamente, queima etapas obrigatoriamente, porque a espera pelas supostas instâncias que deveriam mediar sua prática o levaria à paralisia. Seu trabalho, por isso, é de dupla denúncia: de crítica social, do ponto de vista temático, e de crítica institucional pela própria linguagem a que recorre.

Nesta importante observação, Duarte frisa ainda mais o caráter urbano da arte brasileira:

Quando Nelson Leirner se apropria de um outdoor para realização de um trabalho, é o outdoor mesmo que vai ser utilizado na rua, no espaço público. Não é a dimensão pública do painel publicitário que é transportada para um espaço museológico como nos Estados Unidos. Temos aí uma das chaves de compreensão de diferenças existentes entre a pop e a Nova Figuração. (Duarte, 1998, p. 38)

Outro exemplo marcante desta nova estética urbana foi a atuação do artista Artur Barrio, que, no final dos anos 1960 e início dos 70, cria “Troupas Ensanguentadas”, sacos contendo carne, ossos e sangue, configurados de formas mórbida, e jogados pelas ruas, lixos e esgotos das cidades. Eram “anti-objetos” que causavam estranhamento, de formas bizarra e violenta. A ação “4 dias 4 noites” foi uma de suas iniciativas mais radicais, quando o artista perambulou dias a esmo pela cidade sob efeito de maconha e sem se alimentar.

Na Argentina, uma vanguarda artística identificada com a luta política de esquerda (o que muitas vezes a fez entrar em polêmica com outras correntes artísticas) tentava expressar por meio de intervenções urbanas na cidade de Buenos Aires (além de outras, como Rosário, La Plata, Tucumán e Córdoba) a crise política aguçada pelo golpe de Onganía, em 1966. Apesar de frisar a impossibilidade de situar as variadas linguagens artísticas deste período como um

bloco hegemônico, Longini (2010, p. 56) faz duas grandes separações: um primeiro ciclo (entre fim dos anos 1950 e 1963), quando prevalecem linguagens neofigurativas⁷⁸; e o segundo ciclo (entre 1964 e final desta década), quando surgem as linguagens focadas na ação.

O mais significativo acontecimento do primeiro ciclo foi a “exposição-manifesto” Arte Destrutiva, em 1961, na Galeria Lirolay, em Buenos Aires, na qual um coletivo de artistas utilizou como matéria-prima lixo da cidade, que foi rearranjado no espaço da galeria em uma estratégia aos moldes dadaístas, com música e dança experimental. A mostra surgiu como algo inédito no contexto apontado por Giunta (1998, p. 6). Embora as poéticas da chamada arte informal já exprimissem as noções de feio e desagradável, com texturas e materiais inusitados, o resultado da mostra chocou: objetos e materiais queimados, torcidos, quebrados, salpicados com pintura. A mostra deixou “[...] vários caminhos abertos para o futuro” (GIUNTA, 1998, p.5), como sua influência na chamada “estética da destruição” da artista Marta Minujín, que passou a criar ações com um sentido de destruição como função intrínseca da obra; destruir seria enfatizar a importância da experiência imediata e da memória do espectador:

De que nada lhe sirva. Que os indivíduos vão viver uma experiência gratuita e rememorá-la, por isso ter que destruir as coisas. Me parece muito mais importante a recordação, a memória e não que o indivíduo tenha objetos em sua casa. Nem comprá-los ou vendê-los. Então, quando a vê, a experiência que vive é diferente, me parece que tem que viver a experiência e nunca mais voltar a vivê-la. Viver outra. Porque assim a retém na memória e a imagina de outra maneira, e assim está criando também, ainda que no passado. (AMIGO; DOLINKO; ROSSI, 2010, p. 39, tradução nossa)

A mostra “Arte Destrutiva” também parecia dar sinais do panorama sócio-político que se desenharia dali para frente:

Foi uma realização complexa e antecipada em relação ao momento produzido no contexto internacional. Parece também possível pensar esta exposição como uma visualização de imagens transbordantes de uma violência gerada a partir de um senso estético em relação à violência

⁷⁸ A nova figuração argentina tinha entre seus principais nomes Luis Felipe Noé, Rômulo Macció, Jorge De La Veja e Ernesto Deira.

cotidiana que iria aumentar durante os próximos vinte anos permeando as práticas sociais, políticas e culturais. (GIUNTA, 1998, p. 8, tradução nossa)

O advento da instauração da ditadura em 1966 impulsionou a atuação política do Grupo de Arte de Vanguarda de Rosário, que no mesmo ano lançou o manifesto “A propósito de La cultura mermelada”. Em 12 de julho de 1968, o grupo executou a ação coletiva “Assalto à conferência de Romero Brest”, reafirmando seu ideal: “Cremos que arte significa um compromisso ativo com a realidade, ativo porque aspira a transformar esta sociedade de classes em uma melhor” (FARINA, 2004, p. 252, tradução nossa).

“El itinerário de 68”⁷⁹ também marcou uma sequência de intervenções públicas realizadas entre abril e dezembro daquele ano por meio de vários núcleos plásticos experimentais. A mais conhecida obra foi o “Tucumán Arde”, obra coletiva levada a cabo nas cidades de Buenos Aires, Tucumán e Rosário nos últimos meses de 68. Trabalho de concepção e personificação coletiva e multidisciplinar, reuniu intelectuais e artistas de diferentes disciplinas para criar uma obra que tratasse de problemas sofridos pelos trabalhadores em canaviais e usinas de açúcar da província de Tucumán. Sua estrutura consistia de diferentes ações interdependentes, sempre marcadas pela fixação de cartazes e faixas, e pixações alertando para a situação miserável da província. Foram realizadas as seguintes etapas: 1) Compilação de material divulgado a respeito do que se passava em Tucumán. 2) Realização de viagens dos artistas e outros pesquisadores de Rosário e Buenos Aires a Tucumán, para comparar o que era divulgado na mídia com o que realmente acontecia na província. Nestas ocasiões, também foram realizadas reuniões e conferências locais. 3) O material coletado (imagens, áudios e impressos) foi exposto em “mostras-denúncia” em Buenos Aires, Rosário e Santa Fé. Na visão de Longoni (2010), a ação foi a experiência mais ambiciosa das neovanguardas argentinas; representou o intento radical dos artistas que procuravam estreitar as ligações entre arte e política, como estava expresso no manifesto Tucumán Arde (1968).

A partir de 1968, começaram a ser produzidos dentro no campo das artes plásticas argentinas uma série de feitos estéticos que rompiam com a pretensa atitude da vanguarda dos artistas de realizar suas atividades dentro do Instituto Di Tella, instituição que até este momento se negou a legislar e propor novos modelos de ação, não só para os artistas vinculados a ela, mas para todas as

⁷⁹ O termo foi criado por Longoni para definir a sequência de ações realizadas por artistas de Buenos Aires e Rosário com o objetivo de propor uma ruptura com instituições do circuito artístico argentino, especialmente, o Instituto Di Tella.

novas experiências plásticas que surgiam no país. [...] O reconhecimento desta nova concepção levou um grupo de artistas a postular a criação estética como uma ação coletiva e violenta. (FARINA, 2004, p.270)



Figuras 36 e 37: Intervenção em muro e manifesto da obra Tucumán Arte. Fonte: FARINA, Fernando. Arte Argentino Contemporaneo. Rosário: Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro). 2004. Catalog. s/p

A partir del año 1968 comenzaron a producirse dentro del campo de la plástica argentina, una serie de hechos estéticos que rompían con la pretendida actitud de vanguardia de los artistas que realizaban su actividad dentro del Instituto Di Tella, la institución que hasta ese momento se adjudicaba la facultad de legislar y promover nuevos modelos de acción, no sólo para los artistas vinculados a ella, sino para todas las nuevas experiencias plásticas que surgían en el país.

Estos hechos que irrumpieron en la escena y adquirieron un carácter estético de las falsas experiencias vanguardistas que se producían en las instituciones de la cultura oficial, fueron constantemente involucrando el lineamiento de una nueva actitud que conduciría a plantear el fundamento artístico como una acción positiva y real, tendiente a ejercer una modificación sobre el medio que lo generaba.

Esta actitud apuntaba a manifestar los contenidos políticos implícitos en toda obra de arte, y proponerlos como una acción activa y violenta, pero que la producción del artista se incorporara a la realidad con una intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria. Hechos estéticos que denuncian la crueldad de la guerra de Vietnam o la radical falacia de la política norteamericana, indicaban directamente la necesidad de crear no ya una relación de la obra y el medio, sino un objeto artístico capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquirirán la misma eficacia de un hecho político.

El reconocimiento de esta nueva concepción llevó a un grupo de artistas a postular la creación estética como una acción colectiva y violenta destruyéndola al salir burgo de la

Neste momento surgiu, inclusive, uma ênfase da política sobre a arte. É o que o próprio artista argentino León Ferrari (apud AMARAL, 1984, p. 27)⁸⁰ observa em relação ao “Tucumán Arde”, quando diz que não houve tempo para o grupo desenvolver uma linguagem, marcando sim um momento decisivo em que os artistas se voltaram decididamente contra a vanguarda e o circuito oficial das artes visuais, representado principalmente pelas elites ancoradas ao Instituto Di Tella⁸¹. A urgência era comunicar e não criar:

Em meio à contundência das várias exposições participantes do momento político-social da Argentina, um dado emerge com bastante clareza: o da preocupação da comunicação da obra de arte, item sempre enfatizado nos períodos de desejo da integração da arte com a problemática social. (AMARAL, 1984, p. 27)

Longoni (2010, p. 68) classifica o ano de 1966 como o “ano da vanguarda” na Argentina, especialmente, em Buenos Aires, onde aparecem inúmeros happenings. Seus antecedentes imediatos estão em 1964, quando um grupo de artistas (Puzzovio, Santantonín, Ciordia, Cancela, Mesejean, Squirru, Giménez e Berni, com música de Rondano) realiza “A Morte” na galeria Lirolay. No mesmo ano, Marta Minujín organiza outros dois happenings, o primeiro em um estádio em Montevideu e o outro transmitido pelo Canal 7 de televisão.

Este gênero ocupou parte grande da atenção do Instituto Di Tella, onde aconteceram diversas manifestações, inclusive, uma visita de Allan Kaprow e um happening de Jean-Jacques Lebel. Entretanto se a intenção desta linguagem era provocar um choque no espectador por meio de um deslocamento de lugar e tempo no processo de recepção convencional da arte, a transformação do happening em moda ou mito (o que foi fomentado principalmente pela imprensa) acabou esfacelando a força desta linguagem: “[...] era difícil recuperar este potencial

⁸⁰ AMARAL, Aracy. Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira, 1939-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

⁸¹ O Instituto Torcuato Di Tella, em particular pela atuação do seu Centro de Artes Visuales (CAV) dirigido por Jorge Romero Brest (1905 – 1989), funcionou a partir de 1963 até o fim desta década, atuando como fomentador e incentivador da modernização e internacionalização cultural argentina. Segundo Abreu (2011, p.473): “Este instituto se tratou de mecenato privado, na forma do patrocínio da Fundación Di Tella, criada em 1958, com financiamento das indústrias Siam-Di Tella, tomando como modelo as fundações norte-americanas de financiamento corporativo. O objetivo da fundação era o desenvolvimento das atividades científicas e artísticas do instituto, com o objetivo final de transformar Buenos Aires em uma das capitais de arte do mundo.” A autora explica ainda que, mesmo antes da fundação do CAV, já havia em Buenos Aires instituições modernizadoras, como o Instituto de Arte Moderno, criado por Marcelo De Ridder e que hoje é parte importante do Museo de Arte Contemporáneo.

utópico que para alguns representava um gênero de arte total, que fundia em si todos os outros e reinseria a arte na práxis vital” (LONGONI, 2010, p. 69, tradução nossa). É a partir daí que a autora situa uma nova virada na produção artística argentina, na qual começou a gestar-se um novo gênero que nesse mesmo ano de 1966 emergiu como alternativa: “a arte dos meios de comunicação de massa”. Estão neste novo núcleo os artistas Oscar Masotta, Roberto Jacoby, e os escritores Raul Escari e Eduardo Costa. É indispensável citar que, em 1964, nascia da prancheta do cartunista Quino, a personagem Mafalda, representante imortal da Argentina no contexto da arte política mundial.

É importante enfatizar o papel dos artistas da cidade de Rosário, como os do Grupo de Arte de Vanguarda, que protagonizaram diversas ações diferenciadas em Buenos Aires. Em outubro de 1965, por exemplo, realizaram uma mostra de arte experimental na Plaza 25 de Mayo, surpreendendo os transeuntes com uma exposição ao ar livre de pinturas neofigurativas, colagens, objetos, etc., apresentando a cidade como uma galeria aberta, espaço de confrontação contra a ideia elitista dos espaços legitimadores da obra de arte. É interessante notar que neste ano começou uma expressiva aproximação entre artistas de Rosário e Buenos Aires por meio de diversas exposições. Os artistas rosarianos, inclusive, foram “apadrinhados” pelos críticos Jorge Romero Brest e Jorge Glusberg, de Buenos Aires.

Outro movimento emblemático na Argentina foi “El Siluetazo”, iniciativa de três artistas visuais (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel) que propunha, a partir do início da década de 1980, a realização de silhuetas em diversos locais de Buenos Aires para recordar os desaparecidos políticos nos anos de regime duro após 1978. De dezembro de 1983 a março de 1984, juntaram-se ao movimento ativistas políticos (entre eles, as Mães de Maio) e a população em geral, que marcaram a cidade com as silhuetas de corpos para representar a “presença da ausência” (LONGONI, 2008, p. 7) dessas pessoas. Segundo Longoni (2008, p. 8, tradução nossa) o movimento tratou de:

[...] um desses momentos excepcionais na história em que uma iniciativa artística coincide com a demanda de um movimento social e toma corpo pelo impulso da multidão. [...] Em meio a uma cidade hostil e repressiva, se liberou um espaço temporal de criação coletiva que se pode pensar como uma redefinição tanto da prática artística como da prática política.



Figura 38: “El Siluetazo”. Fonte:
LONGONI, An; BRUZZONE, Gustavo
(org.). El Siluetazo, Buenos Aires:
Adriana Hidalgo, 2008, p. 161.

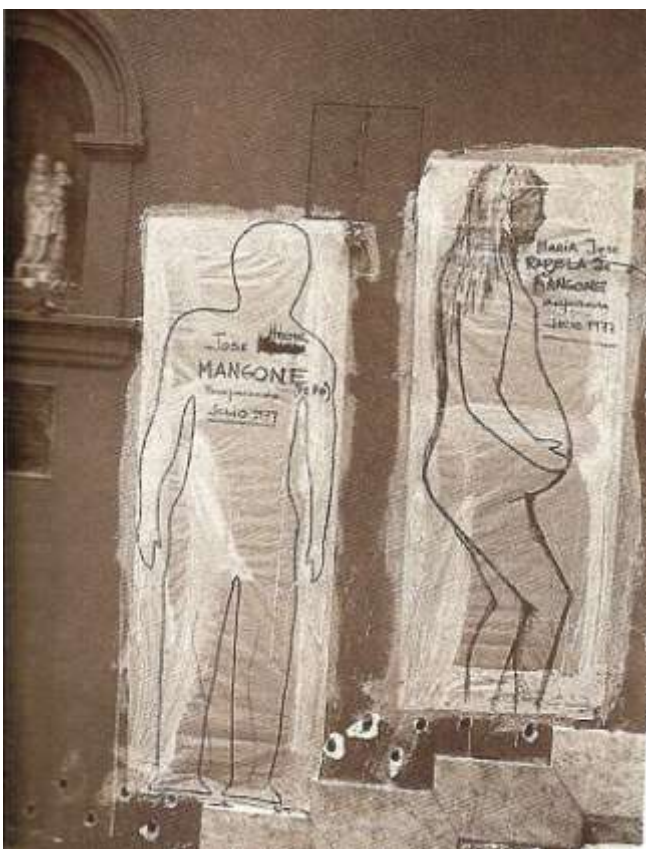


Figura 39: “El Siluetazo”. Fonte:
LONGONI, An; BRUZZONE, Gustavo
(org.). El Siluetazo, Buenos Aires:
Adriana Hidalgo, 2008, p. 107.

É importante destacar aqui a atuação singular da artista Marta Minujín⁸² que, a partir da década de 1960, começou a trabalhar a linguagem tridimensional em seus quadros; estes passaram a ganhar texturas, colagens gigantes e até colchões inteiros (o que se transformou em um *leitmotiv* de seu trabalho até hoje). Após essa fase, Marta produziu obras extremamente peculiares, muitas delas feitas no espaço da cidade; uma de suas primeiras aventuras foi uma ação realizada no estádio Luis Tróccoli (Clube Atlético Cerro), em Montevideu. Anunciado pelos jornais, o happening contaria com momentos imprevistos, partindo da reunião da população convidada para estar no estádio em um determinado dia e hora, quando se daria a obra. No momento anunciado, entraram motos de policiais circulando no campo com sirenes em volume altíssimo, homens musculosos e mulheres gordas que abraçavam e beijavam as pessoas. A artista chegou em um helicóptero, de onde lançou galinhas vivas, verduras e farinha sobre as pessoas, finalizando o ato, que durou dez minutos. “Não se trata de saber ‘o que se passa com o espectador’, mas de fazê-lo viver uma experiência total”.⁸³

Também ficou famoso o “Three Country Happening”, planejado entre Marta, Allan Kaprow (a quem conheceu em uma estadia em Nova York) e Wolf Vostell (da Alemanha), feito em três cidades simultaneamente: Nova York, Buenos Aires e Berlim. No seu caso, no Instituto Di Tella, Marta reuniu personalidades famosas da cidade, envolvendo-as em um sistema de áudio e vídeo que questionava o “mundo dos famosos”.

“El Obelisco de Pan Dulce” (1979) foi a primeira obra de participação massiva realizada por Marta em Buenos Aires. Ela reproduziu o famoso obelisco da cidade, com 25 metros de altura e coberto com dez mil unidades de pão doce industrializado. A ação de derrubada do obelisco para que a população dividisse os pães foi tão tumultuada que a divisão foi adiada. Marta fez outra semelhante no ano seguinte, em Dublin. Tratava-se da “La Torre de Pan de James Joyce”, que contou com a participação de outros artistas, como Marina Abramovic, Laurie Anderson, Sol Le Witt e Nam June Paik. A obra pública de Marta de maior repercussão

⁸² Há ainda outros artistas que trabalhavam na mesma linha de Marta, como Santantonín, Renart, Federico Manuel Peralta Ramos (1939-1992), Pablo Suárez (1937-2006) e Roberto Jacoby; este último ainda atuante. Mas Marta é decididamente a que criou uma poética mais voltada à arte urbana.

⁸³ Entrevista da artista a Kenneth Kemble Ela diz ainda: “O que mais me interessa é o público, a gente. Não acredito que haja limites entre a plástica, o teatro ou a música. Mas não acredito que tenha que haver uma conjunção de todos se um tem a força para se expressar por meios e períodos diferentes. [...] Me interessa uma atitude de responsabilidade de criar algo. Quero fazê-los viver a experiência que eu vivo, a experiência que eu creio.” (AMIGO; DOLINKO; ROSSI, 2010, ps. 39-41, tradução nossa)

foi “El Partenón de Libros” (1983), em uma praça de Buenos Aires. A construção feita com estrutura de ferro e coberta por milhares de livros doados por editoras e depois distribuídos à população foi uma celebração ao renascimento da democracia no país.

“Intensificar a vida cotidiana utilizando os sentidos” foi o objetivo da ação “Operación Perfume”, realizada em 1987, nas ruas de Buenos Aires. As pessoas foram convidadas no momento da ação, que consistiu de várias pessoas vestidas de branco com fumigadores para espalhar um perfume de jasmim. “Ao produzir uma sensação de participação massiva agradável, sinônimo de beleza, esta ação se converteu em uma obra de arte”, afirmou a artista (apud PELLA; VILLA, 2010, p. 124, tradução nossa). Em “Rayuelarte” (2009), ela criou jogos de amarelinhas coloridos dispostos nas ruas em homenagem ao romance de Cortázar. Enquanto as pessoas pulavam, um grupo de músicos tocava um trecho criado por Marta inspirado nas composições de Charlie Parker, o famoso saxofonista presente na obra de Cortázar.



Figura 40: “El Partenón de Libros” (Buenos Aires, 1983), de Marta Minujín.

Fonte: PELLA, Jimena Ferreiro; VILLA, Javier. Marta Minujín: obras 1959-1989. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010. p. 120.

Nos anos 1960, destacou-se ainda o trabalho de artistas como Alberto Greco [1931-1965], Héctor Puppo, Edgardo Antonio Vigo e Julio Le Parc, cujo objetivo é criar jogos lúdicos que rompem com o olhar rotineiro da cidade. Le Parc, por exemplo, cria a ação “Un día en la calle”. Greco (que viveu um bom tempo na Espanha) fazia o que chamou de “vivo dito” ou “arte vivo”. Depois de passar por São Paulo (onde ficou entusiasmado com os artistas informais)⁸⁴, e desencantado posteriormente com o rumo decorativo da arte informalista, passou a realizar sua arte viva em diversos locais, como Paris, Roma, Madrid e, principalmente, em Piedralaves, uma pequena cidade de Ávila, fazendo desta pequena comunidade rural ambiente propício para a realização de suas intervenções espaciais artísticas. Lá que passeava com cartazes com os dizeres: "Este é um Alberto Greco", "Arte de Alberto Greco" ou simplesmente "Alberto Greco".

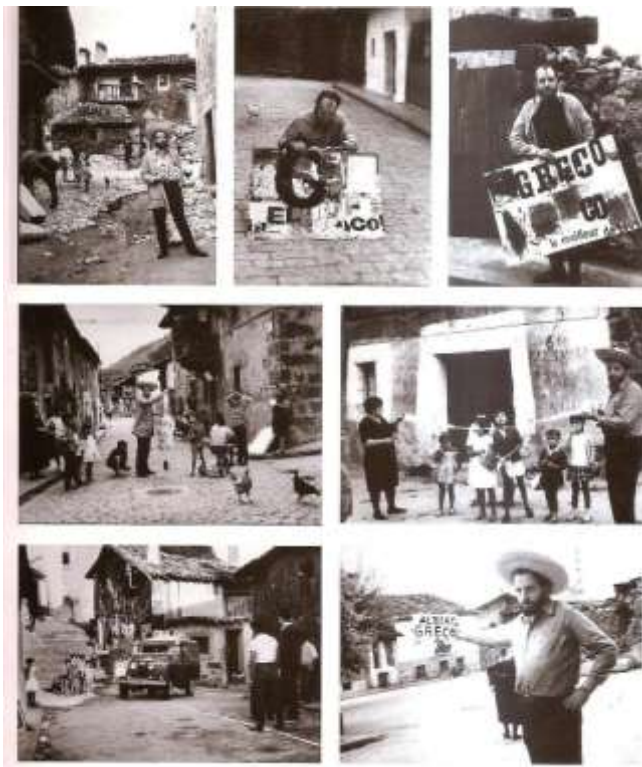


Figura 41: O artista Alberto Greco.
 Fonte: Alberto Greco - Sistemas, Acciones y Procesos (1965-1975).
 Buenos Aires: Fundación Proa, 2011.
 Catalog., p. 117.

⁸⁴ AMARAL (2006, ps. 204-207) conta anedotas interessantíssimas sobre a passagem de Greco pelo Brasil: sua personalidade excêntrica, como chegou ao país sem nenhum dinheiro, sua hospedagem na casa de Norberto Nicola, como os dois prepararam nanquins a partir da inserção da tinta dentro de ovos atirados contra o papel (recortado depois para ser exposto no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em abril 1958), sua mudança para um apartamento com empregada e mobília sem nenhum dinheiro para tal; sua viagem de duas semanas para o carnaval no Rio de Janeiro, novamente sem nenhuma verba, e vestido com uma roupa improvisada de árabe; e como, por fim, voltou a Buenos Aires de navio carregando diversos desenhos de artistas brasileiros para uma futura exposição na capital portenha, que terminou com a venda das obras e a apropriação da verba por Greco.

Mesmo artistas que atuaram de maneira mais conceitual procuravam estas aproximações entre arte e vida, entre estética e cidade. Como afirmou Casanegra (2004, p. 26, tradução nossa) a respeito do artista Víctor Grippo, que participou da exposição Arte e Ideología - Cayc al aire libre, na Plaza Roberto Arlt, com a obra “Construcción de um horno para hacer pan”, em colaboração com o escultor Jorge Gamarra e o trabalhador rural A. Rossi:

Se apelava à memória ancestral, à terra, à identidade, ao aspecto construtivo do trabalho humano e à natureza transformadora. Interviu na realidade efetiva por um exercício que se dirigia em sentido oposto ao peso produzido pela situação social e política que imperava no país.

É importante destacar ainda a atuação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo que, naquele período, sob a direção de Walter Zanini, trouxe ao Brasil as experiências artísticas em voga internacionalmente, como no caso de Hervé Fischer, que trouxe às ruas de São Paulo seu conceito de Arte Sociológica*. No mesmo período, destacou-se a atuação do Centro de Arte y Comunicación (CAYC), em Buenos Aires. Em 1975, Hervé Fischer veio ao Brasil a convite de Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP. Vestido de farmacêutico, instalou na Praça da República, uma suposta farmácia para ouvir histórias e distribuir pílulas para os mais insólitos fins: votar (em plena ditadura militar), ser criativo, original, etc. (Figura 43) Nascido em Paris e atualmente residindo em Montreal (Canadá), onde se fixou desde 1980, Fischer fundou, juntamente com Fred Forest (Argélia, 1933) e Jean-Paul Thénot (França, 1943) o Coletivo de Arte Sociológica, em 1974, na França. Suas ideias influenciaram artistas brasileiros e argentinos (já que também teve obras suas apresentadas no CAYC, na capital portenha). Participou da 16ª Bienal de São Paulo, em 1981, com a obra “Signalética Urbana Imaginária - homenagem a Augusto Comte” (Figura 42), que se trata de uma proposta de remapear a cidade a partir da inserção de novos signos na sinalização urbana. Foram confeccionadas duzentas placas, cujas tipologias remetem às mesmas da sinalização urbana convencional, porém veiculando mensagens embasadas em um imaginário paulistano pesquisado pelo artista. Foram distribuídas em várias ruas da cidade, e tiveram suas cópias expostas no espaço da Bienal, juntamente com mapas e fotografias das suas respectivas localizações na cidade.



Figura 42: Obra de Hervé Fischer. Fonte: FREIRE, Cristina (org.). Hérver Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões: arte-sociedade-arte-vida. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012. p. 21.



Figura 43: Hervé Fischer, o "artista-farmacêutico". Mesma fonte da imagem ao lado.

Em 1976, o MAC convidou o artista espanhol Valcárcel Medina para uma exposição em São Paulo, intitulada *A cidade e o estrangeiro: três exercícios de aproximação*. Fariam parte dela três ações: "Entrevistas", "Visita turística" e "El Dicionário de la Gente". "Visita turística" se tratava de um possível encontro do artista com qualquer pessoa que estivesse disposta a mostrar-lhe a cidade. Anunciou o convite em rádios e jornais, marcando um encontro na Praça da República, no centro da cidade. Entretanto, ninguém apareceu. Na ação "Entrevistas", o artista entrevistou pessoas pelas ruas da cidade, perguntando se era possível que conversassem com ele, em espanhol. "Na ação El Dicionário de la Gente", o artista oferecia aos passantes um cartão com os seguintes dizeres: "Sou um artista estrangeiro em visita ao Brasil. Nada sei português e ficar-lhe-ei muito grato se me escrevesse nesse cartão uma palavra qualquer de seu idioma". A partir dessas palavras, ele organizou um dicionário que reproduzia as palavras repetidas e seus diversos significados, como "amor".

Segundo Freire (2012, p. 20, vol.II): "Uma espécie de proximidade de intentos com os Situacionistas franceses poderia ser aventada ao conhecer suas proposições na cidade [...]". De fato, o artista (que também foi à Argentina a convite do CAYC), além de ações na cidade,

teve como propósito sua mínima inserção no circuito artístico oficial. E na exposição paulista, tratou de estabelecer um vínculo entre a cidade e o olhar estrangeiro.



Figura 44: O artista Valcárcel Medina. FREIRE, Cristina (org.). “Não faço filosofia, senão vida”. Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP: arte-sociedade-arte-vida. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012, vol.II. CONTRACAPA

A viagem de Medina ao Brasil fez parte de um grande roteiro que incluía ainda Argentina, Uruguai e Paraguai. Na Argentina, a convite do diretor Jorge Glusberg, apresentou no CAYC em uma exposição individual a obra “12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba”, um documento de oito páginas datilografadas em que ele descreve atividades e ações realizados na tentativa de mapear o espaço geográfico e simbólico da cidade argentina, a partir do contato com o lugar e com seus habitantes. Na mesma oportunidade apresentou também o registro da ação “136 manzanas de Assunción”, realizada no Paraguai pouco antes de sua ida a Buenos Aires. Nesta ação, o artista conversou com pessoas aleatoriamente pelas ruas da capital paraguaia, pedindo que o levassem para dar uma volta no quarteirão falando sobre o bairro, a cidade e o país. A transcrição das informações foi feita pelo artista e colocadas à disposição na mostra argentina. Praticou, assim, do que Glusberg chamou de Arte de Sistemas*.

2.4 O FENÔMENO DO GRAFITE

2.4.1 Grafite: o surgimento de uma nova linguagem urbana

Grande parte da literatura dedicada ao tema situa o princípio deste tipo de representação visual, em Paris, na França, com os grafismos universitários de 1968, frequentemente transgressores, efêmeros, não institucionalizados, anônimos e clandestinos ⁸⁵. Uma das mais famosas frases pichadas – “Proibido proibir” – foi uma reação à antiga proibição espalhada em diversas partes da cidade “É proibido colar cartazes”, característica da “[...] ‘ordem estabelecida’ e espalhada por toda Paris desde o século XVIII” (FONSECA, 1981, p. 19).

Segundo Fonseca (1981, p. 19), os grafites de maio de 68 restringiram-se ao redor e nos muros internos da Sorbone, mas sua repercussão foi intensa. Acabaram por influenciar, entre outras coisas, as inscrições nos metrô de Nova York, em 1972, e mesmo as pichações brasileiras de final daquela década. Portanto, as manifestações de grafite também podem ser situadas na esteira de um estilo politizado que se desenha em cidades da América Latina, desde os anos 60 e 70, especialmente, em ações reativas aos regimes ditatoriais. Se para a historiografia da arte já se pode constituir um capítulo bem delineado sobre a arte urbana, certas peculiaridades marcam seu percurso na América Latina de acordo com os contextos específicos de cada país, como Colômbia, Peru, Equador, México e Venezuela.

Frases como “Não tenho nada a escrever” ou “Não gosto de escrever nas paredes” ⁸⁶ revelam a natureza metalinguística do grafite, linguagem que já nasce em diálogo consigo mesma, com as escrituras da cidade e com a própria natureza de seu suporte: o muro. Trata-se, portanto, de uma manifestação que constrói discursos que ajudam a configurar o próprio sentido da cidade, da mesma forma como os imaginários latino-americanos foram elaborados a partir de narrativas literárias (escritas por colonizadores e naturalistas, por exemplo). Grafites podem ser entendidos como artefatos culturais complexos, com discursos e práticas peculiares, que dependem dos sujeitos envolvidos (criadores e fruidores) para uma interpretação de seus

⁸⁵ Este marco tem sido um consenso em toda a literatura dedicada ao tema. Entretanto, a invenção da tinta spray ainda não tem sua origem muito bem definida. Enquanto a maioria das publicações descreve de forma genérica que a invenção do spray teria ocorrido nos Estados Unidos, no Pós-Guerra, Kozak (2004, p.22) afirma que há uma disputa em relação a isso. Segundo a autora, o engenheiro norueguês Erik Rotheim teria sido o primeiro a patentear a pintura com aerosol em 8 de outubro de 1926. Como tributo, o serviço postal do país chegou a lançar, em 1998, uma edição de selos com desenhos de latas de aerosol. Em 1999, o guia telefônico de Oslo mostra em sua capa a imagem de um grafiteiro pintando um muro.

⁸⁶ Frases coletadas em 1968, em Paris. (FONSECA, 1981, p. 19)

sentidos. Escritura própria do território urbano, o grafite participa da construção real e simbólica da cidade. Efêmero, é feito sobre o muro ou a parede para enfatizar a simbologia do limite, entre o privado e o público, entre o controle e a liberdade.

Foi a partir dessas características que se estabeleceu outro desdobramento do grafite, oriundo de Nova York, no início dos anos 1970, quando surgiu o movimento cultural do hip-hop, especificamente nos subúrbios do Bronx, Harlem e Brooklyn; redutos de negros, latinos e de outras etnias que se enfrentam por meio de gangues de rua. A música e a dança (o break) funcionam como armas para que os jovens disputem território. O grafite é outra manifestação expressiva desta “guerrilha estética”, que através da linguagem incrementa a luta por espaço, contra as perseguições raciais e as péssimas condições dos guetos. Diferentemente da linguagem conceitual parisiense, em Nova York, a palavra se transforma em outro tipo de signo. Trata-se de uma “[...] furiosa imaginação gráfica [...]” (FONSECA, 1981, p. 27) por meio de sprays coloridos que atingem até um metro de altura e ocupam vagões de metrô, ônibus, elevadores, galerias, monumentos, etc. Em Nova York, portanto, o grafite não apresentou naquela época o estilo declaradamente político de Paris, seu objetivo foi expressar nomes, sobrenomes, endereços, personagens dos quadrinhos underground, etc.

Segundo Fonseca (1981, p. 27): “[...] as pichações nos metrôs foram uma rebelião estética de altíssimo nível gráfico, onde a própria realidade luminosa da tinta spray interferia e transformava as inscrições em espécies de neons ambulantes”. Segundo Baudrillard (apud FONSECA, 1981, p. 30)⁸⁷:

Trata-se de uma ofensiva tão “selvagem” quanto as revoltas, mas de um outro tipo, uma ofensiva que mudou de conteúdo e de terreno. Estamos face a um novo tipo de intervenção na cidade, não mais como lugar do poder econômico e político, mas sim como espaço/tempo do poder terrorista dos media, dos signos da cultura dominante [...]

⁸⁷ In: FONSECA, Cristina. A poesia do acaso – na transversal da cidade. São Paulo: T.A. Queiroz, 1981, p. 30.

2.4.2 - Uma “estilística latina”

Na América Latina, o grafite se espalhou por diversas cidades. Em muitas delas, como São Paulo, parte deste estilo esteve ligado, nos anos 1980⁸⁸, ao movimento hip-hop, adaptado da cultura estadunidense às periferias das cidades com o objetivo de servir como “[...] veículo de politização e mobilização da juventude pobre rumo à transformação social, fortalecendo e criando alternativas contra o racismo, a fome e a desigualdade social” (SILVA-e-SILVA, 2011). Além do grafite, a música Rap (palavra formada pelas iniciais de rhythm and poetry), os MCs (Master of Ceremony) e os DJs (Disk Jockey) têm sido outra expressão cultural do hip-hop. Na Argentina, em clima da ditadura, não se realizaram muitos grafites nos anos 1970, entretanto, com a Guerra das Malvinas, em 1982, surgiram alguns exemplos, ainda que tímidos. Com a abertura à democracia, em 1983, passaram a surgir novos estilos, frases de amor, slogans de rock, etc. Em meados dos anos 1990, apareceram as assinaturas inspiradas no movimento hip-hop.

É interessante notar que Gitahy (1999) afirma que este estilo de grafite em São Paulo foi um derivativo da pichação, isto é, inicialmente foi feito por pessoas ligadas à realização apenas de grafismos e letras que decidiram incorporar imagens a essas escrituras. Utilizava-se, inclusive, o jargão “grapicho” para: “Fase intermediária entre pichação e graffiti, seriam, basicamente, pichações mais coloridas, não tão elaboradas como as estrangeiras, porém já não eram simples ‘pichos’ [...]” (GITAHY, 1999, p.31).

Os grafites da cultura hip-hop são realizados com tinta, à mão-livre, com spray ou aerosol (este último tem bicos com regulagem que permitem diferentes espessuras de feixes de tinta proporcionando maior diversidade plástica em relação às características proporcionadas pelo sistema de bico da lata de spray). Entre seus estilos, estão o Throw-up (letras e desenhos com grandes volumes contornados), Wild (nomes e formas que lembram imagens tribais), 3D (com nuances de luz e sombra que conferem um efeito de tridimensionalidade) e Free Style (que mistura dois ou mais estilos) (SILVA-SILVA, 2011, p. 57).

⁸⁸ Fazemos aqui um parênteses para mostrar que, além do grafite, a arte urbana que emerge em São Paulo, a partir da década de 1980, também diferencia-se da arte em espaços coletivos dos períodos anteriores por eleger como locais privilegiados as regiões mais caóticas ou movimentadas da cidade e não o bucolismo de praças e parques. As pinturas de Sonia Von Brusky, na lateral sul do Elevado Costa e Silva, o Minhocão, se estenderam por mais de três quilômetros. Ainda durante os anos 90 São Paulo foi cenário de importantes intervenções como o Arte/Cidade, idealizado por Nelson Brissac e com a participação de diversos artistas dispostos a ocupar artisticamente regiões inóspitas da cidade. As artistas Maria Bonomi e Mônica Nador, cada uma com propostas extremamente diferentes entre si, são outros exemplos de artistas que utilizaram espaços peculiares na cidade.

Portanto, os anos 1980 foram marcados por uma nova linguagem visual urbana, que atingiu as grandes cidades latino-americanas como São Paulo, Buenos Aires e Caracas. Silva (2011, p.4) descreve este fenômeno na América Latina defendendo uma “estilística latina”:

Quando sustentei que o grafite subverte uma ordem social (social, cultural, lingüística ou moral) e que a marca graffiti expõe exatamente o que é proibido, o obsceno (socialmente falando), estava apontando para um tipo de escritura perversa que diz o que não se pode dizer e que, precisamente nesse jogo de dizer o que não é permitido (o eticamente indizível irrompe como ruptura estética), se legitima. Foi assim que fui descobrindo uma estilística latina, uma riqueza latino-americana (a década de 1980 na América Latina) que constituía um terceiro grande momento do grafite contemporâneo (logo depois de Paris de 68 e de Nova York do início dos anos 70, com seus movimentos rebeldes e juvenis de subway).

Ainda segundo o autor, esta “estilística latina” é plural, irônica e lúdica, cujo aspecto crítico pode ser implícito ou declarado. Realizadas por artistas formais, autodidatas, representantes de guetos, etc., estas manifestações também foram interpretadas por críticas que reforçam o caráter subjetivo do espaço urbano e sua relação com a imagem: Rama (1984) situa o grafite como desafio perene à ordem urbana; Silva (2010) aponta a dimensão psicológica e simbólica dos artefatos urbanos; Canclini (1997) analisa o grafite como expressão máxima do hibridismo cultural contemporâneo. Esses autores defendem a ideia de que, mesmo em sua vertente mais apolítica, o grafite apresenta uma revolta intuitiva contra a ideia de que a propriedade tem precedência sobre o direito humano. Algo precisa ser expressado “[...]com tal urgência ou espontaneidade que o autor se sentiu obrigado a desfigurar e vandalizar propriedades - mas, no fundo, o maior tabu violado é a dimensão psicológica do espaço” (McCORMICK, 2010, p. 50).

Outra manifestação ligada às subculturas* jovens brasileiras nos anos 1980 foi a pixação*, conhecida por sua atitude declaradamente transgressora, pois seus autores, a maioria jovens da periferia, de situação econômica precária, fazem questão de se diferenciar dos grafiteiros e não querem fazer parte do sistema artístico⁸⁹. Segundo Freire (2006, p. 81): “[...] pichadores são aqueles que rabiscam, riscam, degradam a cidade com suas marcas, atingindo muros,

⁸⁹ Um dos momentos mais emblemáticos desta questão foi o convite para que um grupo de pixadores participasse da Bienal de São Paulo. Em 2008, cerca de 40 deles invadiram o prédio da Bienal para pichar as paredes de um dos andares do prédio. A polícia entrou no local e chegou a prender um deles. “Enquanto o grafite é aceito e foi incorporado pelo mainstream artístico, o pixo é agressivo e marginal (ver diferença para arte marginal*, no glossário). E quer ficar assim”, relata Abos (2010). Na edição seguinte da Bienal, foi criada uma sessão para receber esta arte, representada principalmente por fotografias. Mesmo assim, o fato surtiu diversos protestos, especialmente, entre “pichadores” contrários a qualquer institucionalização de suas ações.

monumentos e até cemitérios”. Esta autora explica que estes jovens marcam territórios, dividindo zonas urbanas entre as diferentes gangues, muitas vezes, com uma grafia quase universal (o tipo de letra “gótica-hieroglífica” dos muros de São Paulo pode ser visto no Rio de Janeiro, em Nova Iorque ou em Chicago).

Já em relação aos grafiteiros, Freire afirma (2006, p. 81) que:

O grafite, já chamado de “gíria” em relação à linguagem culta da arte, exige um projeto e uma execução mais cuidadosa. São desenhos, imagens feitas a partir de estudos ou moldes cuidadosamente elaborados. A preocupação estética é inegável e, portanto, os locais escolhidos são estratégicos.

Silva (2011, p.5) fornece uma visão mais inusitada e condescendente a respeito da pixação:

O ponto de risco desses grafemas não está tanto no que dizem, pois afinal não passam de letras de um nome ou de um sobrenome, mas no local em que são inscritos: a fachada do último andar de um edifício, o cimo de uma ponte. Isso levou-me a pensar que se trata de um grafite-acobracia, herdeiro do circo e do espetáculo. Essa modalidade de pichações influenciou o grafite e o fez participar de expressões mais ambientais que propriamente contestatórias ou contra-ideológica.

2.4.3 - O novo grafite paulistano e portenho: a “Geração 80” das ruas

Entre as décadas de 1980 e 1990, as grandes metrópoles ocidentais tornaram-se palco para inúmeras manifestações visuais em seus espaços públicos. Paris, por exemplo, continuou a tradição das manifestações do grafite, porém com mudanças profundas em sua estrutura, que além de letras, passa a mostrar imagens. O francês Blek Leraque é um dos pioneiros do novo estilo, que desde sua formação em artes visuais, em 1981, passou a realizar com a técnica do estêncil figuras humanas em tamanho natural, o que influenciou diversos artistas ao redor do mundo. Como Leraque, surgiram inúmeros artistas visuais de formação sólida, que passaram a utilizar muros da cidade como suporte para pinturas, enquanto também se firmaram artistas autodidatas, provenientes da cultura do grafite hip-hop, porém que passaram a desenvolver estéticas próprias e bem elaboradas, compondo o que chamamos aqui de novo grafite*, expressão artística legítima e validada no campo da arte contemporânea.

É interessante notar que o grafite nos anos 1980 afirma-se sobre um panorama da arte contemporânea em escala mundial que vinha privilegiando uma retomada da pintura, dos

grandes formatos, da força cromática e da gestualidade. Cunhada pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva como “transvanguarda internacional” (ARCHER, 2001, p. 155), esta nova geração surgiu em diversos países como uma resposta ao cansaço advindo das linguagens desmaterializadas da geração anterior, resgatando o prazer da visualidade e o sentido tátil da plasticidade artística. No Brasil, esta geração ficou conhecida como “Geração 80”, apelido firmado por ocasião da mostra “Como vai você, Geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, em 1984. O livro “Explode Geração”, do crítico Roberto Pontual, de 1985, foi uma referência substancial para definir os rumos dessa geração plural, associada pelo autor à tradição barroca brasileira. Há um capítulo, inclusive, em que o crítico descreve seu encontro com Waldemar Zaidler e Carlos Matuck para falar do recente grafite dos anos 80, lembrando de nomes que despontavam na época, como Alex Vallauri, e associando-os ao movimento artístico em geral.

O período inaugurou uma intensa circulação de artistas entre países diferentes, proporcionando troca de informações e influências e fortalecendo um circuito internacional até hoje muito característico da arte urbana (grandes festivais são um exemplo desta dinâmica). Enquanto Blek Leraque começava a fazer suas primeiras imagens, o brasileiro Ciro Cozzolino chegou a Paris para estudar artes e grafitar muros da cidade. Pintava imagens em papel Kraft e colava os trabalhos em locais estratégicos do metrô durante a madrugada. Em 1985, ele trabalhou com Keith Haring na montagem da Bienal de Paris, e logo depois estabeleceram parceria para pintar no metrô. Cozzolino conta (GITAHY, p. 44, 2002) que viu várias obras de Haring serem retiradas do metrô e comercializadas na Feira Internacional de Arte Contemporânea (Fiac). Ciro voltou ao Brasil em 1987, onde se juntou ao grupo TupiNãoDá.

Em São Paulo, surgiram nomes que passaram a utilizar técnica e linguagem similar ao grafite de origem hip-hop, porém muitos (inclusive, com formação artística universitária) também imprimiram em suas obras características mais estéticas. Surgiram artistas de peso como: Carlos Matuck, Hudinilson Jr., Rui Amaral e Waldemar Zaidler. O artista plástico e multiperformer Maurício Villaça é outro nome de destaque, inclusive, por sua parceria com Alex Vallauri, que destaca o cenário neste período: “Quando comecei, em 1978, pelo menos em São Paulo havia muita pichação política, mas a maioria era poética e foi por isso que eu tive vontade de me expressar. Como artista plástico, procurei interferir de forma visual – símbolo sem texto”⁹⁰.

⁹⁰ Apud SPINELLI, p. 116, 2010.

Neste período, uma das ações pioneiras foi a formação do grupo 3nós3, que reunia Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, e que tinha como objetivo fazer “interversões” (GITAHY, 2002, P. 51) na cidade, isto é, oferecer uma nova versão do espaço urbano. Em 1979, o grupo encapuzou com sacos de lixo as estátuas da cidade. No mesmo ano, vedaram as portas das principais galerias com “xis” de fita crepe, deixando um bilhete nas portas: “O que está dentro fica, o que está fora se expande”. Seguiram-se outras inúmeras “interversões” do grupo, além de toda uma nova geração de artistas urbanos, como Eduardo Castro, Cláudio Donato, Artur Lara, Jorge Tavares, Ozéas Duarte, etc.

Também naquele período, o grupo Manga Rosa, que não tinha como prática principal a intervenção urbana, ocupou a rua com algumas intervenções. A principal delas foi o projeto Arte ao Ar Livre, que foi a ocupação sucessiva de uma placa de outdoor por artistas plásticos, a partir de agosto de 1981. Por um ano, a placa da Rua da Consolação, em frente à Praça Roosevelt, ficou aberta a artistas interessados e convidados, sob a organização do Grupo Manga Rosa, que também organizou o projeto Pilhagem Outdoor, cuja proposta era destruir o outdoor, “[...] rasgando-o para mostrar a podridão da cidade por trás dele. Assim, o grupo combatia a interferência da mídia na paisagem da cidade, e de certa forma preconizava as ações futuras da Lei Cidade Limpa (mais de 20 anos depois)”⁹¹.

Um marco do novo grafite na cidade de Buenos Aires foi a criação do coletivo de desenho Doma, em 1998, por jovens estudantes de ilustração, cinema e desenho gráfico, da Universidade de Buenos Aires, que tinham como prática instalações, desenhos, cartazes e estêncil. Costuma-se situar o ano de 2001, com a crise econômica, como pedra angular do novo grafite portenho, quando surgiram grupos como Bs. As. Stencil, Run Don’t Walk e Malatesta. O início dos anos 2000 foi marcado pela visita de artistas estrangeiros, como o israelense Rami Meiri, que pintou no bairro San Cristóbal a imagem de seu filho recém-nascido gritando, em uma interessante composição formal em que o rosto da criança parece quebrar os tijolos do muro ao emergir de seu interior. Os artistas britânicos The London Police também estiveram na cidade, ajudando os artistas locais a criar uma cultura de fazer imagens de grandes dimensões. Um dos mais importantes artistas da cena internacional, Blu, deixou sua marca na Villa Urquiza. Também pode-se notar a influência dos traços do fileteado portenho em artistas como Nómada, Jazz e Nerf.

⁹¹ Disponível em <http://grupomangarosa.blogspot.com.br/>. Acesso em: 5 fev. 2014.

Na cidade de Buenos Aires, há grafites pintados em diversos bairros com construções históricas, entre edifícios, casas e igrejas com fachadas antigas, algo que não se encontra habitualmente em outros países na América do Sul, como apontam Fox-Tucker e Zauith (2010, p. 13). É uma das razões que levam artistas de outros países a pintar em Buenos Aires, apesar de a prática ainda não estar legalizada. Os autores afirmam que há um bom nível de tolerância da população em relação ao grafite. Citam o artista francês Grolou, que morou nos bairros de San Telmo, Barracas e Nuñez, onde costumava bater na porta de vizinhos para pedir permissão para pintar suas formas humanas retorcidas e animais monstruosos, o que quase nunca lhe era negado. Também se tornou praxe o convite de comerciantes para que os artistas pintem as fachadas de suas lojas, como Gualicho, que pintou a fachada de uma agência de publicidade no bairro Colegiales, as paredes no Centro Cultural Recoleta e no Centro Cultural San Martín.

Silva (1988, ps. 18-19) aponta no novo grafite transformações estruturais significativas:

[...] de uma produção ideológica dominada pelas organizações políticas, que transmitiam por este canal suas consignas e propagandas de partido, se evoluciona a outra produção de perspectivas poéticas, com forte acento no cotidiano, de motivação pessoal e com reiterada ênfase no uso da figura sobre a palavra. Estes dois estilos, aquele ideológico de partido e este poético independente, rivalizam hoje em mútuas influências, formais e programáticas.

Entretanto, apesar de revelar seu lado mais estético neste período, o grafite ainda continuou a ser visto como altamente transgressor. Gitahy (2002, p. 35) conta que, às vésperas do aniversário de São Paulo, em 1988, os artistas Rui Amaral, Ana Letícia, Beto Marson, Marco Passareli, Numa Ramos, Beto Pandim, Jorge Luiz Tavares, Júlio Barreto, John Howard e Maurício Villaça foram presos pela guarda municipal de São Paulo porque estavam pintando uma homenagem à cidade no túnel sob a Praça Roosevelt. Foram indiciados e incluídos no artigo 163 por danos ao patrimônio público. Dez anos depois, em 1998, a lei ambiental número 9.605⁹² foi sancionada pelo governo federal, porém seu texto não diferencia conceitualmente grafite de pichação, sendo os dois considerados crimes contra o meio ambiente. A exceção é feita para obras realizadas com consentimento prévio dos proprietários.

Para driblar esses limites, artistas buscaram locais inusitados para fazer sua arte, como no início dos anos 1980, quando surge o “Beco do Batman”, uma pequena rua sinuosa no bairro da

⁹² Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm. Acesso em 02 abr. 2014.

Vila Madalena, em São Paulo, onde muros começaram a ser grafitados, tornando o local uma referência importante até hoje para a arte urbana. (Figura 45)

Na época, o novo grafite não foi considerado arte pela crítica em geral, como atesta o Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, de José Roberto Teixeira Leite. No verbete “Graffiti” (LEITE, 1988, p. 227), o autor define:

Primo pobre da arte pública ou arte muralista, dificilmente enquadrável – como ela – na categoria de grande arte, os *graffiti* caracterizam-se pela liberdade bem-humorada de feitura e pelo apelo ao onírico e ao fantástico [...]. Afastados do circuito tradicional da arte, voltando as costas ao mercado e à crítica, os grafiteiros são guerrilheiros estéticos que se recusam a atuar nos estreitos limites da galeria ou do museu, necessitando do espaço urbano para realizarem seu trabalho. Do mesmo modo, dispensam o *connaisseur*, o colecionador ou o aficionado, para se dirigirem diretamente ao cidadão comum, por isso utilizando imagens do cotidiano – aparelhos eletrodomésticos, por exemplo – e lançando mão de uma estética popular urbana. Autênticos marginais da pintura, dispensam até mesmo o patrocínio de empresas particulares ou de organismos oficiais – ao, contrário, por exemplo, dos muralistas urbanos -, preferindo manter sua independência a todo custo.

Ainda no mesmo dicionário, “Muralismo urbano” significa:

Expressão que, na ausência de outra mais precisa, designa certas pinturas executadas nas superfícies externas de edifícios – seja por um artista, seja por vários, ou mesmo por indivíduos sem treinamento profissional -, para lhes disfarçar ou atenuar a aridez ou feiúra, ou para dissimular sua verdadeira função. (LEITE, p. 338, 1988)

Levando em consideração que este dicionário é de 1988 (mesmo ano em que foram presos os artistas que estavam pintando o túnel na Praça Roosevelt) e que não há outras obras de referência específicas como ele e mais atualizadas, é importante ressaltar a importância de esclarecer as mudanças vertiginosas que vêm ocorrendo em relação à produção de arte urbana na contemporaneidade. Nas últimas décadas, cidades como São Paulo e Buenos Aires se tornaram ícones deste novo fenômeno visual urbano. Trata-se do surgimento de uma nova geração de artistas, de formação e origens diversas, que ocupam muros, fachadas, paredes, etc., com projetos estéticos bem definidos. Trabalhos internacionalmente reconhecidos, como o do italiano Blu, do britânico Banksy, dos brasileiros OsGêmeos, etc., mostram que esta nova geração tem aberto um novo capítulo na história das cidades e da arte, como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo.

Para diferenciar “grafite” de “arte mural”, Silva (2010, ps. 17-18) descreve duas situações: uma em que prevalecem as “questões pré-operativas”, outra em que se destacam as “questões operativas”. No primeiro caso, as questões “pré-operativas” são: o “anonimato” de quem realiza a obra; o meio “marginal” em que o grafite é feito; e um a presença de um corpo em tensão, daquele que teme em ser descoberto. Já as “questões operativas” se referem à forma, aos materiais, aos lugares, à velocidade do traço. Se as “questões operativas” prevalecem sobre as “pré-operativas”, encontramos o fenômeno da arte mural. Mas se o que dominam são as “questões pré-operativas” então há o grafite. Podemos transpor essa sistematização conceitual para determinar as características do que chamamos aqui de “novo grafite”. Isto é, uma derivação do grafite de origem hip-hop, porém no qual prevalecem as “questões operativas” que o fazem se configurar como uma linguagem artística. Afinal:

(...) nem tudo que está nos muros é grafite, contradizendo as teorias nas quais se dizia que tudo o que está nos muros são grafites por tal fato em si mesmo, e concludo agregando também que um grafite não tem que estar sempre em um muro da rua; digamos que defendo sua desterritorialização física. (SILVA, 2010, p. 17).



Figura 45: São Paulo (2012): Beco do Batman. Fonte: Alessandra Simões.

2.4.4 - Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Alex Vallauri: matrizes do novo grafite

É de fundamental importância situar o papel destes artistas na configuração deste novo tipo de arte urbana e, inclusive, em função de sua influência sobre os artistas brasileiros. Pontual (1985) fala da importância de Nova York neste cenário, e Jean-Michel Basquiat [1960-88] e Keith Haring [1958-90] são figuras chave do grafite nova-iorquino. Sua obra reflete o panorama geral da arte nos anos 1980 descrito anteriormente como um novo marco na valorização das pinturas de grandes dimensões e densidade cromática. Com a vinda de Haring para o Brasil e com a ida de Alex Vallauri para Nova York (que convive bastante com ambos os artistas), estabelece-se também uma troca de influências mútuas.

A respeito de Basquiat e Haring, afirma Alonzo (2010, p.8, tradução nossa):

Ambos utilizaram o espaço público como uma plataforma para exibir e disseminar sua arte, assim, eles prepararam o terreno para o que é hoje conhecido como street art: isto é, deixando seu trabalho em paredes e estações de metrô, eles produziram um corpo de trabalho intencionalmente acessível ao público em geral. Suas imagens foram ambas visualmente entendidas e facilmente compreendidas pelas massas de pessoas habitantes da cidade.

Autodidata e com suas primeiras produções artísticas ligadas ao submundo do spray no Lower Manhattan e da cultura hip-hop, Basquiat surge como um artista-chave neste período, uma vez que estabelece em sua poética uma ligação formal entre a produção visual das ruas e o sistema artístico oficial. Se tornou profissionalmente ativo no início de 1980, década em que uma economia mais forte deixava para trás a decadência das cidades para dar lugar ao enaltecimento do luxo e do consumo. Em meio a este clima, a nova geração de artistas não teve interesse em seguir os ditames do Modernismo, preferindo estar atenta ao crescente mercado de arte, cujo centro era Nova York. Muitos retornaram à pintura figurativa, às abstrações e espirituosos objetos, que eram vendidos a somas cada vez maiores nos leilões, fomentados também pela abertura de novas galerias, espaços culturais e publicações especializadas. Basquiat foi “[...] imediatamente reconhecido como alguém que incorporou o novo espírito, alguém capaz de fazer sobreviver o denouement do Modernismo e trazer a arte de volta à vida” (MAYER, 2010, p.42, tradução nossa).

Desde criança, Basquiat desenhava e pintava. Isso o diferenciou em um meio artístico em que as habilidades técnicas não estavam tão em voga, à exceção daqueles que pretendiam se tornar desenhistas profissionais. Muitos artistas deste período utilizavam suportes mecânicos, como projetores e fotografias, ou ainda subcontratavam produção, a exemplo dos escultores minimalistas Richard Serra e Donald Judd. “Muitos artistas dos anos 1980, as mimadas crianças de pais que haviam crescido durante a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial, tendiam a ser mais genericamente talentosos do que especificamente disciplinados” (MAYER, 2010, p.43). Neste cenário, Basquiat destacava-se por combinar “[...] uma espontaneidade exuberante com um firme comando dos materiais artísticos” (MAYER, 2010, p.43, tradução nossa). Influenciaram em seu trabalho os conhecimentos sobre música (jazz e hip-hop), esportes (boxe e baseball), história (diáspora africana), além da ascendência familiar caribenha, explorando tudo isso iconograficamente.

Keith Haring também ficou conhecido por levar o grafite para museus e galerias. Manteve íntima amizade com Andy Warhol, com quem discutia “[...] a delicada questão entre arte oficial e não oficial e a hierarquia existente entre arte, cultura e poder” (GITAHY, p. 37, 2002). Frequentando a região da Times Square, descobriu nos grandes painéis negros do metrô um suporte interessante para a linguagem que viria a desenvolver: giz branco para compor a figura simples de um boneco de cabeça redonda, além de padrões labirínticos que viriam marcar depois importantes eventos de arte contemporânea, como na Bienal de Paris, em 1985, onde fez um extenso corredor de grafite; e em Berlim, onde, em 1986, pintou cem metros do muro que dividia a cidade.

Basquiat e Haring começaram juntos pintando muros em Nova York. Ambos tinham poucos recursos financeiros, porém alcançaram fama meteórica no mercado de arte. Haring chegou a abrir uma loja no SoHo, a Pop Shop, onde eram vendidos produtos, como camisetas, pôsteres, pequenas esculturas, etc. Basquiat, com apenas 20 e poucos anos de idade, já vendia pinturas das melhores galerias do SoHo, sendo prontamente reconhecido na América do Norte, Europa e Japão. Ambos morreram prematuramente; Haring de complicações da AIDS, em 1990; e Basquiat de overdose de heroína em 1988.

Um rico panorama deste período é descrito por Gablik (1995, Ps. 104-113) no ensaio “Graffiti in Well-Lighted Rooms”, que trata também de outro personagem do grafite nova-iorquino: o Futura 2000, cujo nome foi inspirado em um carro Ford. Ficou conhecido como o “Watteau da lata de spray” (referência ao pintor francês de estilo rococó), apesar de a autora achar suas

pinturas mais parecidas com as construções espaciais de Kandinsky. Já em 1985, quando sai a publicação do ensaio de Gablik na primeira edição do antológico livro “Has Modernism Failed?”⁹³, a autora entoa uma importante discussão a respeito dos principais nomes que grafitavam a cidade de Nova York e que já estavam sendo absorvidos por um mercado em ascensão, interessado em novas linguagens. Ela discute amplamente sobre a questão da legitimação desta linguagem, entrevistando alguns dos principais nomes da época, inclusive, Haring e Basquiat. Aponta o artista Fred Braithwaite, conhecido como Fab 5 Fred, como um dos primeiros a utilizar imagens e não somente palavras (aliás, uma reprodução de lata de sopa em homenagem a Andy Warhol). Ao entrevistar este artista, fica claro também sua consciência sobre as relações entre o grafite e as artes visuais, quando ele cita o pintor Jackson Pollock como uma de suas principais referências; disse também ter acabado de ler um ensaio em que Pollock tem seu estilo classificado como “graffiti-calligraphy”.

É interessante notar, mesmo na pouca bibliografia dedicada ao tema, a influência desses artistas na arte urbana brasileira, principalmente por meio do artista naturalizado brasileiro Alex Vallauri (nascido na Etiópia em 1949, e falecido em 1987). Este realizou pinturas em muros de Nova York juntamente com Basquiat. Segundo Gitahy (2002, p. 38), Haring também participou em 1983 da Bienal de São Paulo. Neste período, fez diversos trabalhos de rua em companhia de Rui Amaral, grafiteiro paulistano da geração 80 e monitor da Bienal naquele ano. Haring também conheceu Alex Vallauri e Maurício Villaça. Em 1986, expôs no Rio de Janeiro na Galeria Thomas Cohn, junto com o artista Kenny Scharf, estadunidense na época casado com uma brasileira e que hoje ainda é extremamente atuante na arte urbana.

2.4.5 – O legado definitivo de Alex Vallauri

Pode-se dizer que o artista Alex Vallauri foi uma espécie de “Basquiat brasileiro”. Trata-se, claro, de fazer apenas uma analogia metafórica, pois a obra de Vallauri se destaca na História da Arte pela sua singularidade e significativa contribuição à arte urbana mundial. Além de precursor do grafite no país, Vallauri foi um artista que utilizou variados recursos estéticos com uma preocupação declarada em fazer uma arte acessível e democrática. Sua carreira, inicialmente, foi marcada pelo uso da gravura, meio que possibilitava ao artista concretizar

⁹³ A capa do livro desta edição é composta justamente pela imagem de um muro, e parte de seu título é escrita como se tivesse sido grafitada. GABLIK, Suzi. *Has Modernism Failed?*. New York: Thames and Hudson, 1995.

estes objetivos. No final dos anos 1970, os muros e paredes das cidades se tornaram o principal suporte para a realização de obras com a técnica do estêncil, máscara utilizada para compor imagens e imprimi-las em superfícies com a tinta spray.

Com educação formal em artes visuais e circulação no meio artístico de diversos países (inclusive, em Nova York, onde conviveu com Basquiat), Vallauri exerceu um papel inaugural e fundamental, como um elo entre o grafite urbano tradicional, feito por jovens autodidatas (de classes sociais desfavorecidas ou não), e a arte em si. Seu papel aglutinador e influência na arte urbana de São Paulo nos anos 1980 são a maior prova da ligação entre estes dois territórios estéticos e merecem uma investigação aprofundada para trazer à tona a importância de Vallauri na construção da história da arte urbana. Neste sentido, Vallauri encarna uma das grandes características do artista contemporâneo:

O artista é avaliado, desde então, segundo o grau de segurança com que ultrapassa o limite entre o high e o low em ambas as direções, sem permanecer em qualquer dos lados da fronteira. Ele pode deixar não filtrados os achados do cotidiano que utiliza ou interpretá-los e configurá-los esteticamente de um modo estranho. Mediante essa estratégia de confrontar arte e não-arte, ele assegura-se de uma diferença que dá o direito de ainda hoje fazer arte. (BELTING, 2006, p. 114)

Vallauri nasceu, em 1949, em Asmara (antiga Etiópia, atual Eritreia) e mudou-se com a família para a América do Sul no ano seguinte. Viveu até 1964 na Argentina, onde ainda adolescente estudou artes na Asociación Etímulo de Bellas Artes de Buenos Aires. Mudou-se para Santos em 1964, onde iniciou seus estudos de xilogravura com Augusto Barroso. Desde então, passou a frequentar diversos cursos livres de arte no Brasil, concluindo em 1971 o bacharelado em Comunicação Visual, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Depois de participar de diversas exposições, mostrando obras realizadas principalmente com a técnica da gravura, passou a viver em outros países, regressando depois ao Brasil.

Nos anos 1970, Vallauri viveu na Inglaterra e Holanda, países onde trabalhou com desenho animado e cenografia, o que viria a fortalecer sua vocação para a arte coletivista. Em 1975, em Estocolmo, trabalhou como impressor no Litho Art Center, onde, paralelamente a suas tarefas diárias, desenvolveu pesquisas avançadas na área de litografia e gravura em metal, incluindo em sua obra, a partir daí, recursos fotográficos que lhe possibilitaram idealizar uma série de gravuras singulares, inovadoras para aquela época. Em 1978, de volta a São Paulo, realizou as

primeiras imagens com a técnica do estêncil em muros e postes da cidade. Sua assinatura era uma bota feminina preta de salto.

Depois de uma fase inicial expressionista e de sua incursão pelo surrealismo, principalmente por meio da gravura e desenho, Vallauri encontrou na Pop Art sua principal inspiração, incorporando o vocabulário “kitsch”, definido como:

[...] - símbolo estandartizado da indústria de sonhos, típica das grandes metrópoles, disseminado em São Paulo, Nova York, Chicago e Londres - foi percebido e anexado ludicamente em suas obras. Um jogo onde a fantasia se misturava com a realidade confusa do cotidiano: uma reinvenção pessoal de Alex Vallauri da pop art nos trópicos. (SPINELLI, 2010, p. 10)⁹⁴

Em 1982, Vallauri levou seus grafites para Nova York, onde pintou obras no Soho, Greenwich Village, East Village e Broadway. Nesta época, conheceu diversos artistas locais e chegou a grafitar muros juntamente com Basquiat. Levou em sua bagagem máscaras de estêncil cujas imagens ficaram famosas em São Paulo, como Acrobata, Telefone, Dado e Pião. Disse ele a respeito de sua impressão sobre o grafite nova-iorquino: “Me desencantei com o graffiti daqui. Pensei que ia encontrar coisas inovadoras. Que nada! E eu que pensava que seriam os melhores do mundo! Não passam de pichações de fraco acabamento.”⁹⁵. Entretanto, em termos de mercado de arte, a impressão é mais positiva: “Em Nova York, as galerias cedem paredes e chão para o graffiti. Participei de coletivas onde podíamos vender trabalhos impressos em papel. Já existe um mercado promissor para o graffiti”.⁹⁶

Vallauri escolheu o estêncil como principal técnica para reproduzir suas imagens em suportes da cidade. Utilizado há séculos na decoração de ambientes, o estêncil – que poderia ser considerado um meio termo entre pintura e gravura - ganhou nas mãos do artista⁹⁷ nova dimensão, o de arte urbana, ou street art*:

⁹⁴ Segundo Spinelli (2010), Vallauri também teve obras de sua autoria reproduzidas em grande escala para a indústria de confecção, como Levi’s, Fiorucci e Rakam Tecidos.

⁹⁵ Comentário do artista em carta enviada, em 1982, a sua prima Beatriz Rota-Rossi. (In Spinelli, 2010, p. 79).

⁹⁶ Nova York, cidade aberta aos grafites paulistas. O Estado de São Paulo, 11 de janeiro de 1983. (In SPINELLI, 2010, p. 116).

⁹⁷ Hudinilson Junior, Waldemar Zaidler, Carlos Matuck, Maurício Villaça, Vado do Cachimbo, Carlos Delfino, Jaime Prades, Eduardo Castro, Eymar Ribeiro, Job Leocácio, Jorge Tavares, Júlio Barreto, Ozéas Duarte, Celso Gitahy, Cláudio Donato e Ruy Amaral foram outros artistas brasileiros também a utilizar a técnica do estêncil naquele período.

O estêncil, de estrutura compositiva e técnica absolutamente simples, feito à mão, impresso com método rápido e barato, por intermédio de máscaras recortadas, transforma-se num novo suporte e veículo estético de um criador engajado no processo de propiciar experiências artísticas para todos os públicos. Um projeto estético que poderia levar à contextualização social da arte, uma estratégia de enfrentamento e ação, no sentido de gerar um imaginário artístico; democratização capaz de estabelecer novas estruturas de linguagens e novos padrões de criação mais integrados à vida social [...] (SPINELLI, 2010, p. 30)

A obra de Vallauri estava sempre ligada a símbolos da Art Pop, como a famosa personagem “Rainha do Frango Assado” (representada em peça teatral em meados dos anos 1980). Esses experimentos chegaram a chamar a atenção do artista Andy Warhol, que ficou fascinado com a obra “Peru Assado sobre Coluna Grega”, em homenagem ao Dia de Ação de Graças⁹⁸. A estada de Vallauri em Nova York suscitou comentários na crítica especializada sobre a velha polêmica a respeito da autonomia estética da arte brasileira em relação aos países ditos desenvolvidos. Como afirmou Albert Beutenmüller em depoimento a Spinelli:

Ao viajar para os Estados Unidos, Alex Vallauri fez o percurso de retorno à origem dos graffiti modernos [...] A linguagem é simples e direta. Alex repete alguns elementos – o telefone com seu fio enrolado, botas de salto alto, por exemplo – que já havia utilizado em São Paulo e o fizeram destacar-se na multidão, víamos a bota de salto alto e sabíamos: Alex estivera ali. A imagem era um código secreto entre autor e observadores; todos éramos cúmplice do seu discurso plástico, integrado à paisagem. Defrontando-se com os muros nova-iorquinos, Alex Vallauri realizou uma incisão cultural no panorama americano: devolveu àquele povo a linguagem que ele nos impôs nos últimos anos; criou um impasse típico de contracultura e cartase. (SPINELLI, 2010, p.83)

Um momento importante na carreira de Vallauri foi a publicação do livro *Art Today*, de Edward Lucie-Smith, no qual o crítico elogia a instalação realizada pelo artista para a XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. A crítica resultou no convite para o artista participar com destaque na exposição *Art of Fantastic: Latin America, 1920-1987*, idealizada pelos curadores Holliday T. Day e Hollister Sturges para o Museu de Arte de Indianápolis.

De meados ao final dos anos 1980, uma série de comentários na imprensa e na crítica especializada aponta para a importância da obra de Vallauri, inclusive, como um precursor da arte urbana no Brasil. Como lembra o artista José Roberto Aguilar, havia muitos artistas, “Impulsionados pelo santo Alex Vallauri, ele mesmo o rei Arthur, com seus cavaleiros a procura

⁹⁸ Depoimento do artista a Spinelli (2010, p. 116).

do santo spray-graal” (apud SPINELLI, 2010, p. 34). Uma de suas imagens mais emblemáticas é a silhueta de um acrobata, fragmento da obra “O Circo”, do pontilhista Georges Seurat que, por sua vez, havia se inspirado no malabarista de um cartaz de rua criado por Jules Chéret⁹⁹. Todos os anos comemora-se no dia 27 de Março o "Dia Nacional do Graffiti no Brasil" por decreto lei sancionado pelo Presidente da República, data da morte do artista Alex Vallauri.



Figura 46: Alex Vallauri grafitando. Fonte: SPINELLI, João. Alex Vallauri. São Paulo: Bei, 2010, p. 176. (sem data definida na publicação)

⁹⁹ Spinelli (2010) explica que Chéret foi pioneiro na criação de grandes cartazes coloridos feitos a partir da técnica da litografia, em meados de 1800. Inspirava-se em mestres do barroco (principalmente Tiepolo) para complexas composições, com habilidades de desenho para sugerir terceira dimensão.



Figura 47: Coluna com frango assado (década de 80-grafite sobre papel), de Alex Vallauri. Fonte: SPINELLI, João. Alex Vallauri. São Paulo: Bei, 2010, p. 108.



Figura 48: Después de um Puño, 1987, de Basquiat. Fonte: MAYER, Marc (ed.). Basquiat. Nova York: Brooklyn Museum, 2010, p. 162.

CAPÍTULO 3: SÃO PAULO E BUENOS AIRES: “CIDADES-SUPORTE” DA NOVA ARTE URBANA

3.1 Preâmbulo

Nas últimas décadas houve um aumento significativo no contingente de artistas que fazem da cidade o suporte de sua arte. Estas práticas de intervenção urbana* utilizam variadas linguagens e técnicas, tendo uma maior aproximação ou não com práticas ativistas e politizadas, seja por meio de recursos experimentais ou tradicionais. Independentemente de estarem em locais abertos ou fechados, elas são feitas na cidade, na maioria das vezes reafirmando seu caráter anti-institucional (a questão da incorporação da arte urbana pelo circuito artístico será debatida ao final deste capítulo).

É possível afirmar aqui duas grandes tendências desta nova arte urbana: a) Uma voltada para a ideia de “arte ativista”, na qual os artistas trabalham com linguagens altamente experimentais e sistematicamente conceitualizadas, colocando-as de forma diretamente crítica em relação à sociedade capitalista e cujas raízes remontam aos movimentos artísticos modernistas e às neovanguardas elencados no 2º capítulo deste trabalho. b) Outra em que é possível delinear a configuração do “novo grafite” (com maior ou menor ênfase em sua ligação com as raízes urbanas do grafite ligado ao movimento Hip Hop e com raízes históricas no panorama das grandes pinturas gestuais dos anos 1980), e cujos artistas estão predominantemente focados no desenvolvimento plástico e material de suas obras.

São Paulo e Buenos Aires refletem estas mesmas divisões relativas às tipologias da nova arte urbana em escala mundial. São consideradas cidades centrais no cenário geral da produção internacional tanto pela qualidade de obras como pela quantidade de artistas atuantes. A proposta aqui é fazer primeiramente um traçado descritivo dos artistas e grupos existentes dentro dessas duas correntes, todos ainda atuantes, para propor depois uma reflexão crítica de sua produção, relacionando-a à história da arte urbana sistematizada no capítulo II e às teorias da arte contemporânea. A seguir, a produção destas duas cidades será analisada com base nos seguintes critérios: a) a partir da seleção dos principais artistas que se encaixam no perfil “arte ativista”, com base na bibliografia levantada e em pesquisas na internet; b) a partir da seleção de artistas que se encaixam no perfil “novo grafite”, com base no trabalho de campo realizado para a observação das cidades, suas obras e registro fotográfico, além de artistas selecionados

na bibliografia, mas cujas obras não foram encontradas por esta pesquisadora durante a pesquisa de campo.

3.2 Arte ativista paulistana e portenha

Entre final dos anos 1990 e início de 2000, um interessante fenômeno ocorre nas duas capitais: o surgimento de coletivos de jovens artistas, cujo trabalho é voltado para a arte ativista, seja no sentido político direto como indireto, e a partir de poéticas estruturadas em ações realizadas na cidade e envolvendo o público transeunte.

Um dos primeiros grupos, o argentino *Escombros*¹⁰⁰, criado em 1988, utiliza instalações, manifestos, murais, objetos, cartazes, grafites, cartões postais, etc., para abordar a realidade sociopolítica argentina. Marcada na época da fundação do grupo pela hiperinflação, a Argentina apresentava um cenário social pessimista e os artistas do grupo imaginaram que em pouco tempo o país estaria reduzido a “escombros”, daí o nome do grupo. Para eles: “Um nome que é mais oportuno do que nunca ainda hoje”. Também mantiveram intactas algumas características de sua atuação inicial, a principal delas, a proposta de fazer a maioria de seus trabalhos, ao ar livre, seja nas ruas, nas praças, e até mesmo em córregos urbanos (o que se tornou uma constante no grupo).

Começaram com um grafite em um terreno baldio no bairro de San Telmo, cuja imagem enviaram por correio para diversas pessoas como um cartão postal. Podemos notar nesta linguagem uma referência à arte postal dos anos 1960 e 1970, como foi citado no capítulo II o caso do artista Paulo Bruscky, um dos pioneiros desta vertente no país. Logo depois, o grupo fez a obra *Pacartas I* (1988), uma amostra de fotoperformances em banners exibidos em uma estrada e, em seguida, mostrados em caminhadas pelas ruas. Esta ação foi repetida pouco depois, na localidade de Hernandez, perto de La Plata. Uma dessas imagens inspirou o mural *Teoría del Arte*, na avenida 7, entre as ruas 41 e 42 ruas, em La Plata.

Além de utilizarem diversos recursos estéticos, os artistas do grupo realizam atos de protesto social e publicam constantemente manifestos contendo suas ideias a respeito da arte em geral e de seu próprio processo criativo. Os títulos dos manifestos evidenciam a proposição de várias estéticas, como no primeiro intitulado “La estética de lo roto”: “Somos a ética da

¹⁰⁰ Apesar de estar sediado em La Plata, capital da província situada a 60km de Buenos Aires, o grupo tem presença marcante em Buenos Aires. Informações retiradas do site do grupo: <http://www.grupoescobros.com.ar/>. Acesso em: 23 jan. 2014.

desobediência. Uma ética que se opõe à indiferença e à resignação. Nós não aceitamos a ordem estabelecida, porque a ordem é injusta.” Assim, seguem-se outros manifestos: “La estética de la desobediência”, “La estética del anti-poder”, “La estética de la resistencia”, “La estética de lo humano”, etc. Ao final de 1990, o grupo editou 300 exemplares do livro “Proyecto para el desarrollo de los países bananeros según las grandes potencias”, em que expõe com humor as relações entre o mundo desenvolvido e os países pobres.

O grupo produz ainda “objetos de consciência”, que têm como objetivo enfatizar a ideia da portabilidade da obra de arte, que pode ser transportável e não estar necessariamente circunscrita a um espaço fixo. Um desses objetos, “El equipaje del hombre” (uma pequena bolsa de cor ocre, cheia de areia e com a etiqueta com o título de um poema) integrou, em 1999, a mostra em homenagem a Jorge Luis Borges, no Centro Cultural General San Martín, em Buenos Aires.



Figuras 49 e 50: As obras transportáveis do grupo Escombros. Fonte: FARINA, Fernando. Arte Argentino Contemporaneo. Rosário: Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro). 2004. Catalog. s/p.

A ideia de arte ativista evidencia-se em diversos momentos de atuação do grupo: Junto ao Greenpeace, em 1990, organizaram, em uma fábrica abandonada de Avellaneda, a ação chamada “De la cultura del abandono a la cultura de la recuperación”, da qual participaram 600

artistas e ecologistas da Argentina e Uruguai. Durante a convocação, foi extraída água contaminada do Riachuelo, envasada e transformada em “objeto de consciência”.

Como parte das XI Jornadas de la Crítica (setembro, 1990), lançaram a convocatória “Arte en la Calle”, para a criação da instalação *Animal Peligroso*. Tratava-se de uma jaula instalada na praça da Recoleta, com um cartaz descrevendo as características do artista latino-americano; em seu interior realizavam trabalhos que entregavam às pessoas.

Outro grupo de destaque em Buenos Aires e fundado em 1997 é o G.A.C. - Grupo de Arte Callejero, formado, por iniciativa de estudantes da Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (a maioria mulheres) que, ao não se sentirem representados pelos espaços tradicionais do circuito artístico, acabaram decidindo fazer arte de rua. A primeira ação do grupo foi a realização de murais com imagens de macacões pintados em preto e branco em vários locais da cidade aludindo ao desmantelamento da educação pública durante o governo Menem. Em um misto entre ritual e ato lúdico, seus integrantes se vestiram de negro e finalizaram o ato queimando as paredes onde estavam as obras. A ação chamava-se “Professores jejuando”.

Desde o início, o grupo utilizou estratégias que marcariam a centralidade de sua produção até os dias de hoje: uso de imagens sintéticas e simbólicas, a ocupação do espaço público para alterar seus códigos hegemônicos, o trabalho coletivo em parcerias com outros grupos, a atuação do próprio corpo nas ações. Por ocasião do livro comemorativo de dez anos do grupo, afirmaram que pretendem produzir conhecimento a partir de suas práticas, que a teoria não deve ser apenas objeto de interesse de críticos e teóricos.

O grupo surgiu no contexto da década Menem, quando o país transpareceu impunidade dominante e o aumento do individualismo. Na mesma época, surgiram outros grupos de artistas que promoveram ações de rua, entre eles: *En Trámite* (Rosario), *Costuras Urbanas y las Chicas del Chanco y el Corpiño* (Córdoba), o já citado *Escombros* (La Plata), *Maratón Marote*, 4 para el 2000, *la Mutual Argentina y Zucoa No Es* (Buenos Aires). Alguns desses grupos, como o GAC, convergiram rapidamente para a colaboração com o H.I.J.O.S., então recém-nascida organização que congrega os filhos dos assassinados, desaparecidos, exilados e ativistas (muitos que entraram na idade adulta na época, nasceram depois de 1978), que tinham como objetivo a denúncia do genocídio cometido pela última ditadura.

Em seu início, o GAC já utilizava cartazes com imagens semelhantes às tradicionais sinalizações de trânsito (forma, cor, tipografia) para indicar, por exemplo, a proximidade de

antigos centros de detenção clandestinos onde foram assassinadas pessoas durante a ditadura. A ideia de síntese formal para se chegar a uma comunicação massiva e o ritual corporal de um espaço grupal já se mostravam como núcleos dos trabalhos do GAC que, em 2001, começou a fazer novos cartazes denúncia (com marcações dos locais onde viviam ex-torturadores e assassinos do período ditatorial e de espaços utilizados para detenção clandestina) ao longo de grandes percursos cartográficos. Assim, recorreram ao velho clichê publicitário urbano “você está aqui” para criar os primeiros cartazes em que identificam ex-CCDs (Centros Clandestinos de Detenção).

Em 1996, o grupo começou a fazer as ações chamadas de “Escrachos”, em parceria com HIJOS. Escracho quer dizer “sacar a la luz lo que está oculto”, “develar o que el poder esconde”, isto é, que a sociedade ainda convivia com assassinos, torturadores, sequestradores de nenês, que até aquele momento viviam em um cômodo anonimato. Tratavam-se de ações, aderidas por outras pessoas e ocorridas em frente aos locais de residência ou trabalho dos cúmplices da ditadura, cujo lema era: “Se non hay justicia hay escracho” (BOSSI, 2009, p. 57).



Figura 51: O grupo GAC em ação, 2002. Fonte: BOSSI, Lorena; et. al.. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

Apesar de não serem entendidos inicialmente como ações de natureza artística (BOSSI, 2009), os resultados foram efetivos. O médico Héctor Vidal, sequestrador de bebês em cativo e falsificador de certidões de nascimento, que caminhava pelas ruas impunemente graças às leis “Obediencia Debida” e “Punto Final”, perdeu seu registro médico seis meses depois de ser “escrachado”. A prática do “escracho” se centrou na ideia de uma “memória viva”, entendida não como mera recordação, e sim “construções indivíduo-sociedade em relação dinâmica e conjunta em seus momentos histórico-sociais” (BOSSI, 2009, p. 59, tradução nossa).

A pesquisadora Longoni¹⁰¹ conta uma interessante passagem, ainda em relação ao grupo, em 2000, quando ela e Mariano Mestman foram convidados a apresentar informalmente o livro “Del Di Tella a Tucumán Arde”, em IMPA, fábrica que havia se transformado em um ativo polo cultural alternativo. Ainda não era evidente o processo de canonização de Tucumán Arde como referência fundamental ao conceitualismo internacional e à legitimação da chamada “arte política”. Ela explica que Rafael Leona (antigo integrante de GAC e que participa do grupo Contrafilé, em São Paulo) a emocionou ao relatar o quanto foi fundamental conhecer aquela experiência de articulação entre vanguarda artística e radicalização política nos anos 1970 para entender sua contribuição para que os novos coletivos se sentissem menos sós e se pensassem como parte de uma história potente de práticas “invizibilizadas”.

No mesmo ano de fundação do GAC também foi criado o grupo Etcetera¹⁰², que tinha como objetivo interagir em diferentes contextos sociais, trazendo a arte para as ruas, e a rua para as artes; neste último caso, deslocando os conflitos sociais para outros espaços em que os mesmos costumam permanecer silenciados (instituições culturais, meios de comunicação, megaeventos, etc.). Tratava-se também de uma reação à cultura invadida pelas regras do neoliberalismo tão fortemente pronunciada durante o início dos anos 90 em Buenos Aires.

Procurando uma casa abandonada para sediar suas atividades, o grupo, em 1998, descobriu por sugestão de uma pessoa a antiga sede da tipografia onde vivia o artista surrealista John Andralis (1924-1994), que durante os anos 50 fez parte do grupo de Paris liderado por André Breton e que em seu retorno à Buenos Aires fundou uma editora e gráfica. O grupo, então, invadiu a imensa casa, no bairro popular Abasto, área que ainda mantém o Tango em suas ruas, e onde há mercados populares e alojamentos temporários característicos dos imigrantes. Na casa, havia diversos equipamentos gráficos, a biblioteca do artista e inúmeros outros materiais.

¹⁰¹ In: BOSSI, Lorena (et. al.). Prólogo. Pensamientos, prácticas y acciones del GAC. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, ps. 9-16.

¹⁰² Disponível em <http://grupoetcetera.wordpress.com/>. Acesso em: 23 jun. 2014.

O grupo passou a viver e trabalhar no local transformando-o em uma “casa dos sonhos”, onde há caminhos secretos, laboratório de arte, um teatro e uma biblioteca. A ocupação foi noticiada na imprensa, e um tempo depois, apareceu na casa o filho do artista, Pablo, que vivia então no Japão como monge budista. Ao ver a intervenção do grupo, sorriu e chorou ao mesmo tempo, dizendo que eles estavam dando continuidade ao sonho de seu pai, permitindo assim que o grupo continuasse na casa.

Assim, surgiram as primeiras intervenções urbanas, que tratavam-se basicamente de “escrachos” realizados de diversas formas. Em 1998, o “escracho” a Enrique Peyón se baseou no seguinte: um dos membros do grupo, vestido como um trabalhador da construção civil, urinou por longos quatro minutos em um banheiro de secagem rápida instalado pelo grupo em frente à casa do repressor. Em seguida, outros artistas arremessaram grande quantidade de tinta sobre a casa. Mais de cem policiais impingiram uma violenta repressão que terminou com dezenas de feridos e 16 detidos. No mesmo ano, o “escracho” a Leopoldo Fortunato Galtieri apresentou um “jogo de futebol”, em frente à casa de Galtieri, onde as equipes concorrentes eram “Argentina vs Argentina”, simbolizando a guerra das Malvinas e da ocultação das mortes e desaparecimentos que aconteceram no país durante a Copa do Mundo de 1978, curiosamente vencida pela própria equipe argentina. O escracho foi realizado no dia do jogo da Argentina contra a Inglaterra na Copa de 1998. O trabalho terminou com um pênalti chutado por um membro com uma bola coberta de tinta sobre as paredes da casa. Os participantes gritavam “Gol”, misturados com insultos, enquanto lançavam bombas de tinta.

Em 1999, o grupo criou a ArteBIENE, uma atividade para questionar os mega eventos culturais, buscando criar um espaço fundamental contra a lógica convencional de mercado cultural. Foi realizada uma exposição coletiva de obras (pinturas, esculturas, fotografias, etc.), às portas da feira ArteBA, como forma de manifestar uma maior abertura e pluralidade do campo cultural. Ainda enfatizando esta ideia de contra-publicidade, no mesmo ano, houve a ação Libro Libre, em frente à Feira do Livro de Buenos Aires, que se tratou de um “stand” com livros da “imprensa surrealista” e slogans como: “Não à Paper Shopping Center”; “Sim para uma feira itinerante com a troca aberta e gratuita de livros”; “Tinta e papel, não à tarifa”.

O grupo fez ainda a ação “Son uno”, durante a campanha eleitoral para o presidente da Argentina, quando todos os três candidatos tinham o mesmo projeto político e econômico. Para destacar sutilmente esta situação, criaram seu próprio candidato fictício, formado pelo rosto

dos três candidatos e com o nome DelaRuaCavalloDuhalde. O cartaz foi distribuído em diferentes lugares da cidade de Buenos Aires.

Em 2005, fundaram a Internacional Errorista. A primeira aparição, em 14 de outubro, foi uma ação em que os artistas apareciam mascarados, com roupas pretas e braçadeiras com insígnias (IE) e portando armas falsas (grandes, de papel, papelão, como de história em quadrinhos), no centro de Buenos Aires. Chegaram em um jipe e se dispersaram pelas ruas fazendo bastante barulho, convergindo para o Obelisco de Buenos Aires. Chamaram a ação ironicamente de “Welcome Bush Party”, que antecipava a próxima visita do Presidente dos EUA à Argentina. O encontro dedicado ao líder da “guerra global contra o terror” compunha o palco perfeito para a Internacional Errorista (IE) fazer a sua estreia pública, altamente noticiada pela imprensa.

Em São Paulo, alguns grupos mantêm uma arte ativista semelhante à arte coletiva portenha. Formado em São Paulo, no ano 2000, o coletivo Contra Filé¹⁰³ é um exemplo emblemático da geração de artistas e coletivos que atua desde a década de 1990 de maneira a agir diretamente na cidade, tendo como ponto de partida ampliar o direito à produção criativa do espaço. O Contrafilé apresenta como campo de trabalho a cidade, propondo trabalhos de intervenção pública a partir da mistura de técnicas de performance, instalação, escultura e narrativas poéticas. Encontros inesperados entre os artistas, sua obra e os cidadãos revelam a busca constante pela experimentação da cidade como campo de ação, de possibilidades criadoras de um novo cotidiano, reescrito a partir da arte.

Um de seus importantes projetos é o “Parque para brincar e pensar”, realizado junto ao Ponto de Cultura Arte Clube (JAMAC) e à comunidade do Jardim Santo André, na Grande São Paulo, onde o JAMAC atua desde 2008.¹⁰⁴ A metodologia foi a imersão nas problemáticas situacionais da comunidade envolvida, cujas reflexões produzidas pelos envolvidos poderiam construir novos discursos, relações e formas que constituíram o Parque. Neste sentido, foi viabilizado um processo de criação coletivo, no qual estiveram em equilíbrio e conflito posturas práticas e teóricas.

¹⁰³ Informações disponíveis no site <http://parqueparabrincarepensar.blogspot.com.br/p/o-projeto.html>. Acesso em 19 fev. 2014.

¹⁰⁴ O JAMAC é coordenado pela artista Mônica Nador, e trata-se de uma associação formada por artistas, voluntários e moradores do Jardim Miriam, periferia da cidade de São Paulo. É um núcleo gerador de ações artísticas que propõe desde a melhoria das habitações, até o ensino de ofícios, assim como a apresentação de conceitos que promovem a ampliação da visão de mundo dos participantes, desenvolvendo consciência crítica e trabalhando a noção de cidadania, utilizando-se do potencial transformador da arte. Disponível em <http://parqueparabrincarepensar.blogspot.com.br/>.

Assim, foi proposta a construção de um brinquedo gigante (que refletisse, assim, a própria escala da cidade), além de outros pequenos brinquedos e jogos periféricos, cujo objetivo último era potencializar a importância da brincadeira para o cotidiano de crianças, jovens e adultos, colocando-a como metáfora de uma cidade plena, apropriada por todas as gerações. Os brinquedos dentro deste contexto se transformaram em “esculturas funcionais” ou “brinquedos-pinturas”.¹⁰⁵ Foram desenvolvidas ainda “pinturas expandidas” ou “paredes-pinturas” pelo Ponto de Cultura Arte Clube (JAMAC). Os resultados do projeto também são reflexo da influência do pensamento do educador Paulo Freire na atuação do grupo (de 2005 a 2007 o grupo manteve encontros quinzenais com a educadora Fátima Freire, filha de Paulo Freire e atualizadora de seu pensamento), que neste projeto se revelou com a ideia de “disparadores alfabetizadores políticos”, como instrumentos de uma tomada de consciência política que atinge, em primeira instância, “[...] a nós mesmos quando nos ligamos ao entorno e nos posicionamos em relação à sociedade”.¹⁰⁶

O Parque foi consequência de outro trabalho do Contrafilé, iniciado em 2005, e nomeado “A Rebelião das Crianças”. Vídeos postados pelo grupo na internet mostram suas ações em diversos locais em São Paulo, por meio das quais seus integrantes interagem com crianças moradoras de ruas, fazendo brincadeiras, colando faixas e fixando balanços nas estruturas dos viadutos. Em 2008, por exemplo, como decorrência deste percurso, o grupo construiu um balanço de bambu gigante no parque do Ibirapuera, em torno do qual se formaram filas de pessoas de todas as idades.

O grupo também foi autor da intervenção “Monumento à Catraca Invisível”, em junho de 2004, como parte do projeto Zona de Ação. Patrocinado pelo SESC e elaborado pelos coletivos A Revolução Não Será Televisionada, BijaRi, Contra Filé e Cobaia, o projeto também contou com a participação dos coletivos Frente 3 de Fevereiro (em parceria com A Revolução Não Será Televisionada) e Grupo Arte Callejero (o GAC), além dos acadêmicos Suely Rolnik, Brian Holmes e Peter Pal Pelbart. O objetivo era a criação de um espaço para a ação e a reflexão coletivas sobre a possibilidade de se construir uma vida pública. Cada coletivo ficou com uma zona da cidade (Sul, Oeste, Norte, Leste e Centro) para elaborar uma intervenção urbana e alguma

¹⁰⁵ Disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-2/textos/projeto-parque-para-brincar-e-pensar>. Acesso em: 15 abr. 2014.

¹⁰⁶ Fátima Freire em entrevista ao Contrafilé, publicada no catálogo do Festival de Arte Jovem “Qui Vive? - Formas e Conteúdos do Dissenso – Estratégias de Auto-Educação”, Centro Nacional de Arte Contemporânea de Moscou. Disponível em: <http://parqueparabrincarepensar.blogspot.com.br/search/label/01.%20O%20Projeto>. Acesso: em 15/04/2014.

atividade em uma unidade SESC da região. O Contra Filé ficou com a Zona Leste, e a intervenção “Monumento à Catraca Invisível” ocorreu no Largo do Arouche. Tratou-se da colocação de uma catraca em cima de um pedestal, sob a qual foi fixada placa com a inscrição “Monumento à Catraca Invisível – Programa para Descatracalização da Própria Vida, Junho/2004”.

Outro grupo de destaque é o coletivo Esqueleto ¹⁰⁷, fundado em 2003, e cuja poética se baseia na união entre crítica e humor em relação às questões urbanas. “A ocupação dos espaços públicos, a qualidade da convivência e a dificuldade do encontro nesses espaços, cada vez mais privatizados, são alguns dos temas que nos movem a agir”, afirma o grupo, que realiza ações, interações e interferências, em espaços públicos ou não, físicos ou virtuais. São performances coletivas abertas, happenings e exposições, que utilizam suportes e meios diversos como lambe-lambe, sticker, estêncil, fotografia, vídeo, vídeo-projeção, animação e arte digital. Por meio destas linguagens, o grupo questiona temas relativos às grandes metrópoles, como a vigilância, o encarceramento privado, os “bolsões” de pobreza e de riqueza, transportes individuais, desejos de consumo e de felicidade vendidos pela publicidade e pela mídia. “Para nós política pode ser poética, e vice-versa”, declaram seus integrantes.

Um de seus recursos poéticos são objetos, como o “Eau de Conscience”, cuja suposta propaganda mostra o “Primeiro produto da linha de limpadores de consciência -, para uso pessoal. [...] Desenvolvido para pessoas de todas as idades que vivem sob as pressões e o estresse do dia-a-dia, relaxa e alivia, trazendo frescor e tranquilidade imediatos”. O lambe-lambe “Homens Ignorando” se tornou um clássico do grupo (com a imagem típica da sinalização urbana, porém estilizada, representando um homem de terno). A imagem foi colocada em situações diversas, como na Ocupação Plínio Ramos. Aparece em fotos em que o prefeito Gilberto Kassab promete solução habitacional para as famílias da Ocupação Prestes Maia, em troca de sua saída do prédio ocupado no centro da cidade.

É interessante notar que em São Paulo há grupos e artistas que conseguem realizar atividades paralelas à atividade artística, como ações institucionais e até de marketing privado. Esta é uma característica que achamos importante pontuar, já que não encontramos o mesmo na arte urbana portenha. O grupo mais representativo desta vertente é o BijaRi ¹⁰⁸, fundado em 2000 e que se intitula como um grupo de criação em artes visuais e multimídia. Seu trabalho deriva da “pesquisa constante situada na convergência entre arte, tecnologia e design, permitindo

¹⁰⁷ Disponível em: <http://esqueletocoletivo.wordpress.com/>. Acesso em: 22 dez. 2013.

¹⁰⁸ Disponível no site do grupo: www.BijaRi.com.br. Acesso em: 22 mai. 2014.

imprimir novos olhares à comunicação em diferentes plataformas de atuação”. Buscando a reflexão crítica e a prática estética sobre a produção simbólica dos espaços urbanos, seus trabalhos se situam na “fronteira entre arte, política e vida cotidiana com o objetivo de desvelar suas fissuras sociais”.

Em seu manifesto “Arquitetura da Resistência”¹⁰⁹, o grupo enfatiza que o objetivo de sua arte é trazer à tona a ideia de que a cidade não é um espaço pronto e estabelecido por vontades políticas verticais, mas espaço em permanente construção, passível da participação e urgente na inclusão de todos cidadãos. Seus projetos questionam a apropriação do espaço público, evidenciando as relações de poder ocultas no cotidiano, que fazem da grande metrópole o espaço da exclusão social.

Transitando entre distintas linguagens – como cartografia, intervenção urbana, projeção mapeada, esculturas de luz, instalações interativas e videoarte – o BijaRi vem criando diversos projetos. Em 2002, a intervenção “Antipop galinha” (2002) procurou revelar padrões de expressão corporal e códigos de conduta balizados por diferentes contextos públicos. Assim, o grupo empreendeu esta ação em que duas galinhas foram soltas, concomitantemente, no Largo da Batata, na época reduto de cultura nordestina, frequentado pelas classes populares que passam em seu trajeto entre centro e periferia; e em frente ao Shopping Iguatemi, espaço frequentado pelas classes mais abastadas da cidade. Surpresa, afetividade, espanto e rejeição foram algumas das reações registradas na ação. No Largo da Batata, a galinha causou reboliço e alegria. Já em frente ao Shopping Iguatemi, local elitizado, surtiu estranhamento, inclusive, com a intervenção da polícia.

Na obra “Estão vendendo nosso espaço aéreo” (2004)¹¹⁰, foi feito um registro do Largo da Batata, em meio ao processo de “revitalização” da área, segundo o qual a população local, seus hábitos e cultura seriam gradativamente substituídos¹¹¹. As diversas intervenções levadas a cabo buscavam uma interlocução com a comunidade local no sentido de criar um entendimento compartilhado desse processo. Entrevistas, cartazes, cartografias, cartões postais, balões e

¹⁰⁹ Fornecido a esta pesquisadora. Há muitos anos, este manifesto estava disponível no site do grupo. Atualmente, não está mais.

¹¹⁰ Este projeto fez parte do Laboratório experimental de investigação, ação e reflexão sobre as formas de produção do espaço urbano denominado “Zona de Ação”, criado pelos grupos “A Revolução Não Será Televisada”, BijaRi, Cobaia, Contra-filé e Grupo de Arte Callejero (Argentina), em parceria com o SESC e com acompanhamento teórico de Suely Rolnik, Peter Pal Palpert e Brian Holmes.

¹¹¹ É interessante notar que realmente o local passou por um processo de gentrificação em uma reforma cheia de problemas, que durou onze anos, promovendo uma desertificação do local. Entretanto, em contrapartida o largo passou a ser utilizado por diversas manifestações sociais e artísticas.

infláveis foram alguns dos meios empregados numa ação celebrativa à memória do Largo. O projeto culminou com uma apresentação multimídia no próprio Largo retratando todo o processo do projeto.

Na obra “Cartografia operações urbanas e gentrificação” (2005), o grupo propôs enfatizar a ideia de desenhar uma nova cartografia do processo de renovação urbana, que veio da necessidade de revelar o verdadeiro significado dos termos usados pelos políticos, técnicos e profissionais, mas que são ambíguos para a população geral. Para o grupo: “Renovação Urbana”, “Restauração” e “Revitalização” são termos geralmente usados para validar a transformação dos tecidos urbanos consolidados, com a ausência de participação e debate entre os agentes culturais e sociais envolvidos no processo. Assim, a cartografia foi desenhada para clarificar essas questões em um nível mais geral. Ela foi impressa em formato de folheto, para ser distribuída, além de ser estampada em pôsteres que foram colados nas regiões de São Paulo que apresentam projetos urbanos predatórios.

Na ação “Gentrificado” (2007), nascida da constatação de que, em 2005, quase 40% dos edifícios do centro de São Paulo estavam vagos e extremamente degradados – a proposta foi mostrar o quanto as políticas urbanas forçam o deslocamento de moradores de baixa renda para a periferia, mesmo que isso implique em custos de serviços e infraestrutura de transporte. O BijaRi propôs uma atividade em que se discutiam aspectos da política urbana e o conceito de gentrificação, o que resultou na criação de um “cartaz viral”, que foi distribuído a movimentos ativistas e mais tarde fixado em todos os prédios ocupados por sem-tetos e pelo próprio movimento como parte da estratégia de visibilidade da questão.



Figura 52: A ação “Gentrificado”, do grupo BijaRi. Fonte: Imagem cedida pelo grupo.

Apesar de não serem iniciativas coletivas, dois artistas de São Paulo, Eduardo Srur e Mônica Nador, são citados aqui em função do paralelismo de seu trabalho com o dos coletivos citados aqui, já que a cidade e as problemáticas urbanas estão entre os principais objetivos destes artistas, cuja obra também está voltada para ação. É interessante notar que, a exemplo do grupo BijaRi, o artista Eduardo Srur¹¹² também mantém atividades não exclusivamente artísticas. Em seu site, é possível acessar a empresa Attack, intitulada a primeira empresa brasileira especializada em intervenções urbanas e por meio da qual o artista realiza diversas ações de marketing. Isso não inviabilizou seu trabalho artístico e nem parece ter de alguma forma refletido em seu compromisso com a crítica social, como mostram suas obras que utilizam o espaço público para chamar a atenção para questões ambientais e sobre o cotidiano nas metrópoles.

¹¹² Informações disponíveis em www.eduardosrur.com.br. Acesso em: 10 fev. 2014.

Na obra “Caiques” (2006), Srur espalhou dezenas de caiaques coloridos, “tripulados” por bonecos manequins de vitrines sobre as poluídas águas do rio Pinheiros, em São Paulo. A intenção era lembrar às milhares de pessoas que passam diariamente no local da existência de um espaço abandonado. A proposta era recriar as atividades de remo promovidas pelos clubes paulistanos até a década de 1920. Na última semana de exposição, uma imensa ilha de lixo encalhou os caiaques e alterou a composição da obra, juntamente com urubus

Em “PETS” (2008), nas margens de concreto do rio Tietê, Srur instalou esculturas gigantes na forma de garrafas plásticas de refrigerante. A exposição ocupou o local por dois meses e calcula-se que foi vista por mais de 60 milhões de pessoas. Entre elas, 3 mil crianças e professores da rede pública de ensino em visita combinada. Ao final da exposição, o material plástico das garrafas foi transformado em centenas de mochilas desenhadas pelo artista Jum Nakao e doadas às escolas que fizeram o passeio. PETS também esteve em exposição na represa Guarapiranga e na cidade de Bragança Paulista, interior de São Paulo. “A mensagem da obra vai além da questão ambiental: ela propõe a reciclagem do olhar”, afirma o artista.

Em Touro Bandido (2010), esculturas de touros foram colocadas sorrateiramente, durante a madrugada, sobre algumas vacas do evento Cow Parade, nas avenidas Paulista e Faria Lima, em São Paulo, para questionar o conceito da exposição que se dizia ser o maior evento de arte urbana no mundo. A ideia era mostrar que o Touro resgatava o imaginário brasileiro, um animal que nunca foi domado em rodeios e que virou lenda nacional. Por outro lado, a vaca se tornou uma representação estéril enquanto possível objeto de reflexão. Assim, a proposta era fazer uma “inseminação artística”. Por tratar-se de uma ação não autorizada, o artista teve de responder a inquérito policial por ato obsceno, difamação e danos materiais, instaurado pelos organizadores do evento. “Em minha defesa, reiterarei que a arte não pode ser domesticável”, afirma o artista.



Figura 53: obra “Caiaques” (2006), de Eduardo Srur. Fonte: acervo do artista.



Figura 54: Touro Bandido (2010), a inseminação artística de Eduardo Srur. Fonte: acervo do artista.

Já a artista Mônica Nador ocupa posição peculiar na história da arte urbana brasileira. Com início de carreira na década de 1980, ficou conhecida por sua pintura não figurativa, com composições arabescas e coloridas, que passaram a ocupar espaços da cidade, muitas vezes feitas com participação coletiva. A repetição de padrões (com máscaras ou feitos manualmente) é a marca de muitas composições suas, que assemelham-se a papéis de paredes, painéis orientais, superfícies com azulejos, já pré-configurando uma tendência para uma estética mural. Em 1991, sua participação na 21ª Bienal de São Paulo com 8 telas comprova esta tendência: são amplas superfícies com profusões de traços e cores, em ritmos cadentes e formando grandes conjuntos de arabescos que embaralham e hipnotizam o olhar do espectador; com um detalhe importante, há telas com as palavras FRUA, ENTRE, OLHE, VOE, colocadas sobre os arabescos, remetendo novamente à ideia de comunicação com signos comuns aos espaços urbanos, porém com a mensagem da fruição estética.

Seu trabalho, então, expande-se da tela para a parede a partir do convite de Tadeu Chiarelli para o Projeto Parede, que ocupa um corredor central no Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo. Em 1996, realizou “Parede para Nelson Leirner”, feito para um museu. No mesmo ano criou o projeto “Parede Pinturas”, com o objetivo de realizar pinturas em paredes e muros de periferias.

Participando de diversos projetos, Nador sempre procurou colocar o cidadão como co-criador da obra, dando preferência as suas ideias em relação aos motivos a serem pintados. Em 1998, a convite do programa Universidade Solidária foi para o interior da Bahia, onde entendeu que deveria incorporar o cidadão em seu processo criativo. Em Nilo Peçanha, por exemplo, a pintura mural contou com a participação de um grupo regional de percussão, cujos integrantes desenharam várias figuras relacionadas a sua atividade cultural.

Neste período, a artista criou o projeto Vila Rhodia Arte Clube para envolver os moradores da região de São José dos Campos usando pinturas de pano de prato, toalhas e aventais, a partir da técnica do estêncil e com o objetivo de gerar renda própria na comunidade. A ideia partiu em função dos próprios costumes de senhoras locais que pintavam panos de prato com motivos florais. Por ocasião da VII Bienal de Havana, onde realizou pinturas murais inspiradas na Vila Rhodia, Nador¹¹³ comentou:

¹¹³ In: RIVITTI, Thais. Mônica Nador. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010, p. 53. Catalog.

Fiz então uma homenagem àquelas mulheres, usando as flores e as cores dos panos de prato, realizando o que chamei de 'construtivo caipira'. [...] minha poética estava irremediavelmente contaminada pela cultura caipira, tanto quanto por Sol LeWitt!

Em 2004, Nador criou, juntamente com outros artistas, o Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), ponto de inflexão em sua trajetória. O projeto envolve oficinas de estêncil e ocupação de espaços desvalorizados do bairro, promovendo seu uso intenso pela comunidade.

Práticas de arte ativista como essas desfazem as fronteiras preestabelecidas entre militância e arte. “É aí que este legado crítico se reativa à maneira de um reservatório público de recursos e experiências socialmente disponíveis para converter o protesto em um ato criativo”, afirma Longoni¹¹⁴, ao explicar que o objetivo de artistas como esses não é tratar a política como tema, nem estetizar a política, e sim promover uma profunda integração entre as duas esferas.

3.3 O novo grafite paulistano e portenho

A diversidade de linguagens é a tônica do novo grafite portenho e paulistano. De painéis gigantescos a imagens feitas com estêncil que medem poucos centímetros, as obras refletem temáticas e técnicas diversas. Algumas peculiaridades diferem o novo grafite argentino do novo grafite paulistano. A começar pela datação. Em sua grande maioria, a geração portenha é mais nova do que a paulistana; muitos, inclusive, começaram a pintar no início dos anos 2000, o que se costuma atrelar à crise econômica de 2001 (RUIZ, 2011)/(FOX-TUCKER, 2010). Também se estabeleceu que a influência do grafite hip hop nova iorquino ocorreu apenas a partir da década de 1990, o que em São Paulo ocorreu a partir de final dos anos 1970, como vimos no caso do artista Alex Vallauri.

Uma peculiaridade do novo grafite portenho é a utilização recorrente da técnica do estêncil para a criação de formas mais sofisticadas. Artista de destaque é o Stencil Land, que começou suas atividades com publicidade em 1997. No início dos anos 2000, o artista passou a investigar mais a fundo as possibilidades da técnica, caminho ao qual se mantém fiel até os dias de hoje. Ícones nacionais, como o David de Michelangelo tomando chimarrão e gaúchos tocando

¹¹⁴ In: BOSSI, Lorena (et. al.). Prólogo. Pensamientos, prácticas y acciones del GAC. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, ps. 9-16.

guitarra, podem ser visto por toda a cidade (Figuras 55 e 56). O nível de complexidade pode ser visto nos detalhes de suas criações, muitas delas medindo até três metros de altura.

Também encontramos um maior número de coletivos atuantes na capital portenha, o que em São Paulo é mais raro. A maioria desses grupos também trabalha com a técnica do estêncil, como o Rundontwalk, criado em 2002, com obras que, ao longo do tempo, tornaram-se cada vez mais ambiciosas em termos de complexidade e escala. Suas obras são marcadas, sobretudo, por um humor inteligente, como na imagem do cachorro leitor na página da epígrafe deste trabalho, e as montagens de rostos híbridos (Figura 57). Na mesma linha, o coletivo bs.as.stencil, também formado em 2002, teve seu trabalho inicial focado em fortes conotações políticas, com mensagens claras para o público urbano. Com o tempo, suas peças tornaram-se menos abertamente política e mais subversivas, com ícones populares e figuras culturais, como o Cristo musculoso (Figura 58). Outra intervenção constante do grupo são as imagens de linhas de formigas, pintadas principalmente sobre cartazes fixados nos muros da cidade. Geralmente, parte dos cartazes é rasgada simulando a trilha que as formigas teriam feito devorando o papel. Outro coletivo de destaque, que também utiliza a técnica do estêncil, é o Vomito Attack, criado em 2001. Na fachada de um restaurante em Buenos Aires, mostrada anteriormente neste trabalho, o grupo confirma a vocação de seu nome (como se fosse um grande jorro de imagens sobrepostas) (Figura 26). Fazer um comentário mordaz sobre a corrupção política e o consumismo desenfreado, visando tanto as instituições governamentais e as corporações globais, estão entre os objetivos do grupo que, além de imagens políticas cáusticas com grandes doses de sátira e humor negro, se envolve com uma prática chamada de “ad-jamming”, que trata-se de desfigurar anúncios de publicidade, manipulando e distorcendo seus significados. Tornou-se notória a falsa campanha política sob a bandeira “Power, Corruption and Lies”, em que utilizou-se as mesmas táticas empregadas pelos partidos políticos, cobrindo os muros da cidade com cartazes para chamar a atenção para os níveis escandalosos de corrupção na política argentina.

Atuando com pintura, o Triângulo Dorado, formado em 2007, é um dos coletivos de arte mais recentes a se juntar ao movimento de arte urbana em Buenos Aires. O grupo tem um estilo notavelmente já bem desenvolvido e reconhecível, com a exploração de técnicas e estilos a partir de uma ampla gama de movimentos da arte contemporânea e clássica. Composições geométricas, bem como figuras marcantes em que corpos humanos estampados com padrões abstratos combinam com rostos surpreendentemente realistas. O grupo é conhecido por seu

uso de tons mais escuros e uma paleta de cores régias, como neste painel em La Boca (Figura 59).

Alguns artistas, atuando individualmente, vêm se destacando por sua marcante plasticidade, como JAZ, que começou sua carreira criativa nas ruas como grafiteiro, e é reconhecido como um dos primeiros artistas a trabalhar nas ruas de Buenos Aires, em meados da década de 1990. O estilo de JAZ se transformou ao longo dos anos. Ele afastou-se do grafite e começou a experimentar imagens figurativas inspiradas na cultura argentina e em grandes formatos. Tendo dominado a técnica do aerosol, o artista passou a experimentar outras possibilidades inspiradas em seu próprio trabalho na cenografia, tonando suas imagens cada vez mais rebuscadas em escala e complexidade cromática. Misturando materiais não convencionais, como pintura asfáltica e gasolina, JAZ desenvolveu técnicas artísticas que lhe permitiram pintar enormes murais que se assemelham a delicadas aquarelas. Seu estilo único o destaca como um artista sofisticado (Figura 60).

Gualicho cresceu nos subúrbios de Buenos Aires, e começou a fazer grafite em 1998. Em 2006, ele adotou o pseudônimo artístico "Gualicho", nome decorrente do verbo espanhol "enfeitiçar". Gualicho cria paisagens densas, que apresentam combinações complexas de elementos naturais e industriais, como mostra esta fachada em que são criados efeitos interessantes em sua superfície irregular, como as figuras que contornam janela e porta (Figuras 61, 62 e 63). Seus murais combinam estruturas orgânicas com máquinas, criando cenário retro-futurista. Gualicho usa uma língua estranha de símbolos e figuras ambíguas para explorar as diferentes facetas da natureza humana, e seus trabalhos são fortemente influenciados pela arte popular, ícones religiosos, história em quadrinhos e na psicodelia dos anos 1960, etc. As obras surreais e provocantes de Gualicho transformaram frentes de loja, casas particulares, edifícios abandonados e muros públicos.

Mart começou a pintar nas ruas de Buenos Aires com a tenra idade de 12, juntando-se a outros grafiteiros para participar da primeira onda de influências do grafite de Nova York em Buenos Aires na década de 1990. Ao longo dos anos, sua relação com a arte e com as ruas amadureceu, o artista deixou a pintura sobre trens para se dedicar a rebuscar um estilo de predomínio lirismo. Seus murais contemporâneos são em sua maioria figurativos, a partir de temas lúdicos como os homens em bicicletas e piratas que parecem extremamente simples à primeira vista, no entanto, um olhar mais atento revela suas linhas originais e sua incrível habilidade com aerossol. Este seu mural mostra sua poética de forma preponderante, com suas

composições detalhistas de linha e cor (Figura 64). Grande parte do seu processo criativo passa pela improvisação, o que resulta em efeitos aleatórios interessantes.

Em São Paulo, encontramos um maior número de artistas que trabalham sozinhos, e não em coletivos. Há alguns grupos, como o Gêmeia, fundado em 2006, cuja produção é marcada pela pintura sobre equipamentos urbanos, como bueiros, postes, tampas de esgotos e calçadas. Recentemente, o grupo passou a fazer “gravura urbana” utilizando uma técnica que consiste em fazer do asfalto a matriz, cujo desenho é feito com ferramentas para sulcar a superfície, que recebe uma camada de tinta sobre a qual é colocado o tecido para ser imprensa a imagem final.

Há duas correntes bem delineadas no novo grafite paulistano; uma, de artistas autodidatas provenientes da influência do grafite de periferia de estilo hip-hop; e outra, de artistas com formação universitária (artes ou desenho gráfico, principalmente) que fazem da cidade seu suporte. No primeiro caso, vamos focar os artistas que conseguiram de certa forma superar o caráter normativo da linguagem hip-hop para criar uma poética própria, de forte vigor plástico. É o caso do artista Stephan Doitschinoff, conhecido como Calma, autodidata que no início da carreira trabalhou como designer gráfico. A herança do punk rock e da cultura do skate, além do intenso contato com práticas religiosas na família, fazem parte das influências em seu trabalho, marcado por uma iconografia muito peculiar, que mescla o simbolismo cristão à crítica sócio cultural. Esta imagem (Figura 65) sintetiza a aproximação de sua obra com a estética surrealista, em que diversos elementos compõem um complexo universo onírico.

Como no caso de Calma, a dupla OsGêmeos também é autodidata e iniciou a trajetória a partir do grafite de rua. Os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo sempre trabalharam juntos e, desde muito jovens, pintavam muros nas ruas do tradicional bairro do Cambuci. Com a chegada da cultura Hip Hop no Brasil nos anos 80, eles encontraram uma conexão direta com seu universo mágico e dinâmico e um modo de se comunicar com o público. Exploravam com dedicação e cuidado as diversas técnicas de pintura, desenho e escultura, e tinham as ruas como seu lugar de estudo. Nunca deixaram de fazer grafite, mas, com o passar dos anos, o universo imagético criado pela dupla ultrapassou as ruas, se transformando numa linguagem própria, com outras referências e influenciado por novas culturas (Figura 66).

Reconhecidos internacionalmente, OsGêmeos realizaram inúmeras mostras individuais e coletivas em museus e galerias de diversos países. Suas imagens são compostas por grandes arranjos míticos com vigoroso trabalho cromático e tratamento gráfico. Personagens míticos incluem peixes gigantes, gatos, seres híbridos, sereias, figuras femininas e seres humanos

amarelos com grandes rostos. Em fundos compostos por paisagens permeadas de referências, como casas, barcos e trilhos flutuantes, além de padrões geométricos rítmicos e coloridos, geralmente estes conjuntos provocam grande impacto visual, o que faz o espectador se deter durante longo tempo em busca de detalhes na composição. Do repertório surrealista, aparecem as gavetas que se abrem para expulsar algum ser estranho, a base de um relógio que vira um rosto, etc. Em montagens para exposições, os artistas preparam ambientes que são verdadeiras instalações, promovendo uma sensação de que o espectador está entrando em um de seus quadros. São universos caleidoscópicos, onde paredes, chão e teto se integram à obra.

Daniel Melim é um exemplo de artista com formação em artes, mas que optou por atuar nas ruas também. Nascido e criado em São Bernardo do Campo, desde 2000 vem desenvolvendo intervenções urbanas utilizando o estêncil. Tem uma produção marcada pela escolha dos locais, buscando espaços deteriorados que fornecem inúmeros elementos compositivos (cor, textura, posição). Parte destes trabalhos estão localizados em bairros afastados do ABC Paulista (subúrbio de São Paulo), - como o Projeto Jardim Limpão - atingindo um público que normalmente tem pouco acesso à arte. Além dos trabalhos nas ruas, vem apresentando sua pintura - que se desenvolveu através das experiências do seu trabalho de intervenção urbana - em galerias e museus, no Brasil e no exterior. Neste seu grande painel, na região central da Luz, (Figura 67) o artista revela a forte vertente pop de sua arte, em uma linguagem diretamente associada aos padrões de histórias em quadrinhos, como fez o artista Roy Lichtenstein ao transportar para as telas clichês das HQs por meio da reprodução dos pontos reticulados das historinhas, cores brilhantes e planas, delimitadas por traços negros.

Já o artista o Alexandre Orión ficou conhecido por fazer um grafite altamente refinado, também utilizando a técnica do estêncil. Na série Metabiótica, o artista utilizou a técnica para criar imagens em preto e branco, em tamanho natural. Pintadas sobre muros da cidade, as imagens são registradas pelo artista ao flagrar situações em que há uma interação espontânea entre os transeuntes e as pinturas. A fotografia é a obra final (Figura 68). Desta forma, Orion atribui à intervenção urbana uma dimensão na vida real, promovendo o encontro entre realidade e ficção dentro do campo fotográfico. Entre 2006 e 2011, o artista realizou uma série de intervenções inusitadas, que tratavam-se de imagens realizadas através da limpeza seletiva da poluição depositada nas paredes de túneis da cidade de São Paulo. Criando caveiras a partir da retirada das partículas dos poluentes, o artista, em sua primeira intervenção desta natureza, foi abordado pela polícia, entretanto, não havia crime ali, uma vez que o artista não usava

tintas, estava apenas limpando a sujeira no túnel. Surpreendentemente, a municipalidade, com mangueiras em profusão, limpou a obra logo em seguida.

Há um artista com uma atuação peculiar: Zezão, que desde meados de 1990 realiza obras em galerias pluviais de São Paulo. Autodidata, iniciou-se no grafite a partir das influências da cultura hip hop, entretanto, passou a trabalhar de maneira mais artística sua obra, que passou a se focar em variações de uma mesma matriz, um grafismo abstrato azul claro com contorno escuro. Zezão também se aperfeiçoou na fotografia e as imagens registradas dos grafismos em esgotos da cidade, com jogos de luzes estranhos e surpreendentes, também se tornaram obras finais (Figuras 69 e 70).



Figura 55: Stencil Land, Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra S.



Figura 56: Stencil Land, Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra S.



Figura 57: Rundontwalk Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra S.



Figura 58: bs.as.stencil, Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra S.



Figura 59: Triángulo
Dorado, Buenos Aires, 2012.



Figura 60: JAZ, Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra S.



Figuras 61, 62 e 63: Gualicho, Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra Simões.



Figura 64: Mart, Buenos Aires, 2012. Fonte: Alessandra Simões.



Figura 65: Artista Calma, "Agricultura Celeste", Acrilica sobre tela - 200 x 150cm/2010. Fonte: Agência Cartaz Assessoria de Imprensa



Figura 66: Painel dos Os Gêmeos. Fonte: MACKENZIE, Stuart; NGUYEN, Patrick. Beyond the street – the 100 leading figures in urban art. Berlim: Gestalten, 2010, p. 360.



Figura 67: O artista Daniel Melim, São Paulo (2012). Fonte: Alessandra Simões.



Figura 68: "Metabiótica #20" – (Intervenção pictórica - tendo a cidade como suporte - seguida de registro fotográfico), de Alexandre Orión. Fonte: Galeria Inox

3.4 A NOVA ARTE URBANA PAULISTANA E PORTENHA SOB A ÓTICA DA TEORIA E DA CRÍTICA DA ARTE

3.4.1 Algumas considerações

Pensar o fenômeno da arte urbana a partir de alguns modelos teóricos é o ponto de partida para um entendimento da natureza desta expressão estética e sua inserção no panorama geral da arte contemporânea. Aqui, considera-se arte contemporânea como a arte realizada a partir do ocaso da arte moderna, não significando focar seu sentido a partir apenas desta delimitação cronológica, mas referindo-se a todo um escopo teórico sob o qual se define arte contemporânea.¹¹⁵

Portanto, procuramos estabelecer paralelos entre a arte contemporânea e elementos teóricos que tiveram e têm efeito direto ou indireto sobre as práticas artísticas de forma geral, e que no contexto deste trabalho são pertinentes à ideia de gênero híbrido¹¹⁶ ao qual a arte urbana se adapta. Assim, procuramos criar um corpus teórico com dois eixos: um que define as formas de operação da arte contemporânea, suas diversas implicações práticas e teóricas; e outro que faz uma análise da arte urbana à luz das teorias da arte contemporânea. Estas abordagens não são colocadas de forma separada neste capítulo, mas sim mescladas ao longo do texto. Sobretudo, será enfatizado o ponto de vista opinativo desta pesquisadora, segundo o qual a arte urbana é uma expressão estética que, ao mesmo tempo em que contém todos os elementos presentes na arte contemporânea como um todo (a serem descritos adiante),

¹¹⁵ Será entendido como o marco inicial o final da década de 1950, que pontua o fim da hegemonia da arte abstrata e concreta na cena artística. Estas tendências foram o auge do projeto de uma “arte autônoma” iniciado ainda no século XVI (quando surge a noção de autoria individual, o distanciamento entre arte e artesanato, a intensificação do comércio de arte, etc.) e formulado conceitualmente no bojo do contexto iluminista com as teorias da arte na Alemanha (a história da arte de Winckelmann; a estética de Baumgarten; de Lessing e Kant) e na França (a crítica de Diderot) no século XVIII. As novas linguagens deram lugar não só à volta da figuração, como na Pop Art e no Novo Realismo, mas a experiências mais radicais. Entre elas, no Brasil, Hélio Oiticica e Lygia Clark, cujo poder de interferência crítica na realidade não caberia mais no espaço tradicional do museu. Como afirmou Cocchiari (2007, p. 187): “Entre tendências tão diversas apenas um denominador comum: a busca de reaproximar a arte com a vida, promovida nos últimos dois séculos, seja pela escolha de temas prosaicos como a lata de sopa Campbell’s ou do sabão em pó Brillo (Warhol), ao transbordamento dos meios e dos espaços de ocorrência da criação artística.”

¹¹⁶ Lembremos que este trabalho tem significativo embasamento nas ideias de Néstor García Canclini, que mostra o quanto as manifestações de arte urbana suscitam diversas questões em torno dos conceitos que norteiam a historiografia e as teorias da arte. Por trás de novas linguagens e técnicas, subjaz um amplo campo de questionamento a respeito das noções que dividem o culto, o popular e o massivo. Cabe também perguntar como a história da arte pode se portar diante deste fenômeno, como interpretá-lo, especialmente, no que concerne às especificidades regionais.

incorpora elementos próprios que a transformam em uma linguagem genuína, cuja importância para o panorama geral da arte contemporânea se mostra cada dia mais relevante.

Assim, adotamos um ponto de vista multidisciplinar para adequar esta análise às ferramentas metodológicas disponíveis hoje, e isto implica entender a arte a partir do fim de determinados pontos de vista.¹¹⁷ Uma mudança na narrativa sobre a arte, que vire a página da estética clássica, é a opção adequada que marca a mudança do modernismo para a arte contemporânea. Vattimo (1996) diz que, mesmo atualmente, ainda impera a visão tradicional, que sustenta conceitos como originalidade, autenticidade, genialidade, etc., e que esta condição seria uma ameaça a um entendimento aprofundado das práticas estéticas contemporâneas, como a arte urbana, e da condição cultural atual como um todo.

3.4.2 Uma arte hibridamente legítima

Um dos pontos fundamentais na discussão contemporânea é a ambiguidade do estatuto cultural e estético, isto é, o caráter híbrido com que se firmaram essas expressões ao longo da história a partir de sua oposição em relação ao sistema oficial de valores. Para Vattimo (1996, p.43), este processo não trata da auto referência da obra de arte (consequência das estéticas abstratas), mas sim de uma “auto operação” de seu próprio ocaso em uma sociedade na qual impera a estetização generalizada da vida, cujas regras são ditadas por uma mídia interessada em homogeneizar o prazer pelo belo. “No mundo do consenso manipulado, a arte autêntica fala apenas calando, e a experiência estética só pode ocorrer como negação de todas aquelas que foram suas características sacramentadas na tradição, a começar pelo prazer no belo” (VATTIMO, 1996, p. 46).

Portanto, é importante pensar sobre as relações entre cultura popular, de massa e erudita, entendendo a nova arte urbana latino-americana como uma das temáticas mais importantes envolvidas nesta discussão. O tema é complexo e ganhou corpo no século XX, quando se alargaram as discussões acerca da dicotomia “reprodutibilidade/raridade” colocando em xeque “[...] uma concepção que valoriza determinado bem (material ou simbólico) pelo seu caráter único, raro, escasso, e o desvaloriza quando esse mesmo bem se multiplica” (SANTOS, 1994, p.

¹¹⁷ Vamos falar mais sobre este assunto na conclusão. Isto é, a questão do suposto fim da história da arte e sua relação com a problemática da arte contemporânea como um todo e da arte urbana.

121). O caminho da arte rumo a sua inter-relação com outros campos nos remete novamente aos parâmetros do hibridismo cultural defendido por Canclini (1997) que, na América Latina, se mostra evidente em diversas linguagens artísticas. Vejamos, por exemplo, a importância da gravura no México, onde no início do século 20 foi utilizada como veículo de comunicação nas cidades; e, nos anos 1950, a experiência dos Clubes de Gravura no Brasil. Seus objetivos eram: “[...] deselitização da arte mediante seu acesso, através da obra multiplicada, a um número maior de apreciadores, a importância da denúncia contida na imagem [...]” (AMARAL, 1984, p. 315). O ponto a que queremos chegar nesta comparação com a gravura é a possibilidade da reprodutibilidade da arte urbana por meio da técnica do estêncil, como foi mostrado ao longo deste trabalho (Alex Vallauri, antes de se dedicar ao estêncil, foi prolífero gravador!). E há uma relação ainda maior desta linguagem com a arte urbana ao verificarmos, por exemplo, o grupo paulistano Gêmeia, que faz gravuras urbanas a partir de uma matriz no asfalto.¹¹⁸

Devemos lembrar que o tema da autonomia da arte em relação a outros campos não estéticos se reveste de certo mito; como já mostramos é uma percepção historicamente e socialmente construída. Basta lembrar do próprio artista Rembrandt, que tinha oficina onde se faziam cópias suas e de outros artistas. O estudioso Mikhail Bakhtin (1993) utilizou o termo “circularidade” para identificar relações entre classes dominantes e subalternas já na Europa pré-industrial. Canclini (1997) afirma que por trás de todas as manifestações artísticas e suas respectivas análises teóricas permaneceu uma das utopias mais fortes da cultura ocidental: a questão da autonomia da arte. Se por um lado, teóricos exaltaram a independência que o processo de secularização trouxe à arte em relação a campos como a religião e a política; por outro, as forças econômicas, de mercado, e a comunicação massiva estimularam a dependência da arte fora do âmbito estético. Santos (1994, p. 123) defende que na atualidade os diferentes campos de produção cultural não só se interpenetram e mantêm entre si relações antagônicas e complementares, mas todos eles, embora em diferentes modalidades, se encontram subordinados às exigências da rentabilidade capitalista que pode também exigir hierarquias (exceção feita talvez para algumas culturas marginais ou populares).

Esse estado de coisas se reflete na arte urbana também. É importante lembrar que: A) Há a arte urbana que continua sendo feita exclusivamente nas ruas (lembremos aqui o caso do grupo portenho GAC que, após convite para a Bienal de Veneza, acabou tomando a decisão de

¹¹⁸ Foster (1996, p. 129), ao citar Benjamin, lembra que o filósofo havia identificado que, graças à reprodução mecânica, o mundo da arte foi emancipado de sua relação com o ritual, mudando do domínio da tradição para o domínio da política. A gravura teria sido o primeiro golpe na aura da obra de arte.

restringir sua participação em eventos do gênero); B) Há a arte urbana que entra para o museu e galerias, seja apenas como registro de suas ações na rua, ou como uma nova proposição estética. Por exemplo: artistas que trabalham nas ruas e no ateliê concomitantemente; artistas que transformam seus códigos de rua para o espaço legitimador com o intuito de encontrar um novo ponto estético; artistas que apresentam apenas o registro áudio/visual de sua atuação na rua; artistas que participam de eventos, que muitas vezes se configuram como uma ação artística em si.¹¹⁹

Nesta discussão, entra em questão ainda o ponto de vista da nova distribuição do trabalho cultural; na qual a figura do criador isolado cede lugar a intermediários, críticos, curadores, agentes, que têm a mesma importância que o artista. É a especialização das funções que uma organização complexa capitalista exige e que também se estende à produção da nova arte urbana. Inclusive, nesta pesquisa, constatamos que São Paulo vem apresentando um mercado mais consolidado do que Buenos Aires, com uma quantidade muito maior de galerias especializadas nas chamadas “linguagens urbanas”, que enfocam além das próprias obras no espaço urbano seus desdobramentos em outros suportes, como telas, fotografias, gravuras, esculturas e instalações.¹²⁰

Essa “transmutação” de espaços e linguagens - da rua para o museu, do museu para a rua – é elemento definidor da nova arte urbana, que traz contribuição peculiar para o panorama da arte contemporânea como um todo. Justaposição de discursos, conexões entre as esferas artística, científica e política, etc. mostraram que o caminho da arte contemporânea é aderir a

¹¹⁹ Como os grandes festivais internacionais de grafite, ou ainda o Arte/Cidade, projeto de intervenções urbanas realizado a partir de 1994, em São Paulo, e que deixou diversas contribuições teóricas em publicações a respeito do tema. Espaços artísticos legitimadores, como a Bienal do Mercosul, passaram ainda a valer-se da presença da arte na cidade como ponto de partida para investigações aprofundadas sobre as relações entre arte e cidade. Por não possuir um espaço próprio expositivo, de forma a precisar utilizar locais museológicos já existentes e edificações adaptadas temporariamente para estes fins, ao longo dos anos, esta Bienal realizou trabalhos temporários e permanentes ao ar livre. Foi justamente por esse tipo de atuação que nasceu uma relação especial da Bienal do Mercosul com a cidade que a sedia, Porto Alegre. A 1ª Bienal, por exemplo, resultou no primeiro jardim de esculturas da capital gaúcha. Também há o EIA (Experiência de Imersão Ambiental), criado em 2004, que se trata de um grupo que organiza projetos coletivos de intervenção ambiental para promover laboratórios de imersão política e social.

¹²⁰ São Paulo tem várias galerias especializadas (Choque Cultural, QAZ, LOGO, etc.), todas abertas a partir dos anos 2000. Em Buenos Aires só conseguimos localizar uma (Hollywood in Cambodia), e com infra-estrutura bem precária. Alguns artistas paulistanos também são representados por galerias do circuito oficial, como Os Gêmeos e Alexandre Orión. As feiras em São Paulo também registraram aumento nas vendas desses artistas. “Nas duas primeiras edições da feira PARTE (2011 e 2012), a arte urbana foi muito bem aceita. Foram comprados de prints e gravuras a pinturas e esculturas (peças únicas), de dimensões pequenas a grandes, dos mais variados preços, de R\$ 1.000 a mais de R\$ 20.000. Em muito pouco tempo, da primeira para a segunda edição, a arte urbana passou a estar presente em um número maior de galerias. Em 2011 apenas três trabalharam essa linguagem. Já em 2012, cerca de 15 apresentaram obras nessa linha.” Depoimento de Tamara Brandt Perlman, produtora da feira, em 25/09/2013, a esta pesquisadora.

práticas vinculadas ao mundo real, contagiando a pureza clássica com elementos do cotidiano, como mostraram críticos distantes do discurso greenberguiano, como Rosalind Krauss, ou ainda pensadores do século 20, como Maurice Merleau-Ponty que, com sua fenomenologia da percepção, mostrou que a arte também utiliza meios que não se restringem ao visual, mesclando eventos de natureza sensorial, entre outros. Assim, categorias como pintura, desenho, escultura passaram a não dar mais conta das novas vertentes da arte, híbridas e justapostas. Consideramos aqui a nova arte urbana como expressão máxima desse hibridismo cultural, já que propõe esses caminhos reversos, cíclicos, e por isso de extrema riqueza para o debate estético.

Isso nos leva a pensar sobre um paradoxo: grandes nomes do novo grafite paulistano e portenho, como JAZ e OsGêmeos (respectivamente figuras 60 e 66), revelam que esta vertente ainda mantém intactas algumas regras da tradição plástica, pois ambos os artistas têm obras de elevado refinamento técnico e temático, aos moldes do legado muralista. Isso pode ser visto nos jogos de volumetria, luz e sombra nas imagens dos OsGêmeos, além de suas composições fortemente vinculadas à corrente surrealista; e nos gigantescos murais do argentino JAZ, que revelam a pesquisa contínua de técnicas inovadoras no uso do spray aliado ao pincel para conseguir contornos volumosos e efeitos cromáticos únicos.

Com suas obras presentes em museus e galerias, a dupla OsGêmeos apresenta multiplicidade de técnicas e suportes que convivem simultânea ou alternadamente: do desenho para o grafitti e os murais, da pintura para as imagens cinéticas, esculturas e instalações, como pode ser visto nas exposições realizadas pela Galeria Fortes Vilaça, sua representante em São Paulo. Neesas mostras, os artistas costumam criar grandes ambientes que convidam o fruidor a uma viagem ao seu universo fantástico, onde pinturas ganham dimensões inesperadas, explorando novos contextos para os personagens. A obra desses artistas, de natureza fantástica, que engloba um caleidoscópio temático e uma paleta multicolorida, revela-se em total diálogo com a história da arte e a arte contemporânea. Pode-se notar referências a Yayoi Kusama, em função da recorrência a padronagens, e a Takashi Murakami, devido à ênfase no detalhamento dos personagens e nas cores frenéticas. A dupla dedica-se ainda a criar esculturas cinéticas que nos remetem aos experimentos de Tinguely e suas máquinas surreais.

As complexas composições realizadas pelo portenho Gualicho são outro exemplo deste estilo de grande ênfase plástica (Figuras 61, 62 e 63). A maneira como ele trabalha sobre as superfícies irregulares das construções, utilizando-as para criar efeitos ópticos, lembra as características

marcantes da pintura barroca, cujas imagens em tetos e paredes de igrejas ou palácios também apresentavam fortes efeitos ilusórios. Cenas e elementos arquitetônicos (como colunas, escadas, janelas, portas, balcões) se misturam de forma a simular movimentos, volumetrias e ampliação de espaço, chegando a dar impressão de que a pintura é a realidade e de que a parede não existe. Imagens em grande dimensão sobre muros e paredes ao ar livre parecem aumentar ainda mais este efeito.

O artista paulistano Calma, que chegou a pintar dezenas de locais na pequena cidade de Lençóis, na Bahia, atualmente vem tornando seu estilo ainda mais rebuscado, com composições de forte vertente surrealista, permeadas de formas detalhistas e complexas. Chegou a afirmar a esta pesquisadora por email (informação pessoal, 2011) que não gostaria mais de ser identificado diretamente com o grafite: “Gostaria apenas de pedir que você não me apresente como grafite, street art ou arte urbana, apenas como artista contemporâneo, ficaria melhor, estou tentando me livrar desses rótulos”. Retratando temas como o Sagrado e o Profano, a Religião, a Morte e o Tempo, Calma utiliza imagens de imensa carga simbólica, mesclando elementos como mulheres nuas, diabos com asas, corpos híbridos sobre os quais se instalam portas e janelas, palavras misteriosas, caveiras, elementos alquímicos, compondo assim uma iconografia muito peculiar e complexa (Figura 65).

O fato de as obras desses artistas urbanos estarem na rua e de revelarem também as influências do grafite original nos leva a recategorizar esta ideia de vinculação ao clássico, borrando fronteiras entre o que está dentro ou fora do sistema artístico e compondo um dialético jogo de sentidos, revelando assim a relatividade inerente ao universo da nova arte urbana. Os personagens pop do paulistano Daniel Melim exibem refinado grau técnico decorrente do desenho firme do artista, entretanto nos lembram que as histórias em quadrinhos podem nos fornecer significados próximos. Operando com esse deslocamento de seus contextos, transpostos para a obra de arte, esses símbolos pop guardam a memória de seu locus original, aproximando arte e vida, arte elevada e cultura de massa. Seu grande painel na região da Luz em São Paulo (Figura 67) faz esta operação se transformar em algo ainda mais real, uma vez que a obra é gigantesca e está em plena cidade, rodeada pelos signos cotidianos, imagens, sons e odores que transformam o conjunto em uma “obra-vida”, marcada por seus códigos estéticos internos e por sua inserção em um sentido urbano do transitório, da massa, da cultura jovem, espirituosa e chamativa.

É exatamente o que revela Belting (2006) ao falar sobre a temática do *high and low*, como mostramos no caso do artista Alex Vallauri, que consegue transitar entre as duas fronteiras. “A resposta da arte consiste no jogo duplo de questionar a si mesma e de se afirmar nisso” (BELTING, 2006, p. 114). Portanto, se “(...) a cultura do cotidiano foi, nas primeiras gerações do pós-guerra, uma contra-imagem da história da arte, da qual a arte queria se libertar. Hoje surgem diferentes linhas de fronteira nas quais a distinção entre high e low não aparece mais de maneira tão evidente como antes, quando era polemicamente convertida em programa” (BELTING, 2006, p.115). Isso se revela na forma precisa com que os artistas urbanos passeiam entre os universos - a composição plástica sólida (inclusive com a declarada herança pop), a firmeza do desenho e as grandes fachadas dos edifícios ou muros, que se apresentam na paisagem urbana como gigantescas telas, acessíveis a todos os transeuntes.

Os nomes do novo grafite citados neste trabalho incorporam esta questão; e esta é a essência do que chamamos aqui de “novo grafite”. Dele, fazem partes artistas que se diferenciam dos “grafiteiros”, cujos trabalhos ainda são realizados com as características do grafite de estilo hip hop, isto é, como uma expressão cultural. Os artistas do novo grafite não. Transformaram suas poéticas ao longo dos anos, fazendo de sua arte “arte verdadeira”, aos moldes de teorias consagradas, como a de Pareyson em relação à definição de poética:

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. (PAREYSON, 2001, p. 11)

Assim, podemos identificar proposições poéticas claras nestes artistas, comprovando que “À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita [...]” (PAREYSON, 2001, p. 19). JAZ, por exemplo, apresenta a busca constante de uma temática vinculada à ideia do duplo, como pode ser visto constantemente em suas obras, que utilizam com frequência imagens iguais espelhadas, como na batalha entre os dois minotauros apresentada na Figura 60. Em um vídeo¹²¹, o artista declara, no entanto, que quando sente que está se repetindo é porque chegou o momento de se reavaliar, movendo-se assim em um sistema reflexivo típico do processo criativo:

¹²¹ Disponível em <http://soulart.org/street-art/aqui-jaz/>. Acesso em: 13 jul. 2014.

“[...] o artista é o primeiro crítico de si mesmo [...] e que, no exercício concreto da arte, trata-se antes de leis poéticas que se tornam leis éticas, carregando-se de um significado moral, como acontece com tudo quanto é tecnicamente exigido por um fim para o qual nos empenhamos com livre decisão.” (PAREYSON, 2001, p. 35).

Essa mesma interpretação pode caracterizar uma obra extremamente peculiar: o trabalho do paulistano Zezão, que se dedica a realizar imagens muito semelhantes entre si (um grafismo azul abstrato e com algumas variações), entretanto, em locais inusitados, como em galerias de esgotos. Zezão também tem uma poética própria. Ela está vinculada não apenas à plasticidade muralista, mas ao âmbito da ação, do mesmo vaguear proposto pelos situacionistas e que tanto marcou artistas de outros períodos, como fez Artur Barrio ao perambular pela cidade de São Paulo por dias a fio. Zezão é um situacionista. Corajosamente (arrisca-se até fisicamente), percorre os últimos espaços da degradação urbana, o esgoto, para lá imprimir sua obra, em um ato ritualístico que lembra as imagens impressas no interior das cavernas nos tempos pré-históricos. Entretanto, Zezão dispõe de luz elétrica, máscaras de proteção, câmera fotográfica, formalizando-se assim como um “neandertal pós-moderno”. É curioso notar nas imagens a seguir (Figuras 69 a 71) o interesse pela imagem do bueiro na obra de Zezão e um artista já histórico citado anteriormente, que é Sol LeWitt, reafirmando aqui a ideia de uma linhagem histórica na nova arte urbana defendida por este trabalho. Lembremos ainda que a artista Mônica Nador também falou da importância de Sol LeWitt para sua poética.



Figura 69: Foto do próprio Zezão. Fonte: Agência Cartaz Assessoria de Imprensa (SP-2011).



Figura 70: Foto do próprio Zezão. Fonte: Agência Cartaz Assessoria de Imprensa (SP-2011).



Figura 71: Foto tirada por Sol Lewit. Fonte: LEGG, Alicia (edit.). Sol Lewit. New York: The Museum of Modern Art, 1978, ps. 158, 159.

Voltando à relação entre arte urbana e mercado de arte, podemos notar que a polêmica nasce juntamente com as primeiras obras de arte urbana do pós-guerra, o que inclusive se refletiu na educação formal estadunidense, em faculdades que ampliaram seus currículos a fim de incluir cursos não apenas de pintura e escultura, mas também de desenho mural e outras disciplinas que incorporassem elementos combinados, alternativos e experimentais (ARCHER, 2001, p. 154). Ainda segundo este autor, a dificuldade de “consumo” da performance, da instalação e da arte urbana (isto é, adquirir a obra e levá-la para casa) acabou acarretando o direcionamento de fundos subsidiários para este tipo de linguagem. “O sistema comercial de galerias era, evidentemente, apenas uma parte de uma economia de mercado capitalista mais ampla. Inevitavelmente, havia o conflito de quando a arte que expressava sua rejeição desse sistema era forçada a depender dele para ser exibida, apreciada e consumida” (ARCHER, 2001, p. 144).

Em certa medida, os desdobramentos desta relação mostraram que a arte, como um bem de consumo, tendeu a ser absorvida pelo mercado, como qualquer bem de consumo, ou talvez o mais cobiçado deles. Muitos autores afirmam que isso acabou acarretando um estado de “vale tudo” na arte contemporânea. Galard (2007) afirma que o meio artístico se transformou em palco de busca por singularidades, onde cada artista tenta fazer o que ainda não foi feito, e não estritamente o que é profundo. Assim, galerias e museus teriam se transformado em um *showroom* de novidades. “O que vale dizer que a arte se tornou caprichosamente estilística – todo mundo tinha que ser diferente... mas de uma única e mesma maneira” (FOSTER, 1996, p. 40). Esse autor aponta para a necessidade urgente de se definir novos caminhos, concludentes, frente a esse pluralismo, citando que Herbert Marcuse, nos anos 1960, condenava o pluralismo como um novo totalitarismo. Foster explica que as formas antiestéticas passaram a se repetir, e os espaços alternativos se institucionalizaram, o que promoveu a grande dispersão da arte. Artistas ingenuamente sentem-se livres para fazer o que quiser, inclusive, com referências vazias ao passado. Recorrem ao pastiche inócuo: “Mas esse é o sonho do pluralista: ele parece um sonâmbulo no museu” (FOSTER, 1996, p. 38). Ou ainda: “Vanguarda de retaguarda, essa arte funciona em termos de retornos e referências mais do que com as transgressões utópicas e anárquicas da vanguarda” (FOSTER, 1996, p. 44).

Na visão de Foster (1996), até mesmo a arte urbana não escapa: “Chegamos quase ao ponto em que a transgressão é um dado. Obras em sítios específicos não perturbam automaticamente nossa noção de contexto, e os espaços alternativos se aproximam da norma”

(FOSTER, 1996, p.47). Há sim certa banalidade na nova arte urbana, como pode ser visto em um fato repetitivo: alguns artistas simplesmente transferem imagens de grafite para uma superfície entre molduras em estilo rebuscado como se estivessem fazendo uma crítica ao sistema da arte. A ideia de uma arte que se sujeita a uma temporalidade curta, à moda, também pode ser vista no fenômeno da arte urbana contemporânea, cuja capilaridade com o cotidiano a aproxima dos meios de produção simbólica. A marca de cosméticos Natura lançou recentemente perfumes com imagens de grafites nos rótulos; o avião que transportou a delegação brasileira nesta última Copa do Mundo (2014) foi pintado pelos OsGêmeos, e assim por diante.

Rolnik (2006, ps. 4-5) explica que as experiências históricas latino-americanas, especialmente as neovanguardas, deixaram como legado um importante elo entre ética e estética ainda em vigor na atualidade. Entretanto, a autora diz que sofremos dos mesmos desdobramentos apontados acima: “Dispomos todos de uma subjetividade flexível e processual tal como foi instaurada por aqueles movimentos – e nossa força de criação em sua liberdade experimental não só é bem percebida e acolhida, mas é inclusive insuflada, celebrada e frequentemente glamourizada”. Acreditamos que o significativo aumento dessa “glamourização” é um ponto importante que diferencia a geração de hoje da de ontem. Isso porque as mudanças que se iniciaram naquela época voltadas para a mercantilização da cultura se consolidaram definitivamente na atualidade, e o cenário contemporâneo não apresenta mais o mesmo regime identitário e a política de subjetivação daquele período.

Entretanto, é preciso cautela para não nos encerramos em uma visão radical, que não leve em conta os processos especificamente latino-americanos. Citemos a pesquisadora argentina Ana Longoni¹²², que em um debate propôs uma definição alternativa para pensamentos dialógicos, como “fora ou dentro do museu” ou “isso é arte ou isso não é arte”. Longoni lembrou o exemplo da ação Tucumán Arde, que poderia ser confundida com um ato político. “O sentido da obra é que nós a consideramos como uma ação, uma ação de denúncia da crise que vivia Tucumán neste momento [...]”, afirmou Graciela Carnevale em entrevista a Cristina Freire e Ana Longoni, em 2007.¹²³ Para Longoni, o contexto cultural e artístico argentino apresentou outra via de acesso à questão da relação entre artistas, obras e circuito institucional, que não pode ser entendido através do esquema vanguarda/ruptura, neovanguardas/reintegração ao museu, etc. Na visão da autora, o que une vanguardas e instituições artísticas é uma relação

¹²² Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/cimam/relatos/painel3/. Acesso em: 06 mai. 2014

¹²³ FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: AnnaBlume, 2009, p. 62.

mutável e contraditória. O museu, em sua perspectiva, não é um mero receptáculo, mas um nexos de significado, um espaço de discussão. Assim, essa relação se caracteriza, muitas vezes, pelo descompasso entre os aspectos mais radicais das vanguardas e os impulsos modernizadores da instituição. A autora afirma, inclusive, que diversas práticas artísticas em Buenos Aires têm sido motivo de atenção de importantes iniciativas curatoriais e institucionais, que expressam a vontade do museu de deixar de ser somente um receptáculo ou produtor de exposições para assumir-se como uma forma de articulação de experiências passadas e presentes, como espaço de confluência para grupos de artistas e ativistas. Entretanto, não podemos esquecer que exemplos como o GAC mostram que coexistem iniciativas que reivindicam continuar fora do campo artístico.

É importante enfatizar que não colocamos em questão aqui a postura do artista diante do debate que costuma ocorrer em torno da ideia da legitimação da arte urbana. Seria uma discussão vazia apontá-lo como sujeito supostamente “vendido” ao sistema das artes. Uma das leituras que fundamentaram esta conclusão foi a do estudioso Michael Brenson¹²⁴, que durante seminário em São Paulo, comentou sua experiência em um país no leste europeu, onde grande parte dos artistas se ressentia justamente das dificuldades de sua inserção no mercado de arte. Arantes (2005, p. 75), ao avaliar a possibilidade de afirmações artísticas pontuais em resistência às engrenagens de poder, aponta para a complexidade deste impasse e a dificuldade de uma ruptura sistêmica a partir de iniciativas pontuais: “Sabemos que saídas individuais não são saídas, e que as institucionais são as que vimos”. Ainda em relação à postura do artista, é interessante notar a conversa entre a crítica Suzi Gablik e o artista Keith Haring. Ela pergunta ao artista se o fato de ter sido absorvido pelas galerias influenciou na sua atuação anônima e ilegal nas estações de metrô. Ao que ele responde:

Arte se trata de algo para ser visto. [...] Não importa se é absorvida pelos olhos das pessoas no metrô ou na galeria. [...] no metrô o trabalho existe por um momento breve, ele provavelmente será logo apagado. [...] Objetos, claro, têm muito menos chance de desaparecer, eles serão protegidos, e isso muda o valor concebidos a eles. Mas a permanência ou impermanência são ambos resultados plausíveis de uma atividade. Seria difícil viver acreditando apenas em coisas efêmeras; você tem que acreditar em coisas concretas também, coisas que não vão embora. Não deveria haver nada errado com coisas que não partem [...] que permanecem a acumulam significado fazendo parte da vida de alguém. (GABLIK, 1995, p. 107, tradução nossa)

¹²⁴ BRENSON, Michael. Perspectivas da Arte Pública. In: Arte Pública, São Paulo: Sesc, 1998, ps. 16-29

Portanto, nossa reflexão está centrada no fenômeno artístico em si, no caso da arte urbana, que se trata de uma “expressão legítima” não por ser uma linguagem legitimada pelo sistema artístico (o que já ocorreu, visto o crescente número de galerias especializadas), e sim por ser um gênero com especificidades delimitadas pela própria natureza de sua linguagem, dotada de códigos e características próprias. Cada caso deve ser analisado a partir de suas singularidades; generalizar é uma atitude arriscada, que compromete a profundidade do tema. Diante do processo de secularização da arte ocidental, e da complexa rede de pensamentos que envolvem a cultura contemporânea, as discussões deterministas se tornam inconsistentes.

Sabe-se que o grafite, por exemplo, nasceu como forma de transgressão social. Entretanto, seus códigos visuais migraram para o campo da arte, território que já assistiu à derrocada de utopias no século 20 e que, nesta época de incertezas, encontra-se sobre terreno movediço. Acreditamos que as práticas artísticas e culturais dialogam com essas crises por nelas estarem inseridas, e que podem, sim, contribuir para uma transformação social. Seria uma atitude conservadora acusar um artista porque ele vende sua obra. O estado atual da nova arte urbana em São Paulo e Buenos Aires nos dá uma boa medida da complexidade do tema. Em menor ou maior grau, podem ser identificados artistas e grupos que têm um compromisso político de colocar a arte a serviço da crítica contra a lógica neoliberal, entre outras questões. Este compromisso se manifesta com mais intensidade, principalmente, na atuação dos grupos e artistas da arte ativista apontados aqui. Mas quem poderá negar o poder político inerente de uma pintura em um muro que faz emergir beleza da degradação urbana? Não teriam esses artistas conseguido realizar a utopia de situar o espectador dentro da experiência artística? Não teriam diminuído, por meio da obra na cidade, as fronteiras entre arte e vida, artista e público, criação e contemplação, estética e política, espaço real e espaço imaginário? Acreditamos que sim.

3.4.3 Arte urbana e política

Nas obras apontadas neste trabalho é possível constatar que há poéticas em que podemos localizar dois planos distintos da relação entre arte e política (CHAIA, 2007, ps. 14 e 15): A) O da arte que apresenta uma política explícita, definida por um núcleo duro de instituições (por exemplo, o Estado e os partidos políticos), suas funções e mecanismos na sociedade; B) O da

arte com uma política difusa, que aborda as dimensões sociais da vida que não são tipicamente políticas. Independentemente de uma maior aproximação entre arte e política, pode haver predomínio de uma ou de outra. Em comum, estas correntes apresentam sua crítica à sociedade capitalista. Seja a partir de uma concepção teórica marxista ou de uma posição existencialista, acreditamos que o papel da arte é ser “[...] um lugar possível de resistência e de mudança na sociedade e, principalmente, um denso vestígio de humanidade” (CHAIA, 2007, p. 16).

No caso da nova arte urbana portenha e paulistana vamos encontrar estes conceitos mesclados. Há uma predominância do conceito A na arte ativista, como também ocorreu com os neovanguardistas latino-americanos, com uma politização explícita frente ao seu próprio contexto. Entretanto, as ferramentas hoje são outras; e os “inimigos” também. Mas há paralelismos. Enquanto a neovanguarda portenha e paulistana deparou-se com um inimigo “ao vivo”, a ditadura, a arte ativista portenha de hoje remexe os destroços reivindicando a punição dos culpados por meio de um forte exercício de “memória viva” (CERTEAU, 1994). Atualmente, portenhos e paulistanos também se unem (às vezes, literalmente, como mostramos quando os artistas trabalham juntos, principalmente, argentinos que trabalham no Brasil) para combater um inimigo em comum: o sistema capitalista e seus tentáculos (que se espalham sobre as injustiças sociais, a segregação urbana, a destruição ecológica). São “cidades-suporte” nas quais se assentam objetos, imagens e ações que revelam memórias do passado e do presente.

Por outro lado, também acreditamos na existência de forte conteúdo estético nos exemplos de arte ativista apontados aqui (basta observar as experiências de Marta Minujín), como entendemos haver um aspecto político no novo grafite. O artista portenho JAZ, por exemplo, utiliza imagem de animais para fazer críticas à violência praticada pelos hooligans e pela polícia argentina. Assim, podemos concluir que a nova arte urbana tem uma forte verve crítica, com obras de grande sensibilidade social e também voltadas para as transformações de linguagem. A arte urbana deixa transparecer seu próprio caráter filosófico, intelectual e analítico, que aproxima o artista do estudioso social, traz em si o potencial da transgressão e resistência. São inúmeras as imagens nas ruas de São Paulo e Buenos Aires, cujos autores não conseguimos identificar, que retratam grandes questões políticas e sociais.

Essas características implicam em refletirmos sobre história e atualidade. Qual seria a relação das experiências artísticas dos anos 1960 e 70, extremamente politizadas, com a atualidade? Afinal, apesar de serem épocas e estilos consolidados, “[...] impõe-se a necessidade de se reconhecerem sinais que ainda vigoram, assim como suas ressonâncias, e até dissonâncias, em

obras realizadas vinte ou trinta anos depois” (CANONGIA, 2005, p. 9). Se atentarmos para as características formais e éticas dessas experiências históricas podemos identificar um fluxo de passagem daquele momento para o da arte urbana atual, como já foi apontado no Capítulo II. Da mesma forma como as neovanguardas paulistanas e portenhas se estenderam ao urbano, entendendo-o como fluxo de atividades e informações, espaço político de oposição à mercantilização e à autonomia da arte, a nova arte urbana destas localidades, principalmente, por meio dos exemplos da arte ativista apontados aqui, propõe-se a efeitos semelhantes, ressignificando o cotidiano e não fazendo deste apenas representação, mas operando nele com ações que interrompem o fluxo da vida programada. É o que podemos ver, por exemplo, na estreita ligação afetiva entre os integrantes do grupo Contra Filé e as crianças moradoras de rua em São Paulo.

Isso também pode ser encontrado no projeto Jardim Mirian Arte Club (JAMAC), de Mônica Nador, um *work in progress* voltado para a transformação micro social diária por meio do encanto estético, isto é, pelo fazer constante de imagens. Assim, pensar na nova arte urbana requer considerar estes pares: ética-estética, artista-obra e arte-vida, como afirma Chaia (2007) ao analisar a obra de Nador e sua posição na história:

De forma geral, posturas desse tipo pontuam a história da arte; entretanto, a arte contemporânea vem ampliando a importância dessas ideias, tornando-as fundamentos da prática artística na atualidade e trazendo a política para dentro do cotidiano. Assim, a arte é compreendida como forma de resistência nucleada no artista e na obra, gerando valores estéticos e políticos para confrontar poderes centralizadores ou micropoderes. Resistências artísticas identificam-se com resistências políticas. Do dadaísmo e de Marcel Duchamp ao Grupo Fluxus; da vanguarda russa ao teatro de Grotowski e de Hélio Oiticica a Lygia Clark, passando pela Nova Objetividade, até alcançar alguns artistas contemporâneos brasileiros, estão presentes as tendências que unem arte, resistência e vida. Estes artistas e movimentos esgarçaram as fronteiras da arte, conjugando-a com o cotidiano e a história e com isso abriram explicitamente os seus limites permitindo a entrada da política. (CHAIA, 2007, ps. 29 e 30)

Como afirmado anteriormente, há também na nova arte urbana uma intensa participação democrática de vários atores nos processos artísticos, o que se intensificou nos anos 1990 com a instauração do coletivismo como um sistema de colaboração sistemático e organizado, como se pode ver nas semelhanças entre as metodologias estabelecidas pelos grupos elencados neste trabalho, que também trocam informações entre si. Não encontramos o mesmo processo em outros momentos da história. Como aponta Mesquita (2008, p.50):

Artistas se associam continuamente por amizade ou pela vontade de trabalhar juntos. No mundo da arte, a prática coletiva mais consagrada remete aos casais como Christo e Jeanne-Claude e Gilbert&George. No entanto, a proliferação de duplas, trios, quartetos, times, grupos de afinidade, células ativistas, coalizões temporárias, comunidades pelo ciberespaço [...] são como uma resposta colaborativa a condições históricas específicas [...]

Uma peculiaridade também foi notada durante nossas pesquisas de campo. Em Buenos Aires, há um número muito maior de pinturas em muros e fachadas com conteúdo político explícito do que São Paulo. Algumas imagens revelam a influência da tradição muralista mexicana, além das linguagens em estilo realista social que marcaram a segunda fase do modernismo latino-americano.



Figura 72: Realismo social presente até hoje nas ruas de Buenos Aires (2012).
Fonte: Sandro Monari.

3.4.4 Por um olhar latino-americano

Toda essa condição política nos remete à importância de frisar as especificidades da arte latino-americana frente ao contexto mundial. Comparar as características da nova arte urbana em São Paulo e Buenos Aires com o que vem ocorrendo em capitais dos países desenvolvidos seria tópico de outro estudo. Entretanto, é possível lembrar brevemente que com esse estudo já

é possível vislumbrar a singularidade de nossa história no que diz respeito à relação da arte com a cidade. Exemplos únicos, como o de Marta Minujín, ainda extremamente ativa; ou de artistas como OsGêmeos, com uma obra que se destaca por seu extremo vigor plástico, e muitos outros, evocam a complexidade que vem marcando os processos da Teoria, da Crítica e da História da Arte, nem sempre sincrônicos com a geopolítica.

Quando falamos em noção de “arte latino-americana” não quer dizer que há uma arte latino-americana, mas sim uma problemática comum aos países da região. “Entre o universal e o individual existe uma multiplicidade de matizes, de escalas, cabe à sociologia da arte investigar as condições de produção de cada uma das matrizes” (GLUSBURG, 1978, p.65, tradução nossa). Esse trabalho apenas pontua essas questões, aprofundá-las é objeto para outro estudo. Podemos, por exemplo, sugerir hipóteses já levantadas como a de nossa tendência ao uso de recursos reduzidos devido às nossas condições materiais limitadas, entre outros fatores existenciais e subjetivos, como apontou Morais (1975, p. 32):

Enquanto europeus e norte-americanos usam “computers” e raios “lazers”, nós brasileiros (Oiticica, Antônio Manoel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara, etc.) trabalhamos com terra, areia, borra de café, papelão de embalagens, jornal, folhas de bananeira, capim, cordões, borracha, água, pedra, restos, enfim, com os detritos da sociedade consumista.

O autor explica que nos aproximamos também da Arte Povera e da Arte Conceitual por meio de uma “estética do lixo”, herdeira da arte de detritos (merz) de Kurt Schwitters, que empilhou entulhos fazendo arte a partir de tudo o que achava na rua. Lembremos ainda que é na arquitetura das favelas, na Mangueira, que Oiticica foi encontrar a maior fonte de sua inventividade. Hoje, a arte está sendo feita não apenas inspirada na favela, mas na favela, como mostra o grupo Contra Filé. Também não está sendo inspirada em temas políticos, mas mudando o curso da história, como faz o GAC ao obter resultados reais de seus escrachos aos culpados pelas atrocidades da ditadura argentina.

Também notamos na bibliografia (especialmente nos livros importados sobre a arte urbana mundial) que parece haver em países europeus e nos Estados Unidos um número maior de artistas urbanos que utilizam técnicas e materiais mais caros do que aqueles utilizados pelos artistas brasileiros e portenhos. Pode ser uma suposição, também a ser comprovada em outro estudo. Entretanto, achamos um ponto curioso, mais um exemplo profícuo de nosso

pioneirismo. Trata-se da influência do trabalho das artistas Lygia Clark e Lygia Pape sobre a obra atual de Lucy Orta, uma das mais importantes artistas urbanas da cena internacional, que utiliza materiais complexos e cuja obra necessita de produção em grande escala, uma vez que envolve muitas pessoas. Nascida na Inglaterra e sediada em Paris, Lucy iniciou sua trajetória no clima da guerra fria, considerando a cidade como espaço vital para a atividade artística. Um de seus trabalhos mais relevantes é Nexus Architecture (Figura 73), que é uma estrutura vestível coletiva, composta por uniformes interligados, que podem ser usados por poucas ou centenas de pessoas. É reinventado em diversas ocasiões e remete às possibilidades de ainda existir sentimentos de coletividade diante da crescente solidão nas grandes cidades. Como afirma Pinto (2003, p. 32): “Orta opera em um plano onde ética e estética se encontram, dividindo o mesmo território. E a rígida divisão separando estas disciplinas não é a única a ser questionada em sua prática: fashion design, arquitetura, teatro, planejamento urbano e as artes visuais são evocados simultaneamente”. Apesar dessas diferenças (Lygia não estava evocando apenas cultura de massa e sim propósitos psicanalíticos), as imagens a seguir mostram as similaridades entre os objetos relacionais de Lygia Clark (Figura 74), a obra “Divisor” (Figura 75), de Lygia Pape, e as vestimentas de Lucy.



Figura 73: Nexus Architecture (Sydney, 1998), de Lucy Orta. Fonte: BOURRIAUD, Nicolas; DAMIANOVIC, Maia; PINTO, Roberto. Lucy Orta. New York: Phaidon, 2003.



Figura 74: Lygia Clark, O eu e o tu, 1967/68. Fonte: DUARTE, Paulo Sergio. Anos 60: transformações na arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 8.



Figura 75: Lygia Pape, Divisor, 1968. Fonte: DUARTE, Paulo Sergio. Anos 60: transformações na arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 240.

3.4.5 Cidade: lugar da materialização da arte

Na arte contemporânea, a apropriação de objetos do cotidiano, o corpo como suporte e o campo ético-político substituem o campo estético da contemplação, que esteve por muitos séculos vinculado à beleza canonizada nos parâmetros clássicos (tanto no Renascimento como na arte nazista [BOURRIAUD, 2009a, p.87]), a partir de noções como equilíbrio, proporção, simetria. Assim, um dos princípios elementares é tratar a arte urbana a partir de sua natureza

buscadora de sentidos. A arte contemporânea não tem mais como eixo motor a “tradição do novo” proposta pelas vanguardas e neovanguardas, mas sim a busca do sentido, operação esta que se dá a partir da negociação constante entre vida e arte, arte e vida. Isto é, “[...] a prática artística passa a assumir-se como um projeto de negociação incessante com os acontecimentos e as percepções da vida [...]” (CANTON, 2007, p.23). Tratam-se de projetos em que os contornos são fluidos, buscam-se identidades, alteridades, corpos, relações entre ética e estética, evocação de memórias pessoais, demarcação de lugares de resistência, tudo isso em busca de um sentido de pertencimento em um mundo onde a virtualidade é uma constante.

Entretanto, há um debate extremamente importante a ser levantado a respeito da arte urbana, que trata-se da questão da desmaterialização da arte. Tema recorrente no debate cultural contemporâneo, a “desmaterialização” é entendida aqui a partir do conceito de “incorporais” proposto pela teórica Cauquelin (2008)¹²⁵. Expliquemos. A autora mostra que há uma confusão generalizada sobre a questão da “desmaterialização” da arte, que geralmente apresenta-se com um sentido de desmaterialização completa, possibilidade que somente seria possível na arte digital, esta sim, completamente “incorporal”. Para a autora, desmaterialização é um processo que se deflagra com os artistas estadunidenses nos anos 1960, que renunciam ao objeto de arte único, classificado como gênero autônomo e valendo por si mesmo, segundo a tradição histórica. Ao surgir um interesse pela minimização dessas características - principalmente em função do relacionamento das artes visuais com outras atividades, como a dança, o teatro, as performances, a música, além do próprio cotidiano - os artistas contribuem para fazer desaparecer todas as marcas de “grande arte”, da arte monumental, de identificação dos autores, dos gêneros e dos objetos enquanto arte em si. “Limpe-se a cena da arte, abre-se o espaço” (CAUQUELIN, 2008, p. 62).

Ao analisar o Minimalismo, por exemplo, a autora mostra que uma ambiguidade maior pesa sobre o termo desmaterialização. Assim, não se trata de: “[...] praticar uma atividade artística que dispensaria os materiais; os materiais estão bem lá: toneladas de terra, de aço, de madeira,

¹²⁵ Cauquelin fala da questão da aura debatida por Walter Benjamin, dos rumos da arte para o campo da comunicação, e os aspectos positivos decorrentes da perda da autenticidade de objeto único, ligado a uma arte apegada ao criador, ao rito, ao valor de culto e ao gênio. Para Benjamin, explica a autora, o ritual cedeu o lugar ao político. E isso tem reverberações na arte urbana: “Com efeito, o debate sempre ardoroso entre partidários do sítio específico e do contexto, ou *place site*, abandonou parcialmente a cena político-ética e se deslocou para o urbano em geral. Não são mais os ‘lugares’ como os museus, galerias ou lugares predeterminados na cidade ou os desertos que estão em causa, mas o deslocamento em si, portador, com as novas tecnologias, de outra concepção dos lugares e dos vazios, concepção que só pode ser abordada em termos de suportes móveis e de incorporidade” (CAUQUELIN, 2008, p. 73).

de suportes os mais diversos. Chega até a haver no minimalismo rebuscado uma espécie de gigantismo [...]”. E esclarece: “[...] minimizar e desmaterializar são operações políticas, culturais, decorrentes da exploração das obras e do sistema de vendas, bem como do princípio de separação dos gêneros, mas não das matérias utilizadas no trabalho artístico” (CAUQUELIN, 2008, p. 63). A autora atenta para as contradições deste movimento que, apesar de rejeitar a arte das galerias e das exposições tradicionais, não conseguiu impor sua regra, já que a cena da arte continua baseada em ingredientes habituais, sofrendo ainda uma nítida inflação das mediações culturais (CAUQUELIN, 2008, p. 69).

Assim, a ideia de desmaterialização da arte proposta pela autora leva à conclusão de que a arte urbana padece dos mesmos efeitos da desmaterialização na arte em geral. Isto é, ao mesmo tempo em que toma para si a posição política de ir contra o sistema artístico com uma arte aparentemente efêmera e não vendável (como as ações e a pintura mural), acaba incluindo-se neste sistema, seja por meio da documentação exposta em espaços institucionalizados ou da transferência de obras para os locais expositivos (a mídia tem noticiado constantemente episódios em que muros com grafite são arrancados de seus locais de origem para ir a leilão). Há, inclusive, uma continuação da mesma tendência inaugurada com a modernidade de se incorporar os artistas ao ofício extra-artístico, principalmente, à área do desenho gráfico.¹²⁶ Não estamos emitindo aqui um valor de juízo a respeito desses fatos (como qualquer outro profissional, os artistas precisam ser remunerados pelo seu trabalho), mas sim estabelecendo um debate acerca do conceito de desmaterialização em torno do qual já se estabeleceram muitas confusões teóricas. Portanto, frisamos que a arte urbana apresenta esta característica de desmaterialização proposta por Cauquelin enquanto proposta que renuncia ao objeto de arte único (independentemente de alguns de seus artistas terem suas obras nas galerias), porém, acima de tudo, acreditamos, como essa autora, que a nova arte urbana apresenta um aspecto de concretude extremamente significativo, graças a sua relação presencial com o espaço real, o lugar, a cidade:

O sítio onde se encontra uma obra que lhe é manifesta e intencionalmente consagrada é, de acordo com o que nós sabemos dos incorporais, um lugar. Ele contém um objeto, um corpo, a obra. Enquanto tal, ele é para si mesmo sua própria galeria ou museu. Uma obra ‘in-situ’ produz o lugar que ela mesma ocupa e se confunde com ele. Essa vinculação a define enquanto “obra site

¹²⁶ A autora conta que Warhol desenhava sapatos para uma revista de moda, Rosenquist era publicitário, Lichtenstein design de moda e Oldenburg ilustrador de jornais (CAUQUELIN, 2008, p. 31).

specific”. Portanto, o que importa para a definição não é o sítio que teria uma especificidade notável, nem tampouco a obra, mas o vínculo entre os dois. O vazio parece ausente desse dispositivo, no qual só aparecem o fixo, o propósito confesso, a finalidade programada, o lugar ocupado por um corpo. (CAUQUELIN, 2008, p. 74)

3.4.6 Arte urbana e comunicação: a realidade como matéria-prima

O estreitamento entre arte e comunicação também é visível na nova arte urbana. Ele surge na arte do pós-guerra, principalmente, a partir da Art Pop e de sua relação com os signos do consumo de massa, passando pelas neovanguardas latino-americanas, como no caso dos outdoors utilizados pelo artista Nelson Leirner, e incorpora-se ao repertório da arte ativista de hoje como fonte iconográfica e técnica de representação. No caso de grupos como GAC e BijaRi essas referências estão ainda mais ligadas ao repertório urbano, a partir da linguagem da cidade expressa em placas, mapas, cartazes e sinalização de trânsito.

É a partir dessas informações que os artistas trabalharão com estratégias de síntese formal, que anteriormente eram predominantes apenas no sistema comunicativo geral, como afirma Santaella (2005, p. 42): “Embora estejam interessados em imagens que capturem o olhar e estimulem a atenção do receptor, os designers das mídias sabem que a mensagem deve ser simples para não criar problemas de compreensão e não exigir o dispêndio de muito esforço”. Arte e cultura passaram então a fomentar um sistema de “intertextualidade”, como “[...] uma malha de textos que se citam uns aos outros” (SANTAELLA, 2005, p. 48). Isso pode ser visto na operação reversa que Eduardo Srur propõe na série *Atentado* (2004), vídeo que registra o artista explodindo bombas de tinta sobre outdoors na cidade de São Paulo. Os ataques, além de uma crítica à especulação publicitária, são interferências estéticas, já que as cores e as imagens são previamente combinadas. As ações, sempre feitas de forma clandestina, são uma resposta ao bombardeio visual da mídia na paisagem urbana.

Como visto anteriormente, um símbolo urbano também foi peça chave na intervenção “Monumento à Catraca Invisível – Programa para Descatracalização da Própria Vida, Junho/2004”, do grupo *Contra Filé*, que trabalhou a ideia de que signos resgatam questionamentos nas subjetividades das pessoas, por meio de sinais que criam empatia e compartilhamento, gerando vínculos. Essa disputa se deu no plano simbólico e intersubjetivo, assim a catraca apareceu como signo máximo da restrição da passagem de pessoas, e enfim, da

vida; lembrando ainda a ideia de sentido único e de monitoramento por meio das diversas “catracas”, visíveis e invisíveis, que delimitam e restringem a circulação dos cidadãos.

Em relação ao uso das palavras, tão marcante ainda no grafite latino-americano e em experiências como nos cartazes do grupo BijaRi e GAC, esta é uma característica que pontua todo o percurso da história da arte em momentos com características peculiares. Sobretudo, podemos acompanhar essa “característica simbólica da palavra” (MORLEY, 2003), desde o Renascimento, passando pelos cartazes de Henri de Toulouse-Lautrec, pelas vanguardas (colagens cubistas, quadros de René Magritte, e de Fernand Léger), no pós-guerra (por exemplo, o quadro “Trophy 1”, de Robert Rauschenberg, de 1959; ou ainda os trabalhos conceituais de Lawrence Weiner, de 1970, como “Earth to Earth Ashes to Ashes Dust to Dust”), etc. Ao dizer que nós lemos imagens da mesma forma como palavras, Morley (2003) afirma ser esta operação uma ofensiva contra todas as formas de pensamento fundamentalista, já que a relação entre imagem e palavra promove a ambiguidade e a indeterminação contra os códigos padrões, provocando um turbilhão semiótico que pressiona a plácida superfície da linguagem.

Sobretudo, devemos destacar aqui a ênfase da arte urbana na escolha de seus modos e códigos de comunicação que, no caso dos artistas ativistas citados, se revela de forma coerente com seu contexto urbano. Trata-se de uma arte feita na cidade a partir dos próprios códigos visuais presentes em seu tecido, o que revela ainda a tendência geral do estabelecimento de vínculos entre arte e realidade, neste caso, o próprio envolvimento dos signos desenvolvidos pela área do desenho gráfico e apropriados pela linguagem estética. Objetos são recursos recorrentes entre os artistas ativistas, como as garrafas e perfumes para aliviar a consciência. Esta operação nos leva de volta ao tema das relações entre arte e vida, isto é, em que ponto estas esferas se unem e se distanciam, como no caso da linguagem estética e do design gráfico. Como afirma Vattimo (1996, p. 48): “Creio ser fácil mostrar que a história da pintura, ou, melhor, das artes visuais, e a história da poesia destas últimas décadas não têm sentido se não postas em relação com o mundo das imagens da mídia ou com a linguagem desse mesmo mundo”. Ao enfatizar a noção de realidade como matéria-prima da arte contemporânea, Millet (1997) afirma que o real já não fornece modelos de representação, são as representações em si, as obras do imaginário, que se imprimem no real. Assim, este conceito é basilar para o entendimento da noção proposta aqui de “cidade-suporte”, sendo o suporte parte intrínseca da obra, aquele que nos revela a inseparabilidade entre forma e conteúdo. Entretanto, a autora também alerta para o perigo de idealização desta relação, como apontou na história da arte

contemporânea e seu caminho rumo ao estreitamento duvidoso, utópico e falho entre arte e realidade. Sobre a função da arte, ela explica que um objeto artístico tem uma especificidade, é dialético, expõe as ideias dos artistas. Portanto, evitando que os gestos do artista se dispersem na totalidade do real, o objeto deve se adicionar ao mundo como um elemento a mais e não se fundir a ele. Como afirma a autora:

Felizmente, todas as ligações que a arte contemporânea estabelece com o real não se querem tão radicais. Novas gerações de artistas compreendem os riscos que comportam certas utopias [...] Se permanecem ligados a determinadas características de vanguarda, já não é com a ambição de transformar o mundo, mas como vimos, com a intenção mais conciliadora de contribuir, por exemplo, para a melhoria do ambiente urbano ou de criar novas condições de comunicação entre as pessoas. (MILLET, 1997, p. 116)

Há ainda outros cuidados a serem tomados nesta operação, como complementa a autora: “No entanto, eles também correm um risco. Não o de constranger o real, mas o de serem constrangidos. Muitas obras não são senão o cumprimento do caderno de encargos de uma encomenda pública ou ainda a resposta à solicitação de um comissário de exposição.” (MILLET, 1997, p. 116). Para ilustrar esta questão, podemos citar novamente a intervenção “Monumento à Catraca Invisível”, do grupo Contra Filé, cuja ideia de contestação (que foi aderida, inclusive, por movimentos sociais que utilizaram a catraca como símbolo e queimaram uma catraca em um protesto) acabou sendo incorporada pelo sistema. A intervenção teve grande repercussão na mídia, e seu impacto foi ampliado quando a Fuvest definiu o “Programa para Descatracalização da Própria Vida” como tema da redação da prova de português. Logo depois, o banco Itaú também se apropriou da ideia da descatracalização em suas propagandas.

3.4.7 A natureza “relacional” da arte urbana

O termo “relacional” é emprestado aqui da teoria da “estética relacional” proposta por Bourriaud (2009a). Apesar de estar destinado a determinado tipo de prática artística, e não exatamente às experiências selecionadas para este trabalho, o termo apresenta características extremamente pertinentes ao contexto da arte urbana contemporânea, já que foi destinado a descrever uma arte que tem funções interativas, conviviais e relacionais. Para o autor, “arte relacional” se define como: “Uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações

humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009a, p. 19). Enfim, a arte sempre foi relacional em algum nível, como o próprio autor afirmou. E isso pode ser constatado em um nível ainda mais expressivo no caso da arte urbana contemporânea. A arte com características relacionais é uma inversão radical dos postulados políticos, estéticos e culturais da arte moderna. Em termos sociológicos, deriva do nascimento de uma cultura urbana mundial e de um modelo citadino empregado em todos os fenômenos culturais. E se:

[...] por muito tempo, a obra de arte pôde ostentar um ar de luxo senhorial nesse contexto citadino [...] a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma urbanização crescente da experiência artística. O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. (BOURRIAUD, 2009a, p. 20)

O coletivo Contra Filé, por exemplo, com a obra “Parque para brincar e pensar”, mostra como a arte pode se transformar em uma “utopia da proximidade” (BOURRIAUD, 2009a, p. 13), em um mundo condicionado à uniformização dos comportamentos, à reificação das relações, à mecanização do cotidiano. A aproximação entre as esferas sociológica, pedagógica (a partir dos pressupostos de Paulo Freire) e artística revela que as junções entre arte e vida continuam presentes no debate estético contemporâneo. O projeto se inicia com uma mínima previsão, e ganha extensões imprevistas por meio da estratégia da montagem inicial de um “grupo multiplicador”, constituído pelos integrantes do Contrafilé, por Monica Nador e Mauro (importante liderança comunitária e colaborador do JAMAC), pelo músico Cássio Martins e por jovens arquitetos da FAU, recém-formados ou ainda universitários, integrantes do grupo EPA!. Aos poucos, juntaram-se ao projeto ativistas, arquitetos, paisagistas que se interessaram em colaborar com o processo voluntariamente, contribuindo com os mutirões e com conceitos, e com suas competências profissionais específicas.

Em “A Rebelião das Crianças”, o grupo extrapola ainda mais as noções de estética ativista rumando para o embate direto com os cidadãos e o espaço da cidade. A partir da imagem divulgada na mídia a respeito de rebeliões na FEBEM que mostravam garotos e garotas como “marginais”, “internos”, “bandidos”, o grupo passou a questionar o que significava aquele processo, partindo depois para a criação de situações metafóricas, que significavam (MUSSI, 2012, p. 108): criar pontes entre diferentes mundos e associar o que está sendo dito/vivido a

algo já vivido por todos; estabelecer um parâmetro para o diálogo, um ponto de convergência entre as pessoas que compõem um grupo; mais que “metáforas” provocar o desenvolvimento real de uma ação. Assim, diversas ações da “Rebelião das Crianças”, como as realizadas em São Paulo, transportaram a ideia de “criança de rua” para a de “criança na rua”, por meio de brincadeiras, colocação de balanços em viadutos e lanches coletivos. Procurou-se, assim, romper a ideia de confinamento, um dos grandes temas debatidos pelo grupo; um confinamento em relação ao contato humano; à experiência pública, que atravessa a subjetividade de cada um até chegar ao social como um todo, tendo a cidade como palco. A esses espaços de controle, que desvirtuam o vínculo social, a atividade artística responde de forma a tentar “[...] efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados” (BOURRIAUD, 2009a, p. 11).

Estes vínculos são estabelecidos não apenas na sociedade em si, por meio de seus cidadãos-participantes da obra de arte, mas entre os próprios grupos artísticos e intelectuais vinculados a estes, como mostrou a realização do projeto Zona de Ação (citado anteriormente), cujas vozes, então confinadas em seus espaços, passaram a dialogar e transformar o diálogo em ação, configurando por excelência o caráter relacional de sua atuação. Esta atitude relacional se dá também pelo que Rolnik (2006, p. 3) chama de “corpo vibrátil”, esta segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto: “É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo. Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas e irreduzíveis”.

Desta maneira, a nova arte urbana oferece uma oportunidade para habitar melhor o mundo; diferentemente das gerações anteriores, a arte não pretende mais atingir realidades utópicas, mas sim “[...] constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009a, p. 18). Na escala urbana, estas práticas só se realizam a partir de suas ações relacionais; sem a relação com o outro elas simplesmente não existem. Qual seria o sentido que as obras artístico-arquitetônicas construídas por Marta Minujín teriam se não fossem derrubadas e consumidas pelos cidadãos?

Morais (1975, p. 30) lembra que Minujín costumava dizer que o melhor *environment** era a rua, com sua simultaneidade de acontecimentos e ações. O crítico utiliza o termo “arte vivencial” para definir uma arte como essa, que propõe uma vivência tendo o espaço da cidade por excelência. Se observarmos a operação que o artista paulistano Alexandre Orión propõe na

série Metabiótica - fotografar momentos de interação entre as pessoas e seus grafites – vemos a confirmação de uma “arte vivencial” e ainda de outro conceito, o de “arte permutacional” (MORAIS, 1975), que necessita da intervenção do espectador para se tornar obra.

Em todo o novo grafite paulistano e portenho podemos identificar esta relação; as cidades se tornaram verdadeiros museus a céu aberto, onde em cada esquina podem ser encontradas manifestações visuais das mais diversas nuances. Elas estão ali, disponíveis a qualquer um que queira observá-las livremente, apagá-las ou ainda interagir, como é comum no novo grafite, no qual ocorre constantemente a sobreposição de obras. Não há aura ou sacralidade que resista, como neste painel de um dos mais famosos artistas internacionais, o italiano Blu, feito em Buenos Aires e que sofreu a intervenção de um grafiteiro anônimo (Figura 76).

Morais (1975) faz um alerta para que as instituições se adaptem a este estado de coisas, em um exercício poético de como seria um museu pós-moderno, um “museu-vida”, um “museu-liberdade”:

A cidade é a extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o “meio formal” é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu de arte leva à rua suas atividades “museológicas”, integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou o parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural, ou ele será um quisto. Mais que acervo, mais que prédio, o Museu de Arte Pós-Moderna é ação criadora – um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade. Expor unicamente é tarefa estática e acadêmica. Atuando sem limites ‘geográficos’ o objetivo do museu é tornar-se invisível. A problemática da arte de rua (happenings, earth-works, arte póvera, arte conceitual, etc.) não será matéria estranha ao Museu de Arte Pós-Moderna. Se a arte está cada vez mais do lado de fora, se a cidade é o museu, o Museu de Arte Pós-Moderna precisará atuar no espaço urbano (e rural se necessário) não só propondo atividades criadoras, como, e, principalmente modificando sua própria forma de atuação. As visitas guiadas às exposições e acervo, por exemplo, poderão ser transformadas em expedições na cidade, buscando-se com isso uma integração com o próprio fluir incessante da vida diária. (MORAIS, 1975, P. 60)



Figura 76: Obra de Blu (cabeças com as faixas em cores argentinas), que sofreu interferência de outro grafiteiro (mulher de cabelos vermelhos e sapo). Buenos Aires, 2012. Fonte: Sandro Monari.

CONCLUSÃO – “MUSEU É O MUNDO”

Ao tratar das questões sobre o suposto fim da arte e da história da arte, Danto (2008, p. 580) afirma que em vez de perguntarmos “O que é arte?”, deveríamos perguntar “Quais são as obras de arte?” ou ainda “Quais são os traços essenciais da arte?”. Essas duas últimas perguntas foram fundamentais para a formulação das seguintes hipóteses nesse trabalho: “Quais são as obras de arte urbana? Quais são os traços essenciais dessa arte? Ao analisarmos a nova arte urbana feita em São Paulo e Buenos Aires, acreditamos ter encontrado as respostas para essas suposições, chegando assim a uma tese: a de que a arte urbana é uma expressão legítima, pertencente ao campo das artes visuais contemporâneas. Isto é, a partir de um histórico coerente e articulado com os conceitos mais importantes e suas respectivas nomenclaturas, verificamos os paralelismos identificáveis entre os rumos da arte em geral e a arte urbana.

Propusemos que a arte urbana é, sobretudo, um processo histórico, cujas particularidades latino-americanas também são identificáveis e concluímos que a arte urbana contemporânea se tornou uma expressão estética autêntica, cuja presença cada vez mais significativa nas cidades latino-americanas revela a força de sua linguagem. Com esta pesquisa, procuramos fazer um exercício epistemológico a respeito das problemáticas conjunturais da arte contemporânea, identificando as mesmas relações na arte urbana. De forma geral, admitimos que a nova arte urbana, com todas as características híbridas que lhes são pertinentes, deve ser entendida a partir das discussões em torno da ideia do fim da arte e da história da arte, que marca o pensamento de autores como Danto (1997), Belting (2006) e Vattimo (1996). Entretanto, Vattimo (1996) alerta para o cuidado que se deve ter com a obstinação generalizada de pensar a arte a partir do tema da morte da arte, que pode se tornar uma cômoda e simplista escapatória. Ele utiliza, inclusive, com frequência o termo “ocaso” no lugar de “morte”. E, mais uma vez, enfatizamos que, mais do que falar em “morte da arte”, é preciso falar em fim de certas narrativas sobre a arte, discussão que está na raiz do debate sobre a “crise na arte contemporânea”, como sinaliza Danto (1997, p. 26).

Bourriaud (2009a) aponta que o mal entendido geral sobre o estatuto da arte contemporânea hoje (e destacamos aqui, o da arte urbana também) se deve a uma falha do discurso teórico; e que as práticas contemporâneas se mantêm ilegíveis por serem analisadas a partir de problemas colocados pelas gerações anteriores, especialmente aqueles colocados pelas

neovanguardas. É por esse motivo que tentamos estabelecer algumas dessas diferenças, como fizemos entre as neovanguardas e a nova arte ativista portenha e paulistana.

Esse esforço em iluminar as particularidades da nova arte urbana vai ao encontro do que declarou Bourriaud (2009a, p. 19): “Nada mais absurdo do que afirmar que a arte contemporânea não apresenta nenhum projeto cultural ou político [...]”. Portanto, descobrir os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, história e cultura, é tarefa primordial para criarmos um ponto de apoio conceitual neste “momento pós-histórico da arte” (DANTO, 1997, p.7.), em que a pluralidade e a liberdade envolvem-se em um movimento entrópico. E foi essa a nossa tentativa em relação à nova arte urbana.

Procuramos diferenciar, diante da quase onipresença da cultura de massa na contemporaneidade, as fronteiras que separam o grafite de origem hip hop do novo grafite, revelando como artistas portenhos e paulistanos conseguiram saltar de sua matriz vinculada a uma cultura popular e massiva (sem menosprezá-la¹²⁷) para a realização de poéticas coerentes e programáticas. Levantamos que, do ponto de vista histórico, o novo grafite surge em meio ao panorama de valorização da arte gestual e cromática característica da chamada Geração 80. Mostramos que é possível responder afirmativamente às seguintes perguntas: “Será que ainda é possível estabelecer, pelo menos em termos conceituais, uma diferença clara entre arte e cultura de massa? Haveria algum significado propriamente filosófico nesta distinção?” (FREITAS, 2008, p. 16). A autora, que estabelece uma ponte entre o pensamento de Adorno e a arte contemporânea, lembra que aquele filósofo não acreditava na autonomia da obra e sua desconexão com o real; o que ele queria era uma imbricação entre estes dois territórios (real e imaginário); o que acreditamos ainda ser válido no caso da nova arte urbana portenha e paulistana, como demonstramos ao abordar os aspectos de sua materialidade enquanto experiência artística. Como afirma Dewey (2010), a arte está ligada a uma experiência concreta, à forma, à matéria; ela não nos conduz a uma experiência. Ela “Constitui uma experiência” (2010, p. 184).

Não se trata de fazer uma apologia simplória da arte urbana como solução para todos os problemas enfrentados pela arte contemporânea. Entretanto, as corajosas experiências

¹²⁷ Ao traçar um profundo histórico das relações entre cultura cultivada e cultura popular e seus espaços de disseminação, como, por exemplo, nas sociedades pré-capitalistas (quando a cultura popular é transmitida a todos, informalmente em lugares públicos, como tabernas, mercados, igrejas, praças); e a cultura cultivada, em latim, em lugares específicos (a escola, universidade, bibliotecas), Santos nos lembra que a periferia é um “centro de poder extra-artístico” (SANTOS, 1994, p. 110).

estéticas que tomam as ruas de São Paulo e Buenos Aires nos mostram que essa arte se revela, acima de tudo, como uma experiência física e real na “cidade-suporte”. Neste sentido, achamos feliz o encontro do termo “suporte”, que nos remete de forma direta a essa materialidade da nova arte urbana. Isto é, cidades reais e imaginadas - São Paulo e Buenos Aires - onde acontecem obras reais, mesmo que efêmeras ou impalpáveis. Aos “não-lugares” mostrados logo no início deste trabalho, essas cidades se materializam por meio da intensa atividade artística. Trata-se de um movimento cíclico, como no sistema “imaginário-real-imaginário” apontado por Silva (2010, p. 18).

Assim, a nova arte urbana enfrenta a questão das novas dimensões da cultura visual como um todo. Se o crescimento das redes virtuais e da espetacularização do cotidiano nos leva a pensar sobre a possibilidade de um colapso da experiência física e coletiva da cidade, a arte urbana nos oferece uma contraproposta. Diante da era digital, com seus espaços multidimensionais, fragmentários e abstratos, que coloca novos problemas para a percepção e a representação, essas experiências artísticas respondem com a possibilidade de um “[...] reordenamento do espaço urbano e da sua observação pelo observador passante [...]” (PEIXOTO, 2007, p. 172). Hoje, a arte urbana pode apresentar respostas através de um novo domínio sensorial do espaço, da experiência física e da observação ocular, mesmo diante do fato de que na contemporaneidade “A experiência fenomenológica do sujeito individual não coincide mais com o lugar onde ela se dá” (PEIXOTO, 2007, p.172).

A arte pode trazer o sujeito para viver a experiência da cidade real e imaginária. Quando ocorre no espaço urbano, exatamente no local onde as pessoas vivem e trabalham, vemos esta experiência fenomenológica realmente ocorrer. E, além desse aspecto existencialista, acreditamos na arte urbana como um ato político. Como afirma Chaia (2007, p. 39):

Pensar o artista como um resistente, paradoxalmente, permite retomar a ideia de que “toda arte é política” - no sentido de prática artística, individual ou de grupo, afetando o espaço coletivo -, ao supor que a ação e a proposta do artista portam intencionalidades voltadas a processos de transformações, internos ou externos ao sujeito. O modernismo e a contemporaneidade ampliam o potencial dessa ideia quando se opõem à permanência e à conservação das condições subjetivas e sociais e intentam a ação tanto no espaço urbano quanto na área artística.

Mesmo adentrando na discussão aprofundada e complexa sobre as relações entre arte

urbana e espaços legitimadores, como fizemos neste trabalho, ainda acreditamos no potencial da rua como expressão criativa e transformadora. Afinal, estamos falando de uma arte feita nas ruas, mesmo considerando que, em muitos casos, ela tenha entrado para os espaços oficializadores, como o museu e a galeria, o que quando ocorre, na maioria das vezes, faz esta linguagem perder alguns de seus aspectos intrínsecos. Mesquita (2008) definiu como “criar diretamente” para descrever uma arte que está além do museu. Afinal, apresentamos modelos emblemáticos, como o caso do GAC, cujos integrantes, depois de participarem da 50ª Bienal de Veneza, em 2003, desistiram de voltar a eventos institucionais deste porte. Se há ainda elos a serem estabelecidos entre esses jovens artistas e nossas neovanguardas, que aqui o faça Hélio Oiticica, um dos mais importantes artistas brasileiros a invadir as ruas com uma arte criada diretamente para o coletivo: “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade”¹²⁸.

Pensamento este que pode ser compartilhado por Merleau-Ponty (2013, p. 92), do qual tiramos a epígrafe desta tese:

O museu, transformando tentativas em “obras”, torna possível uma história da pintura. [...] O museu acrescenta um falso prestígio ao verdadeiro valor das obras ao separá-las dos acasos em cujo meio nasceram, e ao fazer-nos acreditar que desde sempre a mão do artista foi guiada por fatalidades. Enquanto o estilo vivia em cada pintor como a pulsação de seu coração e justamente o tornava capaz de reconhecer qualquer outro esforço além do seu, o museu converte essa historicidade secreta, pudica, não deliberativa, involuntária, viva enfim, em história oficial e pomposa. A iminência de uma regressão dá a nossa amizade por determinado pintor um matiz patético que lhe era alheio. Quanto a ele, trabalhou uma vida inteira de homem – quanto a nós, vemos a sua obra como flores à beira de um precipício. O museu torna os pintores tão misteriosos para nós como os polvos e as lagostas. Obras que nasceram no calor de uma vida são por ele transformadas em prodígios de outro mundo, e o alento que as mantinha não é mais, na atmosfera pensativa do museu e sob os vidros protetores, do que uma fraca palpitação em superfície. O museu mata a veemência da pintura como a biblioteca, dizia Sartre, transforma em “mensagens” escritos que antes foram gestos de um homem. É a historicidade da morte. E há uma historicidade da vida, da qual ele oferece apenas a imagem diminuída: aquela que habita o pintor no trabalho, quando ata num único gesto a tradição que ele retoma e a tradição que ele funda [...]

¹²⁸ Escritos do artista Hélio Oiticica. IN: COCCHIARALE, Fernando; OITICICA, César Filho. Hélio Oiticica: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 21. Catalog.

Foi exatamente esta sensação que experimentamos ao encontrar grafiteiros trabalhando na rua durante nossas pesquisas de campo. Nessas ocasiões, tivemos a impressão de que ali estava ocorrendo uma história viva que, retratada sobre muros, permaneceria ali, registrada e sempre presente na vida das pessoas que habitam as cidades. Como afirma Canton (2009, p. 43): “[...] o grafite propõe, acima de tudo, uma experiência de estética e fluidez, por ser a arte do movimento, que se modifica junto com o dia a dia da cidade”.

Freitas (2008), ao falar sobre as ideias de Adorno a respeito de como a realidade oprime o ser humano, e que a cultura de massa nada mais é do que uma cultura narcísica, mostra como os indivíduos se espelham nesta cultura de forma ilusória, fazendo-os sentir-se pertencentes à sociedade. A irracionalidade artística acaba sendo mais verdadeira do que a racionalidade da vida cotidiana. O prazer da arte está neste descortinar do véu que cobre nossa individualidade concreta, revelando nosso eu mais verdadeiro e profundo. Com a arte urbana, esse descortinar pode ser um prazer diário, em nossos caminhos mais prosaicos. Por isso acreditamos que a arte urbana é real e ao mesmo tempo utópica. Um paradoxo que resume sua razão de ser arte.

FIM

GLOSSÁRIO

Anti-arte – Segundo o Diccionario Del Arte Actual (1982, p. 10), o termo tem origem com o movimento dadaísta, empenhado em acabar com a contradição entre a práxis da vida e a estética, o que influenciou mais tarde o happening e os environments, que buscam a aproximação entre arte e vida.

Arte ambiente ou arte ambiental – Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais (verbetes, 351), o termo é bastante amplo e flexível. Passou a ser utilizado pela crítica a partir da década de 1970. Não se trata de um movimento artístico particular, mas sinaliza uma tendência da arte contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas.

Arte ativista – Processos artísticos, em sua maioria coletivos e também frequentemente realizados no ambiente urbano, em que há uma ligação direta e proposital com o ativismo político. Cada vez mais crescente em países no mundo todo, as preocupações destes artistas são partidárias e focam-se, sobretudo, na crítica ao sistema capitalista. Com linguagens experimentais e híbridas, suas práticas ocorrem por meio de ações em diversos meios, como na internet, no espaço urbano, e até mesmo em espaços oficiais do circuito artístico. O termo tem relevância específica para este trabalho, pois define a atuação dos coletivos de arte de Buenos Aires e São Paulo selecionados para serem analisados como estudo de caso. Os artistas ativistas podem ser considerados agentes ativos e indutores de experiências, que se utilizam de diversos programas, como abordagens midiáticas e ações efêmeras. Segundo Mesquita (2008, p. 47), o que diferencia a arte política da arte ativista é o fato de que a primeira representa oposição enquanto a segunda produz instâncias de oposição. Mesquita (2008, p. 49) afirma: “Arte ativista, engajada ou intervencionista, é muito mais do que um gênero que carrega exemplos de ‘anomalias curiosas’, úteis somente para enriquecer o velho cânone da história da arte. Arte ativista, passada de coletivo a coletivo, de movimento para movimento, propõe a escrita de uma ‘contra-história’ para uma cultura de oposição”.

Arte pública - Segundo Fidelis (2006, p.20), desde os anos de 1960, obras contemporâneas têm sido comissionadas para espaços que permitem acesso público e, por essa razão, chamadas de “arte pública”. Entretanto, é preciso lembrar, segundo este autor, que essa atribuição foi dada a uma determinada categoria de objetos artísticos sem que houvesse garantia de que tais obras estivessem situadas em um espaço que é efetivamente público, já que esse espaço, em última instância, é mediado pelas tensões e disputas dos diversos poderes públicos e privados que agem sobre ele. O termo entrou para o vocabulário da crítica de arte na década 1970, paralelamente às principais políticas de financiamento para a arte em espaços públicos, como o National Endowment for the Arts (NEA) e o General Services Administration (GSA), nos Estados Unidos, e o Arts Council na Grã-Bretanha. Diante da discussão acerca dos conceitos de “espaço público” versus “espaço privado” no primeiro capítulo deste trabalho, defende-se aqui a inadequação do termo arte pública, achando-se mais conveniente utilizar o termo “arte urbana” para definir, de forma geral e independentemente da linguagem utilizada, a arte destinada a espaços abertos na cidade,

ainda que se possa lançar mão da mesma terminologia para designar a arte feita em espaços fechados, porém de acesso público, como aeroportos, terminais rodoviários, etc. Portanto, fazemos referências ao termo “arte pública” para comentar os monumentos públicos com caráter oficial e legitimador com origem oitocentista, e lançamos mão de exemplos de artistas modernos, como Rodin e Brancusi, que criaram monumentos cujas características desestabilizaram as noções formais clássicas. Curiosamente, localizamos o uso do termo “arte pública” por Michael Archer, importante crítico da arte contemporânea e muito utilizado aqui neste trabalho.

Arte marginal – Segundo o Guia Enciclopédico da Arte Moderna – Estilos, Escolas e Movimentos (2003, p. 180), o termo é utilizado com frequência em relação ao termo “arte bruta” e tem uma aplicação mais ampla para designar arte feita por aqueles que estão à margem do sistema artístico. Passou a ser utilizado após a publicação do livro *Outsider Art*, do crítico Roger Cardinal, em 1972. “Cardinal procurava um rótulo (outsider) que pudesse enfatizar mais a independência criativa da pessoa do que seu status social ou mental marginal”. Exemplos: Palais Idéal, situado em Hauterives (França), iniciado em 1879, pelo carteiro Le Facteur Cheval (1836-1924), terminado 33 anos depois. Foi local de peregrinação para muitos surrealistas. E as Torres Watts, situadas em Los Angeles (1921-54) erigidas pelo pedreiro Simon Rodia (1879-1965), com aço e cimento colorido. Foi fonte de inspiração para artistas do Assemblage.

Arte de rua – Termo com conotação muito ampla e, muitas vezes, utilizado como referência a qualquer linguagem artística, como a cênica e musical. Por isso, sua versão em português é descartada aqui por sua generalização. Também é amplamente usado pela mídia ao se referir de forma genérica a obras de artes visuais feitas em espaços abertos da cidade. É interessante notar usos semelhantes em espanhol e inglês (arte callejero e street art, respectivamente). Porém, na Argentina o termo arte callejero está fortemente associado ao que se conhece no Brasil como o grafite. Esta informação foi coletada durante tour realizado por esta pesquisadora com o apoio da equipe da entidade Graffiti Mundo (<http://graffitimundo.com>), que também informou que o termo grafite na Argentina é utilizado para definir o que no Brasil é mais conhecido como pichação.

Arte de sistemas – Termo cunhado pelo pensador argentino Jorge Glusberg para definir a produção artística da década de 1970 pautada por “[...] interdisciplinaridade, a aproximação com o cotidiano e a valoração do processo artístico, frente ao objeto acabado [...]” (FREIRE, 2012, p. 27, vol. II).

Arte sociológica – O termo foi cunhado por Hervé Fischer (Paris, 1941), juntamente com Fred Forest (Argélia, 1933) e Jean-Paul Thénot (França, 1943), que fundaram o Coletivo Arte Sociológica em 1974, na França. Em quatro manifestos, o grupo explica os pormenores de sua proposta: uma nova sensibilidade aos processos artísticos, que deveriam estreitar seus vínculos com a sociedade, levando-se em conta os processos de comunicação de massa. O coletivo pretendia aproximar a experimentação artística da teoria sociológica, propondo métodos de aproximação coletiva. Como prática ativa no campo sociológico, esta arte é politicamente comprometida, esteticamente crítica e socialmente pedagógica. No terceiro manifesto, afirma Fischer: “A prática da arte sociológica substitui as finalidades afirmativas e

estéticas tradicionais da arte pelos objetivos ligados à transformação das atitudes ideológicas, no sentido de uma tomada de consciência da alienação social. Não se trata de propor novos modelos de organização social, mas de exercer o poder dialético de um questionamento crítico. Esta conscientização deve permitir, nos momentos de ruptura do sistema social (crises das estruturas econômicas e burocráticas), fazer valer os questionamentos fundamentais capazes de orientar os passos daqueles que querem transformar as relações sociais. Esse é o nosso projeto deliberado” (apud FREIRE, 2012, p. 36).

Arte urbana – Termo utilizado neste trabalho para definir toda e qualquer arte destinada ao espaço da cidade, independentemente da linguagem utilizada, e sempre de livre acesso ao público em geral, independentemente do seu grau de interação. Usamos “nova arte urbana” para frisar os processos ocorridos no momento mais atual.

Assemblage – Segundo o Dicionário Oxford de Arte (2001, p. 32), o termo foi cunhado na década de 1950 pelo artista Jean Dubuffet para definir obras elaboradas a partir de materiais naturais ou fabricados, como o lixo doméstico. Ganhou uso corrente com a exposição *The Art of Assemblage*, realizada no Moma, Nova York, em 1961. É utilizado de forma mais genérica, como para fotomontagens.

Body Art/Action Art – Segundo o Dictionary of Art and Artists (1991, p. 9), o termo foi utilizado em manifestações artísticas no final dos anos 1960, fazendo uso do corpo, ou fazendo referências ao mesmo, também envolvendo ações em performances públicas. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais (verbetes 3177), muitas vezes esta arte está associada à violência, à dor e ao esforço físico. Pode ser citado, entre inúmeros outros exemplos, o *Rubbing Piece* (1970), encenado em Nova York, por Vito Acconci (1940), em que o artista esfrega o próprio braço até produzir uma ferida.

Empaquetage – Segundo o Diccionario Del Arte Actual (1982, p. 85), trata-se de uma denominação para o processo artístico de empacotar, introduzido por Man Ray nos anos 1920 e levado a dimensões superlativas por Christo e Jeanne-Claude que, nos anos 1970, começaram a empacotar automóveis e edifícios.

Environment – Segundo o Diccionario Del Arte Actual (1982, p. 86), termo destinado à obra de arte que se converte em parte de uma situação ambiental, criada para envolver o espectador, inserindo-o na configuração artística. Pode evocar as capacidades sensoriais como o tato, audição, olfato e visão por meio diversos. Pode evocar situações mais provocativas, como na obra de Kienholz, ou mais gélidas, como os espaços criados por George Segal.

Grafite – Fenômeno cultural urbano marcado principalmente pelo uso da tinta spray para a impressão de palavras ou imagens, ou ambas concomitantemente, em muros das cidades. Surge a partir da segunda metade do século XX. Estas primeiras inscrições têm sido descritas por vários estudiosos por meio do uso do termo graffiti, cuja origem grega da palavra se refere à utilização do carbono como material utilizado na Antiguidade. Kozak (2004, p.21) explica que a palavra graffiti (de origem italiana e plural de “grafito”) tem sido utilizada em dicionários e enciclopédias no século XIX para definir todo tipo de inscrições não autorizadas em espaços

públicos não concebidos para tal fim. Portanto, trata-se de um termo moderno que (segundo autores como Joan Gari, Jesús de Diego, e Lélia Gándara) reconhecem etimologicamente a raiz do verbo grego “graphein”, utilizado para “escrever”, “desenhar”, “rabiscar”, e que chegou ao italiano como “graffiare”. O termo também é proveniente do italiano “sgraffito” para definir as primeiras inscrições que utilizaram a técnica de incisão com algum elemento cortante sobre uma superfície dura para deixar um vestígio. Já Silva (1988) sustenta a versão da expressão italiana “graffito”, derivada do grego “graphis”, que designa o carbono natural, muito utilizado em escrituras antigas (e, claro, atualmente em materiais modernos como o lápis). Kozak (2006, p. 25) lembra que há várias características que dão uma continuidade de estilos entre os grafites da Antiguidade greco-romana e os contemporâneos, como o caráter paródico. O epigrama (composição breve de tom satírico) é um estilo diretamente derivativo dos antigos grafites. Ela cita como exemplo atual na Argentina frases como: “El dólar no baja, se agacha para tomar impulso” ou “Unos nacen com suerte, otros en Argentina”. Outra característica seria o diálogo ou contestação entre as inscrições. Cita, por exemplo: “Perros no ensuciar”. Resposta: “Boludo. Los perros no leen”. Apesar de o material ter mudado com o tempo (carbono, pintura, incisão, spray etc.), o termo permaneceu, salvo apenas às variações linguísticas de cada país. Assim, neste trabalho será considerado o termo “grafite”, versão em português, para definir manifestações sobre muros, fachadas, postes (entre outros equipamentos urbanos), que podem ou não misturar imagens e palavras. Esta seria a característica primordial destes primeiros grafites que, ao longo da história, irão se desdobrar em outras variações até chegar-se à formação do que chamamos de “novo grafite”, isto é, o grafite contemporâneo feito com intenções contestatórias ou não; com ou sem autorização prévia; a partir de técnicas diversas e pelos mais variados agentes (artistas com formação universitária, jovens de periferia, por exemplo).

Happening – Segundo o Dicionário Oxford de Arte (2001, p. 247), é uma forma de apresentação feita geralmente com planejamento cuidadoso, mas sempre incorporando algum elemento espontâneo. Geralmente, incorpora teatro e artes visuais. O termo foi cunhado por Allan Kaprow, em 1959, como um desenvolvimento da assemblage* e da arte ambiental. Diferentemente destas modalidades (mais estáticas), o happening foi idealizado como um evento não necessariamente realizado em espaços fechados ou institucionais. Além de Kaprow, os primeiros happenings contaram com os artistas John Cage (músico), Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Joseph Beuys. Atualmente, tem sido utilizado para definir uma série de expressões artísticas, mas que geralmente mantêm o status conceitual original, que se refere à espontaneidade, participação do espectador, e realização em locais não institucionais. Como afirmou o artista e pensador argentino Roberto Jacoby em texto de 1967 (apud LONGONI, 2011, p. 75): “O happening, portanto, é uma ‘obra aberta’ já que abre literalmente as relações de tempo e espaço e os diferentes materiais com que trabalha”. Para ARCHER (2001, p. 28), o happening nos Estados Unidos sinalizou a ampliação dos gestos do Expressionismo Abstrato para o ambiente. A maior representação disso é a utilização do pigmento azul do artista Yves Klein (International Klein Blue) em modelos nus que carimbavam seus corpos sobre superfícies para compor a série Anthropométries. Ainda segundo Archer (2001, p. 116), a “antiarte” dos artistas do Fluxus, incluindo aí Beuys, visava reconectar a arte com a vida numa sentindo plenamente político.

Instalação - A ideia de “instalação”, cujas sementes foram lançadas ainda no modernismo por Kurt Schwitters, com sua Merzbau, entra em voga nos anos 1960 como uma linguagem que utiliza diversos recursos, compondo um ambiente que pode ser percorrido pelo espectador, ou seja, o espectador interage com a obra. Do inglês “installation”, vem do verbo “to install” (instalar): “Diferentemente dos earthworks, é inicialmente focada nos espaços artísticos institucionais e espaços públicos que poderiam ser alterados através de uma ‘instalação’. Instalar é um processo que deve acontecer no momento em que a exposição é montada”, detalha Suderburg (2000, p. 4, tradução nossa). Como afirma Archer (1994, p.30, tradução nossa): “Desde então, a difundida adoção da instalação como método da produção artística levou a uma situação na qual se buscou rapidamente a adoção de modos não convencionais.” Ainda segundo Archer (1994, p. 34, tradução nossa), nos anos 1960, “[...] a ideia da obra de arte como um ambiente foi elaborada a partir do fato básico de que o espectador deveria, mais do que olhar a obra, habitá-la como habita o mundo”.

Intervenção urbana – Termo largamente empregado na arte contemporânea, a “intervenção urbana” define uma arte feita diretamente em locais abertos na cidade.

Land art (ou Earth art) – Segundo o Guia Enciclopédico da Arte Moderna – Estilos, Escolas e Movimentos (2003, ps. 261-262), estes termos sinônimos surgiram nos Estados Unidos no final dos anos 1960 como uma das muitas correntes que expandiram as fronteiras da arte quanto a seus materiais e espaços físicos. A Land Art assumiu o meio ambiente como material e espaço de criação, evocando o desejo de preservação ecológica. Firmou-se como movimento graças à exposição Earth Works organizada por Robert Smithson, que incluía a documentação fotográfica dos projetos, tais como “Caixa em um buraco” (1968), de Sol Lewitt, que se tratava do enterro de uma caixa de metal na terra, em Bergeyk, Holanda; e “Desenho com uma milha de comprimento” (1968) de Walter de Maria, duas linhas perpendiculares desenhadas com giz no deserto de Mojave, na Califórnia. Artistas que se comprometeram com o espaço urbano, como Christo e Jeanne-Claude, também fizeram earthworks, como o “Litoral Embrulhado – Um milhão de pés quadrados”, em Little Bay, Austrália (1969). Segundo o Dicionário Oxford de Arte (2010), uma das mais famosas iniciativas neste estilo foi a “Plataforma Espiral”, de Robert Smithson (1970), gigantesco caracol de terra e pedras construído sobre o Great Salt Lake, em Utah, Estados Unidos.

Muralismo - O termo, geralmente, refere-se à pintura mexicana da primeira metade do século XX, de caráter realista e monumental. Entretanto, alguns autores utilizam as terminologias “pintura muralista” ou “mural” ou “muralismo” para definir, em contextos mais generalistas e técnicos, “[...] uma forma de arte realizada com técnicas diversas, mas sempre sobre paredes, superfícies de madeira ou tela nelas fixadas, pressupondo-se grandes dimensões e a expressão do pensamento do artista sobre seu tempo e suas crenças. A partir das antigas civilizações, sua colocação fica estreitamente ligada à arquitetura, pois o mural a complementa e, de maneira geral, destina-se a ter caráter de mensagem para o público ao qual se destina. Está, pois, intimamente voltado para a comunicação com o maior número de pessoas: espécie de ponte entre a arte e o público” (TUPYNAMBÁ, 2013, p.13). Uma das principais referências bibliográficas no Brasil, o Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, de

José Roberto Teixeira Leite (primeira edição de 1988), define como pintura mural uma das grandes subdivisões da pintura, sendo oposta à pintura de cavalete. Encontramos o termo “novo muralismo” utilizado de forma genérica para falar de pintura sobre muros ou grafite. Também encontramos o termo “muralismo urbano” para definir a obra de artistas plásticos que, nos anos, 1980, pintaram muros de edifícios, como Ivan Freitas, Roberto Magalhães, Tomie Ohtake, Aluísio Carvão e Glauco Rodrigues (LEITE, 1988). Segundo o Dictionary of Art and Artists (1991, p. 237), “Pintura Mural” é aquela feita em muros ou paredes, seja diretamente sobre a superfície, como o afresco, ou em um painel construído para uma posição permanente; ou ainda um tipo de decoração arquitetônica na qual pode-se ou explorar as características flat de uma superfície ou criar um efeito em uma nova área espacial.

Novo grafite – Termo que escolhemos para descrever os desdobramentos do fenômeno do grafite na arte contemporânea. Os artistas do novo grafite utilizam principalmente os muros e fachadas de construções na cidade como suporte para pinturas, sejam eles autodidatas, provenientes da cultura do grafite hip-hop, porém que passaram a desenvolver estéticas próprias e bem elaboradas; ou artistas com formação oficial. Defendemos aqui que se trata de uma expressão artística legítima e validada no campo da arte contemporânea. Apesar de encontrar na internet o uso do termo “pós-grafite” para definir esse novo grafite não encontramos referências mais aprofundadas a respeito da mesma nomenclatura.

Performance – Segundo o Dicionário Oxford de Arte (2001, p. 404), trata-se de uma forma de arte que combina elementos do teatro, da música e das artes visuais. Tem relação com o happening (os dois termos às vezes são usados como sinônimos), mas difere deste por ser em geral mais cuidadosamente planejada e não envolver necessariamente a participação dos espectadores.

Pixação - O termo “pixação” surge para definir de forma mais sistemática movimento que ganha força nos anos 1980, em São Paulo. É nesta década e precisamente na capital paulistana que a grafia “pixação” (em vez de pichação) passa a ser utilizada para denominar a “[...] atuação de indivíduos e gangues, grafando seus nomes, fazendo uso de símbolos, pseudônimos e logotipos [...]” (LASSALA, 2010, p. 53). Grande parte dos pichadores são jovens que, oriundos principalmente das periferias de São Paulo, ocupam “[...] muros e prédios da cidade, com escritos de grupos e nomes, normalmente feitos com tinta spray ou rolo de espuma usado com tinta látex e letras grandes, angulares e bem características [...]” (LASSALA, 2010, p.54). Apesar de terem códigos de difícil entendimento da população em geral, o que descaracterizaria sua manifestação como de cunho ideológica, eles promovem por meio da deterioração do patrimônio arquitetônico um movimento sistemático de protesto, por meio de uma mensagem constante e não declarada de que a cidade não lhes pertence. Uma de suas características mais marcantes estes grupos é a ocupação de locais de difícil acesso, como o topo de edifícios, o que muitas vezes levam estes jovens a correrem risco de morte.

Site-oriented - Com a abertura cada vez maior da arte, que passa se relacionar de forma ainda mais sistemática com o mundo real e com o cotidiano nas últimas décadas, Kwon (2000, p. 44) fala no termo arte “site-oriented” para definir uma arte que está além do

espaço físico e intelectual institucionalizado, que trata de questões ativistas (como a ecologia, e as questões de gênero), e da cultura de forma expansiva, o que inclui espaços públicos como espaços de fruição estética e política, além de disciplinas que não pertenciam anteriormente à esfera artística. Diferentemente dos modelos anteriores de “site-specific”, não há mais a necessidade de um local definido como pré-condição; mas este pode ser gerado pelo trabalho, e ainda comprovado por um discurso estético. É quando ocorre, por exemplo, de se utilizar um espaço onde ocorre determinada operação estética, lançando-se mão depois de outro espaço para a recepção da obra. São espaços estéticos contíguos, porém fisicamente separados, como na obra “On Tropical Nature”, do artista Mark Dion, na qual diversos espaços são utilizados concomitantemente. Depois de acampar durante três semanas próximo à nascente do Rio Orinoco, na Venezuela, o artista levou amostras de insetos, vegetação, entre outros, para serem expostos em uma galeria em Caracas. Revela-se, assim, uma tendência de desenraizamento do local para se dar vez ao fluido e virtual. As instâncias do site-oriented definidas por Kwon (2000) são as seguintes: fenomenológico, social/institucional ou discursivo, e elas podem se interpenetrar em uma mesma obra.

Site-specific (ou site work) – Segundo o Guia Enciclopédico da Arte Moderna – Estilos, Escolas e Movimentos (2003, ps. 263- 266), as obras site-specific: “Exploram o contexto físico em que estão inseridas, sejam galerias, praças, alto de colinas, etc. A obra não é mais considerada um monumento, mas um meio de transformar o lugar, com ênfase em projetos colaborativos, que unem artistas, arquitetos, patrocinadores e público. Surgi a partir da tendência de se tirar a arte dos museus e galerias, com iniciativas como as do grupo Fluxus, a Arte Conceitual e a Earth art. Ao longo dos anos 1960, o termo foi utilizado para descrever as obras dos Minimalistas, dos Earth artistas e dos artistas conceituais.” Portanto, o site-specific é uma obra criada para existir em um determinado espaço, integrando-se a ele. Como afirma o artista paulistano Nazareno por ocasião de exposição realizada com o propósito de discutir projetos de grande escala (durante a feira ArtRio 2013): “O meu processo criativo de um site-specific envolve minha relação de contato com o local a ser trabalhado. Esse espaço, muitas vezes, ativa soluções em ideias já pré-concebidas, podendo ainda ser o deflagrador de novas ideias”. (Disponível em: <http://br.blouinartinfo.com/news/story/955798/pensando-grande-artrio-2013-chama-atencao-para-obras-de-grande>. Acesso em: 22 fev. 2014)

Sítio - Peixoto (2004, p. 14) fornece uma noção mais ampla para a ideia de sítio enquanto local de interação com a arte: “Trata-se de tirar as obras das instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos, dos padrões convencionais de classificação, e levá-las a um diálogo mais amplo. Não tomar as obras isoladamente, mas como intervenções em um espaço mais complexo. Redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir de sua integração com outras linguagens e outros suportes. Sítio que não é necessariamente uma localização topográfica, mas o campo criado por estas articulações”.

Street-art – O termo tem sido utilizado com frequência na literatura especializada em língua inglesa. Não encontramos uma definição com parâmetros acadêmicos para o termo. Mas ele é amplamente empregado na mídia e em livros mais generalistas e catálogos de arte. Como mostra Alonzo (2010, p.8, tradução nossa), a respeito dos artistas Basquiat e Haring: “Ambos

utilizaram o espaço público como uma plataforma para exibir e disseminar sua arte, assim, eles prepararam o terreno para o que é hoje conhecido como *street art* [...]”.

Subcultura – Segundo o Dicionario Del Arte Actual (1982, p. 190): Sistema de comunicação de grupos que se situam à margem da formação cultural oficial. A este termo pertencem as publicações triviais, os comics, o anúncio gráfico e foi de grande importância para a gênese da Pop Art na Inglaterra. O termo tem sido utilizado de forma apropriada para definir culturas jovens que se diferem por códigos e grupos em um campo de práticas culturais mais amplas, são zonas que se constituem em espaço não complacente e com certo grau de resistência ao sistema. Como afirma Kozak (2004, p. 41, tradução nossa): “[...] é preciso ter em conta um recorte a partir de diferenças de gênero, classe, educação e local de residência. Não existe uma única cultura juvenil em um período determinado. E já que é difícil dar conta de uma cultura jovem, recorrer à ideia de subcultura parece mais apropriado”.

REFERÊNCIAS¹²⁹

ABOS, Márcia. Megazine. **Pichadores que invadiram a última Bienal de São Paulo agora voltam para debater a mais marginal das artes de rua.** Site O Globo, 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/megazine/mat/2010/09/22/pichadores-que-invadiram-ultima-bienal-de-sao-paulo-agora-voltam-para-debater-mais-marginal-das-artes-de-rua-921048120.asp>)

ABREU, Simone Rocha de. **Anos 60: Transformações no campo artístico e na arte na Argentina.** ATAS VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, 2001. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Simone%20Rocha%20de%20Abreu.pdf>

ADES, Dawn. **Arte na América Latina.** São Paulo: Cosac&Naif, 1997.

ALONSO, Rodrigo (curador). **Sistemas, Acciones y Procesos (1965-1975).** Buenos Aires: Fundación Proa, 2011. Catalog.

ALONZO, Pedro; SANROMÁN, Lucia. **Viva la revolución: A dialogue with urban landscape.** San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego/Gingko Press, 2010.

ALVES, José Francisco. **Arte Pública: produção, público e teoria.** In: ALVES, J.F. (org.). *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade.* Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008, ps. 5-11.

AMARAL, Aracy. **Arte Pública em São Paulo.** In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte Pública,* São Paulo: Sesc, 1998, ps. 46-53.

_____. **Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira, 1939-1970.** São Paulo: Nobel, 1984.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio – artigos e ensaios (1980-2005).** Vol. 1. *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar.* São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. et al. **Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.

¹²⁹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). NBR 6023.

AMIGO, Roberto; DOLINKO, Silvia; ROSSI, Cristina. **Palavra de artista** – textos sobre arte argentino 1961-1981. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. **A cidade do pensamento único**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

_____. Cultura e transformação urbana. In: PALLAMIN, Vera (org.). **Cidade e Cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1993.

_____. **Formas urbanas em mutação** (entrevista). Revista Eptic Online, v.16, n.1, jan.-abr. 2014, ps.58-67. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/article/download/1861/1632>.

Acessado em 8 mar. 2014

_____. **Urbanismo em fim de linha**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **A “virada cultural” do sistema das artes**. In: CATANI, Afrânio et al (edit.). Margem Esquerda: Ensaio Marxistas, v.6, ps. 62-75. São Paulo: Boitempo, 2005.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Installation Art**. Londres: Thames and Hudson, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca impossível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BAVA, Silvio Caccia. **O urbanismo privatista e o direito à cidade**: a cidade como mercadoria. Disponível em <https://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=1464>. Acessado em 09 mai. 2014.

BEARDSLEY, John. **Art in Public Places**: a survey of community-sponsored projects supported by The National Endowment for the Arts. Washington: Partners for Livable Places, 1981.

BELLUZZO, Ana Maria M. **Waldemar Cordeiro**: uma aventura da razão. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: CosacNaify, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. **Pós-Produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

_____; DAMIANOVIC, Maia; PINTO, Roberto. **Lucy Orta**. New York: Phaidon, 2003.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: CosacNaify, 2008.

BIEBER, Alain. **Urban Interventions**: personal projects in public spaces. Berlim: Gestalten, 2010.

BOSSI, Lorena; et. al. **Pensamientos, prácticas y acciones del GAC**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

BRENSON, Michael. **Perspectivas da Arte Pública**. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte Pública*, São Paulo: Sesc, 1998, ps. 16-29.

BRETT, Guy. **Um Salto Radical**. In: DAWN, Ades. (org.). *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac&Naif, 1997, ps. 253-283.

_____; OITICICA, Hélio; PEDROSA, Mario. **Lygia Pape**: gávea de tocaia. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. **Imaginários culturais da cidade**: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. In: TEIXEIRA, Coelho (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, 2008, ps. 15-30.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Os sentidos da arte contemporânea**. In: PESSOA, Fernando/ CANTON, Katia (org.). **Sentidos e Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, ps. 22-29.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade**. São Paulo: Contexto, 2013.

CASANEGRA, Mercedes (coord.). **Entre el silencio y la violència**: arte contemporaneo argentino. Buenos Aires: arteBA Fundación, 2004. Catalog.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **A invenção do cotidiano – 1**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAIA, Miguel. **Arte e política**: situações. In: CHAIA, Miguel (org.). *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, ps. 13-39.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COCCHIARALE, Fernando. **O espaço na arte contemporânea**. In: PESSOA, Fernando/ CANTON, Katia (org.). *Sentidos e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, ps. 180-190.

_____; OITICICA, César Filho. **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Catalog.

CONTINI, Anita. **Alternative sites and uncommon collaborators**: the story of creative time. In: HARRIS, Stacy; et al. *Insights/On Sites – perspectives on Art in Public Places*. Washington: Partners for Livable Places, 1984, p. 39-47.

COTRIM, Cecília/FERREIRA, Glória (org.). **Escrito de Artistas – anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DANTO, Arthur C.. **After the end of art**: contemporary art and the pale of history. Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____. **Arte e significado**. In: GUINSBURG, Jorge; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, ps. 579-590.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

DEMPSEY, Amy. **Guia Enciclopédico da Arte Moderna – Estilos, Escolas e Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DÍAZ, Amalia Ruiz. **Murales de Asunción 1**. Assunção: Fondec - Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004.

_____. **Murales de Asunción 2**. Assunção: Fondec - Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60: transformações na arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

_____. **Histórias da arte e do espaço: o projeto**. In: ALVES, José Francisco (org.). *Transformações do Espaço Público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FARIAS, Agnaldo. **São Paulo, ó quão dessemelhante!** In: *Cidades – 25ª Bienal de São Paulo Iconografias Metropolitanas*. Fundação Bienal de São Paulo, 2002, ps. 244-269. Catalog.

FARINA, Fernando. **Arte Argentino Contemporaneo**. Rosário: Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro). 2004. Catalog.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. **Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

FIDELIS, Gaudêncio. **A invenção da escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação “arte pública”**. In: ALVES, José Francisco (org.). *Transformações do Espaço Público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano. **Hélio Oiticica: obra e estratégia**. Rio de Janeiro: RIOARTE/Museu de Arte Moderna, 2002. Catalog.

FOSTER, Hal. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso: na transversal da cidade**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1981.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOX-TUCKER, Matt; ZAUITH, Guilherme. **Textura Dos: Buenos Aires street art**. Nova York: Mark Batty, 2010.

FRANÇA, José-Augusto. **Oito ensaios sobre arte contemporânea**. Porto: Publicações Europa-América, 1967.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: Sesc/Annablume, 1997.

_____. **Apuntes sobre el arte subterráneo em Lationoamérica**. In: ALONSO, Rodrigo et al. *Sistemas, Acciones y Procesos (1965-1975)*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2011. Catalog., ps-42-48.

_____. **Os Cidadãos**. In: SILVA, Armando (edit.); GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). *São Paulo Imaginado*. Bogotá: Aguilar Altea/Taurus/Alfaguara, 2006.

_____ (org.). **Hérver Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões: arte-sociedade-arte-vida**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012.

_____ (org.). **“Não faço filosofia, senão vida”- Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP: arte-sociedade-arte-vida**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012, v.II.

_____; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: AnnaBlume, 2009.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GABLIK, Suzi. **Has Modernism Failed?** New York: Thames and Hudson, 1995.

GALARD, Jean. **Ao lado da política: poderes e impoderes da arte**. In: PESSOA, Fernando/ CANTON, Katia (org.). *Sentidos e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, ps. 46-55.

GARCÍA, María Amalia. **Recorridos urbanos de uma poética transnacional: lecturas sobre el desarrollo de la abstracción en la Argentina**. IN: BONDONE, Tomás et.al. *Travesías de la imagem: historias de las*

artes visuales em la Argentina. Buenos Aires: Universidade Nacional de Tres de Febrero, 2012, ps. 301-323.

GITAHY, Celso. **O que é o grafite**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.

GIUNTA, Andrea. **Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta, Arte y política**. Mercados y violencia, en Razón y Revolución, n. 4, 1998, reedição eletrônica. Disponível em <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf>. Acessado em: 02 mar. 2014.

GLUSBERG, Jorge. **Retórica del arte latinoamericana**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.

GORELIK, Adrián. **O romance do espaço público**. Revista Arte e Ensaios, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ), 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/producao/arte-ensaios-17/>. Acessado em: 24 fev. 2013.

GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Ática, 1996.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Cidade ou cidades?: uma pergunta à guisa de introdução**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, n. 23, 1994, ps. 15-20.

INDIJ, Guido. **1000 Stenil Argentina Graffiti**. Buenos Aires: La Marca, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Corpografias urbanas**, Arqutextos, ano 08, fev. 2008. Disponível: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.093/165>.

_____; JEUDY, Henri Pierre (org.). **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 1997.

KNAUSS, Paulo. **Arte pública e direito à cidade**: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. Revista Tempo e Argumento. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 17 – 29, jan/jun 2009.

KOWARICK, Lúcio. **Escritos urbanos**. São Paulo: Editora 34, 2000.

KOZAK, Claudia. **Contra La pared**: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, James. **The functional site; or, the transformation of site specificity**. In: SUDERBURG, Erika et. al. Space Site Intervention: situating installation art. Minnesota: University of Minnesota, 2000, ps. 23-37.

LACARRIEU, Mónica; PALLINI, Verónica. **Buenos Aires imaginada**. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de La Presidencia de La Nación, 2007.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira, 2010.

LEGG, Alicia (edit.). **Sol Lewit**. New York: The Museum of Modern Art, 1978, ps. 158, 159. Catalog.

LE GOFF, Jacques. **Por Amor às Cidades**: conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Unesp, 1998.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas: Unicamp, 2007.

LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho**: o artista total. São Paulo: Senac, 2008.

_____. (curadoria). **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catalog.

LONGONI, Ana (edit.). **El deseo nace del derrumbe**: Roberto Jacoby acciones, conceptos, escritos. Barcelona: La Central, 2011.

_____. **La legitimación del arte político**. Revista Brumaria, 9, 2005. Disponível em <http://www.cpp.panoramafestival.com/la-legitimacion-del-arte-politico/>. Acessado em 24 jul. 2014.

_____; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a “Tucumán Arde”**: vanguarda artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

_____; BRUZZONE, Gustavo (org.). **El Siluetazo**, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

MACKENZIE, Stuart; NGUYEN, Patrick. **Beyond the street** – the 100 leading figures in urban art. Berlim: Gestalten, 2010.

MAYER, Marc (ed.). **Basquiat**. Nova York: Brooklyn Museum, 2010.

MARTER, Joan M. **The Grove Encyclopedia of American Art**, Volume 1, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

MESQUITA, André Luiz Mesquita. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). 2008, 429 f. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. (FFLCH-USP). Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php>.

MCCORMICK, Carlo. **Trespass**: história da arte urbana não encomendada. Lisboa: Taschen, 2010.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MONGIN, Olivier. **A condição urbana**: a cidade na era da globalização. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORLEY, Simon. **Writing on the wall**: word and image in modern art. Los Angeles: University of California Press, 2003.

MUSSI, Joana Zatz. **O espaço como obra**: ações, coletivos artísticos e cidade. 2012, 327 f. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Disponível em: [file:///C:/Users/Bem/Downloads/dissertacao_joanazm_original%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Bem/Downloads/dissertacao_joanazm_original%20(1).pdf).

NORA, Pierre. **Présentation**. In: NORA, Pierre (org.). Les Lieux de Mémoire. Editions Gallimard: Vol. I, Paris, 1984.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana - São Paulo Região Central (1945 - 1998)**: obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Fapesp, 2000.

_____ (org.). **Cidade e Cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PELLA, Jimena Ferreiro; VILLA, Javier. **Marta Minujín: obras 1959-1989**. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Mapear novos territórios**. In: PESSOA, Fernando/ CANTON, Katia (org.). Sentidos e Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, ps. 168-179.

_____. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

PESSOA, Fernando. **O[s] sentido [s] da arte contemporânea**. In: PESSOA, Fernando/ CANTON, Katia (org.). *Sentidos e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, ps. 12-21.

PONTUAL, Roberto. **Explode geração!** Rio de Janeiro: Avenir, 1985.

QUIJANO, Ana Martínez. **Siqueiros: muralismo cine y revolucion**. Buenos Aires: Larivière, 2010.

RAMA, Angel. **A Cidade das Letras**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RANGEL, Gabriela et. al. **Desfazer o espaço**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catalog.

READ, Herbert. **Dictionary of Art and Artists**. Londres: Thames and Hudson, 1991.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60**, 1998, ps.165- 178.

RICHARDSON, Brenda. **Scott Burton**. Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1987.

RIVITTI, Thais. **Mônica Nador**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. Catalog.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acessado em 09 jan. 2014.

RUIZ, Maximiliano (org.). **Nuevo Mundo: latin american street art**. Bertlin: Gestalten, 2011.

SADER, EMIR (coord.). **Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe**. Rio de Janeiro: Boitempo, 2006.

SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo**. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Fábio Lopes de Souza. **As neovanguardas e a cidade**. Atas II Encontro de História da Arte (IFCH/UNICAMP), 2006, ps. 402-469. Disponível:

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/SANTOS,%20Fabio%20Lopes%20de%20Souza%20-%20IIIEHA.pdf>. Acessado em 09 abr. 2014.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima. **Cultura, aura e mercado**. In: MELO, Alexandre. Arte e dinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, ps. 99-134.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

SCHIMMEL, Paul. **Only memory can carry it into the future: Kaprow's Development from the Action-Collages to the Happenings**. In: MEYER-HERMANN, Eva et. al. Allan Kaprow: art as life. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2008, ps. 8-19.

SCOTT, Allen. **The cultural economy of cities: essays on the geography of image-producing industries**. SAGE, 2000.

SENIE, Harriet. **Arte pública nos Estados Unidos**. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). Arte Pública, São Paulo: Sesc, 1998, ps. 34-45.

SILVA, Armando (org.). **Cidades imaginadas iberoamericanas**. São Paulo: USP MAC/Universidade Externado de Colombia/ Sesc, 2010.

_____. **Graffiti: una ciudad imaginada**. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.

_____. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SILVA-e-SILVA, William. **Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas**. São Paulo: Annablume, 2011.

SMITHSON, Robert. **A provisional theory of non-sites**. In: FLAM, Jack (edit.). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

- SIMÕES, A. M. P. **Arte urbana na América Latina e o caso de Assunção**. São Paulo: Revista Arte e Cultura da América Latina, Sociedade Científica de Estudos de Arte (CESA), v. XXVI, 2012, ps. 101-112.
- SOANES, Catherine; STEVENSON, Angus (edit.). Oxford: **Concise Oxford English Dictionary**, 2008
- SOUZA, Marcelo Lopes. **O desafio metropolitano**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- SPINELLI, João. **Alex Vallauri**. São Paulo: Bei, 2010.
- SUDERBURG, Erika et. aL. **Space Site Intervention: situating installation art**. Minnesota: University of Minnesota, 2000.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- THOMAS, Karin. **Diccionario Del Arte Actual**. Bogotá: Editorial Labor, 1982.
- TUPYNAMBÁ, Yara. **Muralismo**. Belo Horizonte: Adi, 2013.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- WALKER, Stephen. **Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism**. Londres: Tauris & Co., 2009.

SITES

- www.mac.usp.br/mac/conteudo/exp/10/txt/09.txt
- www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-futuro-das-cidades-pelo-filosofo,469755,0.htm
- www.publico.pt/temas/jornal/como-se-olha-a-arte-e-a-vida-quando-se-tem-101-anos-23193218
- www.mubevirtual.com.br/pt_br?Dados&area=ver&id=260
- www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/oldenburg/
- www.abakanowicz.art.pl/
- www.itaucultural.org.br
- <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/04/09/ult4326u108.jhtm>

www.grupoescombros.com.ar/

<http://grupoetcetera.wordpress.com/>

<http://parqueparabrincarepensar.blogspot.com.br/p/o-projeto.html>

www.forumpermanente.org/revista/numero-2/textos/projeto-parque-para-brincar-e-pensar

<http://esqueletocoletivo.wordpress.com>

www.BijaRi.com.br

www.eduardosrur.com.br

<http://soulart.org/street-art/aqui-jaz/>

[http://br.blouinartinfo.com/news/story/955798/pensando-grande-artrio-2013-chama-atencao-para-obras-de-grande.](http://br.blouinartinfo.com/news/story/955798/pensando-grande-artrio-2013-chama-atencao-para-obras-de-grande)

http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/cimam/relatos/painel3/

<http://graffitimundo.com>

<http://br.blouinartinfo.com/news/story/955798/pensando-grande-artrio-2013-chama-atencao-para-obras-de-grande>