

PALAVRA EM PERFORMANCE: REVERBERAÇÃO DO GESTO NA ARTE PÚBLICA



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE DOUTORADO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

RODRIGO COSTA MACEIRA

Palavra em performance:
reverberação do gesto na Arte Pública

São Paulo
2021

RODRIGO COSTA MACEIRA

Palavra em performance:
reverberação do gesto na Arte Pública

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estética e História da Arte para obtenção
do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck

São Paulo
2021

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M141p Maceira, Rodrigo
Palavra em performance: reverberação do gesto na
Arte Pública / Rodrigo Maceira; orientador Artur
Matuck - São Paulo, 2021.
336 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Palavra. 2. Mídia. 3. Letreiro. 4. Arte
Pública. 5. Performance. I. Matuck, Artur, orient.
II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE
Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do aluno: Rodrigo Costa Maceira

Data da defesa: 19/3/2021

Nome do Prof(a). orientador(a): Artur Matuck

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/ 3/ 2021



Assinatura do(a) orientador(a)

MACEIRA, Rodrigo. **Palavra em performance:** reverberação do gesto na Arte Pública. 2021. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) — MAC - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em:

Prof^a. Dra. Brígida Moura Campbell Paes
Instituição: UFMG
Julgamento: _____

Prof^a. Dra. Sandra Regina Chaves Nunes
Instituição: FAAP
Julgamento: _____

Prof. Dr. Sérgio Bairon Blanco Sant'Anna
Instituição: ECA USP
Julgamento: _____

Prof^a. Dra. Naira Neide Ciotti
Instituição: UFRN
Julgamento: _____

Prof. Dr. Arthur Hunold Lara
Instituição: PGEHA - FAU USP
Julgamento: _____

Agradeço ao Matuck a chave da fabulação permanente.

E aos amigos, a urgência da ficção.

Minha mãe era performer
e eu não sabia.

A palavra se revoltou; passou a viver entre nós.
A palavra foi convertida em mercadoria.
A palavra, temos que deixá-la em paz.
A palavra perdeu qualquer dignidade.
(Hugo Ball, 1915)

O que, afinal, torna os reclames tão superiores à crítica?
Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica,
mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto.
(Benjamin, 1928)

Ninguém pode escapar
da crença no poder mágico das palavras.
(Octavio Paz, 1956)

Paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water,
old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be
discovered by the present generation of artists.
(Kaprow, 1958)

Neon lights
Shimmering neon lights
And at the fall of night
This city's made of lights
(Kraftwerk, 1978)

RESUMO

MACEIRA, Rodrigo. **Palavra em performance:** reverberação do gesto na Arte Pública. 2021. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) — MAC - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Palavra em performance investiga a ocorrência de letreiros luminosos na Arte Pública, em sua relação com a performance. Propõe uma história cultural da palavra-mídia na modernidade, contextualiza seu transporte para a teoria e o circuito da arte, nas décadas de 1950 e 1960, e examina suas operações de linguagem enquanto *parte* e *sob efeito* do imaginário da cidade. Explora conexões com o pensamento e a poética do desvio situacionista, discute proximidades e distanciamentos em relação à escrita em neon na cena da Arte Conceitual norte-americana, e localiza sua vocação pública em meio às tendências da arte *site-specific* e da *Public Art* nos anos 1970 e 1980. Finalmente, percorre brevemente a história da performance e articula conceitos afins para propor os luminosos elétricos como eco que faz perdurar os gestos e a performance de um corpo ausente. Nos procedimentos teórico-metodológicos, combina percurso histórico, com consultas e interpretações de bibliografia, acervos de jornais, textos de artistas, catálogos, documentos originais, registros fotográficos e audiovisuais; e percurso analítico, com suporte da Semiologia e foco nos procedimentos de conotação e poetização da mensagem linguística. Alimentando os dois caminhos, a pesquisa reúne entrevistas com alguns dos artistas incluídos no *corpus* observado.

Palavras-chave: Palavra. Mídia. Letreiro. Arte Pública. Performance.

ABSTRACT

MACEIRA, Rodrigo. **Word in performance:** gesture reverberation in Public Art. 2021. Thesis (Doctorate in Aesthetics and Art History) — MAC - Museum of Contemporary Art, University of São Paulo, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

The word in performance investigates the occurrence of luminous signs in Public Art, in relation to performance. It proposes a cultural history of the electric letter sign in modern times, contextualizes its transportation to the theory and circuit of art, in the 1950s and 1960s, and examines its language operations as *part of* and *under* the influence of the city's imagery. It explores connections with the thought and the poetics of the situationist *détournement*, discusses proximity and distances in relation to the neon signs in the American Conceptual Art scene, and locates its public vocation amid the trends of site-specific art and Public Art in the 1970s and 1980s. Finally, it briefly goes through the history of performance and articulates related concepts to propose electric lights as an echo that makes the gestures and the performance of an absent body last. In the theoretical-methodological procedures, it combines a historical path, with consultations and interpretations of bibliography, newspapers' archives, texts by artists, catalogs, original documents, photographic and audiovisual records; and analytical path, supported by Semiology and focused on procedures for connotation and poetization of the linguistic message. Feeding both paths, the research gathers interviews with some of the artists included in the observed corpus.

Keywords: Word. Media. Sign. Public Art. Performance.

QUADROS

Quad. 1: Estrutura e procedimentos	24
--	----

FIGURAS

Fig. 1: <i>Yes to all</i> , Sylvie Fleury (2007)	16
Fig. 2: <i>Let's pretend</i> , Tim Etchells (2014)	32
Fig. 3: Postal Florence Hotel (1951)	34
Fig. 4: <i>Aurora</i> , Carmela Gross (2004)	49
Fig. 5: <i>Aurora</i> (segunda imagem), Carmela Gross (2004)	50
Fig. 6: Primeira aparição pública do neon (1910)	52
Fig. 7: <i>Le Figaro</i> comenta a primeira aparição pública do neon (1910)	53
Fig. 8: <i>Luce spaziale</i> , Lucio Fontana (1951)	54
Fig. 9: Letreiros no Salão do Automóvel de 1910	55
Fig. 10: Letreiros de lâmpadas incandescentes em Paris (c. 1909)	56
Fig. 11: Anúncio da Les Signes Electriques (1899)	56
Fig. 12: Letreiro de lâmpadas incandescentes no Moulin Rouge (c. 1910) ..	57
Fig. 13: Moulin Rouge com intensa intervenção do neon (c. 1930)	58
Fig. 14: “L’Atmosphère”, crônica do <i>Le Figaro</i> (1913)	60
Fig. 15: Anúncio da Claude Neon (1929)	64
Fig. 16: Primeiro letreiro elétrico de Nova York (c. 1900)	66
Fig. 17: Broadway e Fifth Avenue (1900)	69
Fig. 18: Anúncio da O.J. Gude Co. (1925)	70
Fig. 19: Da série <i>Survival</i> , Jenny Holzer (1985-86)	72
Fig. 20: Projeto para o concurso de fachadas da Libbey-Owens-Ford (1935) ..	74
Fig. 21: <i>Newsboys</i> vestem <i>neon signs</i> (1936)	77
Fig. 22: Detalhes <i>newsboys</i>	78
Fig. 23: <i>Newsboy</i> veste um letreiro neon (1937)	79
Fig. 24: Projeto do arquiteto futurista Antonio Sant’Elia (1914)	88
Fig. 25: <i>É preciso continuar</i> , Regina Parra (2018)	89
Fig. 26: <i>La société du spectacle brickbat</i> , Claire Fontaine (2006)	96
Fig. 27: <i>Capitalism kills (love)</i> , Claire Fontaine (2008)	97
Fig. 28: Instalação de Robert Montgomery (2016)	103
Fig. 29: Proyecto Escrituras (2014-2016)	104
Fig. 30: <i>Should I be worried?</i> , Justin Langlois (2017)	115

Fig. 31: Trabalho de Regina Parra, montado em São Paulo (2018)	116
Fig. 32: <i>A zona</i> , de Regina Parra (2010)	121
Fig. 33: <i>Happening</i> de Vostell (1958)	122
Fig. 34: O <i>affichiste</i> Jacques Villeglé (1961)	123
Fig. 35: François Dufrêne, em seu estúdio (década de 1960)	124
Fig. 36: <i>Neon templates of the left half of my body at ten inch intervals</i> , Bruce Nauman (1966)	125
Fig. 37: <i>The true artist helps the world by revealing mystic truths (window or wall sign)</i> , Bruce Nauman (1967)	126
Fig. 38: <i>Self-defined object [orange]</i> , Joseph Kosuth (1966)	138
Fig. 39: <i>Dimanche</i> , Christian Robert-Tissot (2012)	139
Fig. 40: <i>L'ordre n'a pas d'ipmrotncæ</i> , Ann Veronica Janssens (2012)	140
Fig. 41: <i>Hotel</i> , Carmela Gross (2002)	142
Fig. 42: Postal com foto do Hotel Florence (1943)	143
Fig. 43: <i>Four colours four words</i> , Joseph Kosuth (1966)	150
Fig. 44: <i>Neon</i> , Joseph Kosuth (1965)	156
Fig. 45: <i>Violins Violence Silence</i> (exterior version), Bruce Nauman (1982-83) .	157
Fig. 46: <i>Violins Violence Silence</i> , Bruce Nauman (1981)	157
Fig. 47: <i>It is time</i> , Fábio Colaço (2020)	158
Fig. 48: <i>Partially buried woodshed</i> , Robert Smithson (1970)	166
Fig. 49: <i>Text/Context</i> , Joseph Kosuth (1978-79)	168
Fig. 50: <i>Survival series</i> , Jenny Holzer (1982)	169
Fig. 51: <i>We wanted</i> , Tim Etchells (2011)	170
Fig. 52: <i>Condensation cube</i> , Hans Haacke (1967)	173
Fig. 53: <i>Chance</i> , Regina Parra (2015-17)	179
Fig. 54: <i>Chance</i> na Pinacoteca, Regina Parra (2019)	180
Fig. 55: Anúncio para o <i>Times Square Show</i> , Jane Dickson (1980)	183
Fig. 56: Antoni Muntadas em <i>Messages to the public</i> (1985)	185
Fig. 57: <i>La grande vitesse</i> , Alexander Calder (1969)	186
Fig. 58: <i>Depois é sempre muito tarde</i> , Rodrigo Maceira (2020)	192
Fig. 59: <i>Moma Poll</i> (1970)	197
Fig. 60: Saburo Murakami (1956)	206
Fig. 61: O vestido elétrico de Atsuko Tanaka (1956)	207
Fig. 62: A pintura teatral de Georges Mathieu	208
Fig. 63: <i>Vietnam</i> , Arias-Misson (1967)	217
Fig. 64: <i>A Madrid</i> , Arias-Misson (1969)	219
Fig. 65: <i>A Madrid</i> (segunda imagem), Arias-Misson (1969)	219
Fig. 66: <i>Palabras fráigiles</i> , Arias-Misson (1971)	223
Fig. 67: <i>Détournement</i> em <i>Cat & Mouse</i> , Arias-Misson (1974)	224

Fig. 68: <i>Love over rules</i> , Hank Willis Thomas (2017)	226
Fig. 69: <i>Love rules</i> (versão daptada), Hank Willis Thomas (2018)	228
Fig. 70: <i>For everything</i> , Tim Etchells (2018)	229
Fig. 71: <i>Poesia viva</i> , Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa (1977)	237
Fig. 72: <i>Live Public Art</i> , Harriet Hill (2019)	237
Fig. 73: <i>Everything is going to be alright</i> , Martin Creed (1999)	250
Fig. 74: <i>Se vende</i> , Carmela Gross (2008)	255
Fig. 75: <i>Love over rules</i> , Hank Willis Thomas (2017)	263

PALAVRA
EM PER
FORMAN
CE: RE
VER
BERA
ÇÃODO
GESTO
NA ARTE
PÚBLICA

SUMÁRIO

TUDO AQUILO QUE ERA ANTES DE QUALQUER TEORIA	17
1. PALAVRA-MÍDIA: GENEALOGIA E ARQUEOLOGIA DA MODERNIDADE NEON ...	33
1.1. GÁS NOVO	37
1.2. MUNDO ELETRIZANTE	41
1.3. MERCADORIA-LUZ	51
1.4. EDISON NO MEIO DO CAMINHO	65
1.5. (FACHADA COMO) POLÍTICA DE ESTADO	73
1.6. A PERFORMANCE DOS <i>NEWSBOYS</i>	75
1.7. PALAVRA DO FUTURO	80
2. PALAVRA PÚBLICA: DESVIO, REOBJETUALIZAÇÃO	90
2.1. PARADIGMA DO NÃO	91
2.2. POÉTICA DO DESVIO	95
2.2.1. JOGO E ARTE NA VIDA COTIDIANA	106
2.2.2. A SITUAÇÃO E O MOMENTO	111
2.2.3. O DESVIO	116
2.3. OPERAÇÕES DE LINGUAGEM	125
2.4. ARTE CONCEITUAL E DES/REMATIALIZAÇÃO	145
2.4.1. REMATERIALIZAÇÕES.....	151
2.4.2. AFINIDADES SELETIVAS	159
2.4.3. NOVOS VILÕES	161
2.5. FALAR EM PÚBLICO	163
2.5.1. CAMADAS DO ESPAÇO	171
2.5.2. REINSTITUCIONALIZAÇÃO	178
2.5.3. <i>SITE SPECIFICITY</i> E ARTE PÚBLICA.....	181

3. PALAVRA PERFORMER: REVERBERAÇÃO DO GESTO	193
3.1. PERFORMANCE POSSÍVEL	195
3.2. POEMAS PÚBLICOS	217
3.2.1. SISTEMAS CRUZADOS	232
3.3. REVERBERAÇÃO DO GESTO	238
3.3.1. PALAVRA EM PERFORMANCE.....	240
3.3.1.1. LIMINARIDADE/LIMINOIDE	240
3.3.1.2. TEATRALIDADE/PERFORMATIVIDADE	243
3.3.1.3. SITUAÇÃO PERFORMANCIAL	248
3.3.1.4. FORMA SINUOSA	252
4. DEPOIS DA TEORIA	256
5. REFERÊNCIAS	264
6. ANEXOS	278



FIGURA 1: YES TO ALL, SYLVIE FLEURY (2007)

TU
DO
AQUILO
QUE ERA
ANTES
DE QUAL
QUER
TEO
RI
A

—
INTRODUÇÃO

0 TUDO AQUILO QUE ERA ANTES DE QUALQUER TEORIA

Tenho uma lembrança que retorna sempre, nos dias de chuva, quando a água escorre, contornando as gotas menos carregadas, no lado de fora da janela do carro. Penso em mim, com os meus irmãos, no banco de trás da Quantum, e meus pais, à frente. Não sei explicar por quê, talvez exista um motivo especial, penso na lanchonete que a gente frequentava quando eu era criança. No caminho de volta, nesses dias, o carro ficava com o perfume do queijo derretido, e, acho, alguma música tocava no rádio, de fundo, acompanhando as manchas coloridas que as luzes da rua pintavam nos vidros, granulados pela água. Aquela refração, as vermelhas e alaranjadas dos faróis, dos semáforos, das fachadas, dos postes e dos luminosos da cidade, São Paulo na década de 80, permaneceu, e permanece, entre as imagens bonitas daquilo tudo que era antes de qualquer teoria.

Em viagens, as noites das cidades que eu conheci também reativaram, em mim, o mesmo tipo de saudade. Os luminosos na Gran Vía, em Madrid; na Corrientes, em Buenos Aires, e nas diversas ruas que iluminaram em Barcelona, Nova York, Belém, Amsterdã, Paris, Los Angeles, Recife, Sófia, Curitiba, Asunción ou Berlim, foram sintoma de uma despedida. O dia chegando ao fim, e os fins começando a deixar aquilo que eu estava vendo, e vivendo, para trás. De novo, pensando de hoje, do agora, eram as luzes borradas que sinalizavam, na noite, o tempo oscilando, e oscilante, impossibilitado de se repetir, como daquela, uma segunda vez.

Imagino que venha daí meu interesse pela relação entre os luminosos, a vibração sensorial que eles sugerem e desenham, e a sensibilidade que instalam nas cidades, fundamental à ideia moderna — e contemporânea — que

temos delas. A publicidade, a hora, os textos soprados, os reclames, as molduras das vitrines, os ônibus iluminados no fim do ano, as lâmpadas frias descobertas nos prédios comerciais, os nomes, os batismos, neologismos, os LEDs nas escadas, as linhas marcadas nas calçadas dos shoppings, os hotéis, os motéis, bordéis; a magia da luz e da eletricidade como promessa e projeto pronto para invadir a noite e nos proteger nesse intervalo de vida que passamos a ter a mais.

Há alguns bons anos, na graduação, um professor surpreendeu a sala ao dizer que Marx (2010) do *Manifesto Comunista* era entusiasta da burguesia. Que o texto mostrava uma classe capaz de realizar o milagre da luz elétrica. E que, se aquela descoberta servisse de medida para a sua revolução, a burguesa, poucas transformações teriam a mesma potência para mudar a vida e a nossa condição de seres humanos. A surpresa se repetiria durante as longas leituras para este trabalho, ao saber que, em algum momento, Lênin se somava ao elogio e declarava adoração à luz elétrica, reservando seu lugar na equação que imaginou para a revolução comunista: “Comunismo = poder soviético + eletrificação”¹.

A melancolia que Marx lançava sobre o fracasso da burguesia em fazer da luz a metáfora da ruptura e da superação do passado, a verdadeira realização do *Enlightenment*, talvez seja irmã da minha própria melancolia diante de um quiosque cheio de dizeres iluminados no bairro de Mariscal, em Quito. Acendemos na tentativa de ver maior, melhor ou por mais tempo.

Depois da volta da lanchonete, anos lá na frente, o sentimento (ou sensação?) provocado pela palavra cintilante foi renovado com outra textura: de saída do Ibirapuera, fim de tarde, a Pedro Álvares Cabral tomada pelo trânsito, e eu novamente capturado por um letreiro brilhante. Estava sobre o prédio da Bienal, borrando as lentes dos óculos (agora eu era míope), e dizia: “Hotel”. Pausei e fiquei olhando; olhando e sentindo, enquanto tudo escure-

¹ Ver MIRANDA, 2019, p.16.

cia. Naquela época, meu telefone não tinha câmera, e eu gastava tempo com as coisas e as pessoas que não queria esquecer. Existia um efeito surpresa na fluorescência. Não eram somente os meus olhos que o halo vermelho estimulava. Ele pedia uma aproximação ampla, de várias entradas e saídas, de lembranças que eram e não eram minhas, um encontro inteiro vivo. A palavra se insinuava como presença e ampliava minha memória com os outros letreiros da cidade. O que ela queria? Era de mim que ela queria? Por que um hotel na Bienal?

Essas passagens, imagens que ficaram do meu cruzamento com palavras escritas à luz, estão por trás do objeto de interesse deste texto e dos últimos 5 anos de pesquisa. Desde o mestrado, fui colecionando novas palavras com o mesmo eco do “hotel” da Bienal. Por causa das outras é que descobri, com anos de atraso, que o letreiro do Ibirapuera era uma obra de Carmela Gross. Textos transportados da arte para a mídia do tempo-espaço do comércio e da produção. Mas envolvidos por um truque de linguagem que gradualmente dividiu minha atenção: por um lado, queria entender o alcance que sua leitura promovia; por outro, queria mapear as engrenagens que davam corpo ao que eu lia.

A palavra que é mídia da arte contemporânea e protagonista de *A palavra em performance: reverberação do gesto na Arte Pública* tem características que serão fartamente reiteradas e construídas ao longo dos capítulos e das seções, mas que, como modo de preparação e organização da leitura, já podem ser agrupadas da seguinte maneira:

- A palavra encarna a visualidade e, com variações, a materialidade dos letreiros luminosos parte do imaginário urbano e dos fluxos de troca das metrópoles modernas. É, assim, uma **palavra-mídia**. A palavra é sempre, como pioneiramente reconheceu McLuhan (1964/2007), meio que alimenta outro meio. Mas a ideia da palavra-mídia, como

uso no texto, procura sobretudo colocar ênfase na sobreposição/simultaneidade entre escrita e mídia de massa. Na terminologia de Hayles (2002), meu objeto é um tecnotexto cuja materialidade midiática são os luminosos usados para sinalização comercial em grandes cidades.

- É um **desvio** e é **pública**, o que significa dizer que, ao serem sequestradas por artistas, essas mídias acomodam uma interposição de operações de linguagem entre seu uso original na publicidade urbana e o emprego conotado na arte contemporânea. E que executam esse jogo linguístico no contato entre sistemas de significação cultivados pelo espaço e pelas imagens da cidade.
- É **performativa, performancial**. Mercadoria dos séculos XIX e XX, o letreiro público se dirigirá a tendências que, desde o final da década de 1950, desvinculam arte e tradição do meio, incorporam materiais precários e chegam a até mesmo dispensar a fisicalidade do objeto de arte em favor do protagonismo do corpo-artista. No abraço ao mundo cotidiano, acabam por interromper o tempo-espaço da vida normal (e da produção) e convocam a virtualidade da voz de alguém que diz.

Para me aproximar do objeto e torná-lo mais “apreensível”, optei por uma seleção de trabalhos que conciliasse artistas brasileiros e estrangeiros, com diferentes trajetórias e projeções no “mundo das artes”.

O *corpus* inclui trabalhos e artistas/autores de certa maneira consagrados no sistema institucional e pelo mercado, e também projetos de artistas jovens, menos conhecidos ou independentes. A preocupação foi antes observar, contextualizar, descrever e interpretar a poética da palavra-mídia enquanto fenômeno transversal da arte contemporânea, do que biografar a obra de alguém. Acreditava, como a pesquisa de fato veio a revelar, que o

letreiro elétrico é símbolo-síntese de um projeto sensível comum àquilo que se convencionou chamar de modernidade. E que a condensação entre consumo, espetáculo, sonho e magia que ele oferece, e celebra, é o porto de onde a palavra-mídia da arte contemporânea partiria.

Assim, nas páginas por vir, faço aproximações entre apurações da história e conceitos das teorias sociais e das artes, a partir dos trabalhos *Hotel* (2002) e *Aurora* (2004), de Carmela Gross; *É preciso continuar* (2018), *A Zona* (2010) e *Chance* (2015), de Regina Parra; *Capitalism kills (love)* (2008), do coletivo Claire Fontaine; *All palaces are temporary palaces* (2016), de Robert Montgomery; *Proyecto Escrituras* (2014-2016), das artistas Gabriela Golder e Mariela Yeregui; *Should I be worried?* (2017), de Justin Langlois; duas obras da mostra coletiva *Neon Parallax* (2006-2012); *It is time*, de Fábio Colaço; *We wanted* (2011) e *For everything* (2018), de Tim Etchells; *Lover over rules* (2017), de Willis Thomas; e *Everything is going to be alright* (1999-), de Martin Creed.

Como as datas dos trabalhos permitem concluir, tomei como recorte temporal o período que inclui as duas últimas décadas, os vinte primeiros anos do século XXI. Duas exceções se justificam, porém, por se colocarem como marcos na ocupação da letra-mídia publicitária com palavras de artistas: a mostra *Times Square Show* (1980) e seu desdobramento em *Messages to the public* (1982-1990), prováveis primeiros encontros entre letreiros elétricos e Arte Pública, e *Violins Violence Silence* (1982-83), de Bruce Nauman, na versão exterior do neon que o artista apresentou ao Baltimore Museum durante uma retrospectiva de sua obra com as lâmpadas.

Foram esses os trabalhos e artistas que me ajudaram a responder a pergunta em torno da qual todas as etapas da pesquisa estão organizadas. Como contei na abertura, desde meus primeiros contatos com os letreiros elétricos, experimentei modulações sensíveis que destacaram a presença da mídia. Presença essa que, conforme avançava com as leituras reunidas para

o projeto, ainda no processo de seleção do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, ganhou precisão ao ver substituída a preposição *da* e passar a ser discutida como espécie de presença possível *na* letra-mídia roubada da publicidade. Por esse deslize semântico, fruto da tentativa de buscar ser fiel ao problema como ele tinha se formulado para mim, cheguei à forma/construção final da questão geral da pesquisa: **de que maneira(s) a palavra-mídia na Arte Pública poderia se relacionar com a performance?**

Também pelas primeiras leituras, entendi que abordar a questão se mostrava um percurso plausível, mas provocador, talvez espinhoso (cadê o corpo da performance?). Outras abordagens eram igualmente possíveis e inclusive mais prováveis. Por exemplo, a relação das palavras luminosas com a escultura. Ou com a instalação, a tipografia ou a poesia. Em certo modo, com maior ou menor intensidade, todas essas frentes aparecem por aqui. Mas o que levo delas são os recursos que oferecem para pensar o meu lugar de chegada. A escolha tinha e teve seus riscos e suas limitações. Às vezes, de método; outras, minhas.

De saída, soube que, para me satisfazer com as respostas que alcançaria, e principalmente atender também às exigências de pesquisas com interesses e objetos vizinhos, precisaria de um cuidado grande com o estabelecimento de objetivos claros e complementares. Articulados e cumpridos, ofereceriam solidez ao desenvolvimento e à consolidação dos resultados. Foi com isso em mente que fui e voltei à estrutura da tese, antes, enquanto e depois de escrevê-la, até encontrar a melhor forma de resolver meu objetivo e seus objetivos mais específicos.

Ao objetivo principal de entender o que os letrados da Arte Pública compartilham com a teoria e a prática da performance, alinham-se, então, outros objetivos pontuais, de acordo com os quais foram traçados os percursos e métodos de coleta e análise de fontes e materiais:

QUADRO 1: ESTRUTURA E PROCEDIMENTOS, A PARTIR DE FORTIN E GOSSELIN (2014)

OBJETIVOS	PERCURSO	ENQUADRAMENTO EPISTEMOLÓGICO	MÉTODO	CAP.
Propor uma genealogia da palavra-mídia e reconstruir as condições sociotécnicas da aparição do letreiro elétrico no “auge da modernidade”	Histórico	História Cultural e da Arte Arqueologia das mídias	Fontes primárias: acervos, jornais, periódicos, revistas, fotos + fontes bibliográficas	I
			Predominantemente descritivo	
Mapear antecedentes e projetos que viabilizaram a importação dos luminosos para o sistema de significação das artes	Histórico e analítico	História e Teorias da Arte Semiologia	Fontes primárias: textos de artistas, documentos originais, entrevistas, catálogos, registros foto e videográficos + fontes bibliográficas	II
Descrver as operações de linguagem responsáveis pela poetização da palavra numa mídia-mercadoria			Descritivo e interpretativo	
Reunir conceitos das teorias da performance e reconhecer zonas de intersecção com a poética da palavra-mídia	Histórico e analítico	História e Teorias da Performance Semiologia	Fontes primárias: textos de artistas, entrevistas, documentos originais, registros foto e videográficos Fontes bibliográficas	III
			Descritivo e interpretativo	

FONTE: ELABORADO PELO AUTOR

A distribuição dos capítulos considera as três dimensões da palavra que indiquei acima: palavra-mídia, palavra pública e palavra performer. Outra estrutura poderia ser pensada, sem alterar a entrega geral. Especialmente em relação ao capítulo 2, longo, defendo sua unidade na própria abertura do capítulo, quando sinalizo o triângulo de tendências do pensamento da arte contemporânea que abririam uma avenida para os letreiros luminosos. Preferi mantê-lo agrupado para reforçar o diálogo que estabeleço entre elas. E, assim, preservar uma consistência que a separação entre tópicos poderia dispersar.

Dois grandes percursos, suportando-se mutuamente, agregam a riqueza dos documentos, registros e análises a seguir. De um lado, andei por atalhos da história, guiado por uma orientação genealógica (mas evitando causefeitos). De outro, procedimentos de análise. Às vezes, a história nos fornece conceitos que nos permitem observar fenômenos extemporâneos. Outras, num movimento inverso, são os conceitos e as categorias teóricas que podem nos ajudar a organizar nossa observação da história e interpretá-la a partir de noções e entendimentos comuns a outras pesquisas. Na tese, em linhas gerais, é possível perceber o primeiro capítulo atravessado por essa flecha do tempo que a genealogia tenta desenhar. Isso não significa, no entanto, ausência de conceitos e análises pontuais. Já os capítulos 2 e 3 harmonizam a busca por uma sequência cronológica de fatos com análises demoradas que esperam ser também mais rigorosas.

No primeiro capítulo do trabalho, saio à procura do significado cultural das letras iluminadas nas cidades modernas. Percorro uma série de episódios que apresentam as vontades, as surpresas e os sonhos por trás da descoberta do gás neon, no final do século XIX, e de sua transformação em mercadoria nos primeiros anos do século seguinte. Duas trilhas convivem nessa genealogia. Uma abordagem do desenvolvimento técnico dos letreiros à maneira da arqueologia das mídias: das primeiras caixas recortadas e ilu-

minadas a gás, até os letreiros de lâmpadas incandescentes que antecederam em poucos anos a realização da escrita em neon. E, num trajeto paralelo, permanentemente cotejado com o arco da materialidade da palavra-mídia, proponho uma espécie de história cultural do letreiro, contextualizando seu aparecimento em meio à magia e à melancolia do projeto moderno.

Se, para o primeiro tronco, as fontes são históricas e documentais, no segundo, busco a crítica cultural da modernidade em textos de Baudelaire (1956), Benjamin (2009, 2012, 2018), Berman (2011, 2017), Simmel (1997) e Crary (2012). Foram fundamentais para esta etapa do trabalho, as consultas ao inestimável acervo digitalizado da Biblioteca Nacional da França e às edições centenárias do *Le Figaro*, *Los Angeles Times*, *The New York Times* e *O Estado de São Paulo*. Neles, tive contato com artigos, matérias, notas e outras publicações contemporâneas ao desenvolvimento comercial do neon e pude levantar um mosaico realmente encantador de imagens. Do mesmo modo, o acervo da New York Historical Society me deu acesso às fotografias dos primeiros letreiros elétricos de Manhattan e, com eles, me senti mais próximo de um *new yorker* diante das peças de O.J. Gude, espécie de empresário-artesão que revolucionou a publicidade exterior da Big Apple e que teria colado o apelido “The Great White Way” à Broadway.

Os recortes colecionados por Benjamin (2018) para reimaginar a Paris do século XIX e os testemunhos de Simmel (1997) sobre a virulência da modernidade, e suas repercussões sobre a sensibilidade das pessoas daquele tempo, combinados com *footages* de Paris, Berlim, Nova York e Viena do começo do século, disponíveis no YouTube, emprestaram a moldura humana que a dimensão técnica da eletricidade pedia para caber e se acomodar no trabalho. Ao final do capítulo, conto como Georges Claude, o inventor dos tubos luminosos de neon, e futuristas italianos encontraram-se no programa estético do fascismo.

O capítulo 2 situa três momentos e movimentos da arte contemporânea

que, como reflexão e prática, ajudam a explicar a ocorrência da escrita com lâmpadas na Arte Pública. Coloca em diálogo as experiências dos situacionistas, das décadas de 1950 e 1960, na Europa; da Arte Conceitual da cena nova-iorquina, entre finais dos anos 1960 e começo dos 70; e a retomada dos programas de Arte Pública, também nos Estados Unidos, no mesmo período.

Com os situacionistas, o texto revisita o interesse inicial do grupo pela ressensibilização de qualquer projeto revolucionário por meio da redescoberta visceral do jogo na vida cotidiana e de uma arte que superasse suas formas modernas. A ideia de situação, que comparecerá com variações semânticas nos trabalhos de muitos artistas da segunda metade do século XX, aponta para o imperativo de uma cidade criativa, aberta à autonomia da criação e à realização dos desejos e da subjetividade. A teoria do desvio, ou *détournement*, elaborada nas páginas da revista editada pela seção francesa do grupo, e reproduzida nos panfletos e publicações dos braços situacionistas nos países escandinavos, na Alemanha e na Inglaterra, é um antecedente importante para a aterrissagem da arte em grandes letreiros urbanos. Como mostrarei, a intervenção sobre os produtos e veículos da comunicação de massa era, entre os situacionistas, um dos principais antídotos contra a espetacularização da imaginação.

A partir dos artistas com trabalhos da primeira onda da Arte Conceitual, muito impulsionados pelos formatos não convencionais de exposições, livros e catálogos organizados por Seth Siegelaub, proponho um itinerário para a aproximação entre arte e palavra, como meio quase exclusivo, nos exemplos de Kosuth e Weiner, e também com o protagonismo do neon em obras de Nauman. A relação dos tubos de Claude com a arte não era inédita e já havia se mostrado na famosa *Struttura al neon* de Fontana, no começo dos anos 1950, na Trienal de Milão. A novidade, entre os conceituais, estaria na escrita reiterada da palavra e na intenção de diluir a tradição do *meio* como estratégia de fazer do *conteúdo* uma instância de discussão da própria

condição da arte. Além disso, me pergunto, junto do depoimento de alguns artistas entrevistados para a tese, o quanto a associação da mídia neon com algumas obras conceituais repercute sobre as palavras luminosas na Arte Pública.

O terceiro momento lembrado, ainda no capítulo 2, como tendência que viabilizaria o uso de letreiros entre artistas contemporâneos é justamente o arco da Arte Pública nos Estados Unidos. Investigo, de modo breve, sua história e conexão com os pacotes de recuperação econômica criados desde o New Deal, na década de 1930, e avanço em direção à tendência *site-specific* na arte da década de 1970. Ao mesmo tempo que a busca por espaços expositivos exteriores às salas das instituições (museus e galerias) aponta para uma continuidade da crítica institucional dos anos 1960, a arte exibida em espaços públicos da cidade consolida, paradoxalmente, modelos de financiamento público-privado. Como também indicarei, muitos dos trabalhos que constroem a “linhagem” da palavra-mídia foram comissionados por programas oficiais de Arte Pública. Essa ambiguidade, esse estar dentro e fora do sistema da arte, conversa com a própria dualidade do letreiro enquanto meio para artistas.

Para pensar esses processos de construção de sentido na operação de linguagem que caracteriza a importação de uma mídia associada a um sistema específico de signos (o do comércio) para outro, o da arte, é que lanço mão de conceitos e procedimentos da Semiologia, casando categorias de Saussure (2012) com sua posterior revisão e ampliação nos entendimentos de Barthes (2001, 2015) e Jakobson (2008). A abordagem que esses autores emprestam à interpretação das dinâmicas da língua mostra-se ainda, e apesar de algumas resistências que o tempo impôs ao pensamento herdeiro do estruturalismo, suficiente e pertinente para mapear as linhas de sentido que separam a criação de uma palavra-mídia para o espaço institucional e, de outro lado, as paisagens da cidade.

No terceiro e último capítulo, repito em boa medida os passos de observação trilhados no capítulo 2. Mas agora sintonizando a retrospectiva cronológica da prática da performance com o desenvolvimento das suas várias teorias. Com essa opção, busco reunir momentos e conceitos que, à luz dos aprendizados e das costuras nos capítulos 1 e 2, facilitam o apontamento de afinidades entre os letrados públicos e as várias vertentes das “artes de ação”. A lembrança das experiências preliminares com o corpo e ação na arte, ao lado da menção a textos de artistas que foram canônicos para os desdobramentos da performance nas artes visuais, será sempre balizada com o destaque de perspectivas que, na Antropologia e nas artes cênicas, procuraram sistematizar e delimitar a noção de performance.

Essa lente interdisciplinar que coloco sobre as flexões de entendimento e da prática da performance quer levar a leitura para um lugar de onde podemos juntos, eu e quem lê, seguir para um último mergulho no diagrama de convergências entre uma palavra que fala publicamente, e em silêncio, e uma forma instável de arte que historicamente pressupõe a presença mútua e compartilhada de artista e espectador/leitor/participante. Cabe sempre sublinhar que essas relações foram sendo sugeridas e sinalizadas desde o primeiro capítulo, com a revelação de coincidências lexicais ou de episódios que, no campo da comunicação publicitária, por exemplo, juntaram corpo, lâmpadas e palavras.

A diferença aqui é o rigor conceitual que sustenta a interpretação do objeto observado. A partir das noções de liminaridade/liminoide, em Turner (1982); de teatralidade/performatividade, em Féral (2015), e da complementaridade entre leitura e situação performancial, em Zumthor (1993, 2014), demonstro como as várias teorias ligadas à performance confirmam aquela presença *na* palavra-mídia que venho experimentando desde criança. Paralelamente, fornecendo outro suporte factual e teórico para o texto, passeio pelos exemplos dos poemas públicos do artista belga

Arias-Misson, cuja poética me permite exercitar uma análise do cruzamento entre os sistemas do gesto (signos do corpo) e dos signos linguísticos. A interpretação da interação palavra-corpo nos *happenings* de linguagem performados por Arias-Misson e colaboradores entrega mais um degrau de acesso às conclusões do capítulo e da própria tese.

Palavra em performance: reverberação do gesto na Arte Pública tem o mérito, se posso apontar algum, de desenrolar uma hipótese teórica — a dimensão performativa de uma mídia feita de palavras (ou de palavras feitas mídia) — a partir da observação da história e da prática. Mas sua relevância, acredito, se deve principalmente por seu grau de ineditismo, garantido não pelo objeto, que está aí no mundo para a observação e investigação de todos nós, mas por sua abordagem. São comuns trabalhos que investigam a relação entre o signo linguístico e as artes visuais. Cito no texto, por exemplo, o excelente e recente *Total expansion of the letter*, no qual Trevor Stark (2020) parte de Mallarmé para reinterpretar o lugar da palavra na Arte Moderna. Com abordagens muito diferentes, publicações como *The word is art*, de Michael Petry (2018), e *Writing on the wall*, de Simon Morley (2003), têm edições mais “comerciais”, privilegiando a seleção sedutora de exemplos sortidos do encontro entre verbal e não verbal em obras de arte. O livro de Morley tem uma preocupação maior com a abrangência cronológica e a robustez da análise das fronteiras entre palavra e imagem. As duas publicações chegam até as palavras feitas com luz, e com lâmpadas especificamente, mas não se detêm sobre o que as teorias da performance e da performatividade teriam a somar à interpretação da relação.

Alguns esclarecimentos quanto à terminologia e grafias podem ajudar no acompanhamento do texto. Apesar de eu mesmo refazer sua história e marcar suas diferenças em relação às lâmpadas de Edison, me permito a negligência de assumir o “neon” como metonímia para toda a categoria de letreiros que brilham na cidade. Assim, ao falar do conceito de *neonness*, en-

tendo que ele também se aplica, analogamente, à ideia de *ledness*. Neon será grafado na forma aportuguesada, já considerada no Vocabulário Ortográfico da Língua Brasileira, da Academia Brasileira de Letras.

Com a palavra “materialidade”, que aparecerá frequentemente no capítulo 2, não pretendo me estender numa discussão filosófica sobre a natureza da matéria. No texto, seu entendimento é simples e de substantivo comum. Materialidade é fisicalidade ou matéria-prima de que determinado objeto é feito. “Meio” e “mídia” aqui são equivalentes. “Arte Pública” será, na maior parte das vezes, grafada em maiúscula, como substantivo próprio em referência a uma tendência da arte institucionalizada, na segunda metade do século XX, com o mesmo nome. Quando escrita em caixa baixa, refere-se genericamente à possibilidade de uma arte feita para o espaço público.

Por fim, deixo anotado o prazer que o longo voo da pesquisa me trouxe. Ela me colocou em contato com uma memória bonita e prazerosa, ao mesmo tempo que seu processo, que envolveu diversas disciplinas pouco protocolares, realizadas em salas de ensaio, teatros e áreas abertas da cidade de São Paulo, me encorajou a migrar das palavras para a performance. A *encarnar*, com corpo ou com mídia, a palavra. Faço e publiquei literatura, mas, escrevendo aqui e agora, tenho a convicção de que falta ação à *littera*. E que performar com a palavra não pode ser apenas hábito. Precisa ser intrusão, um atravessamento capaz de devolver poesia (a oralidade, o jogo, o canto, a praça pública, a vida) a essa invenção tão mágica que é a língua.



FIGURA 2: *LET'S PRETEND*, TIM ETHELLES (2014)

PALA
VRA-MÍ
DIA
GENEA
LOGIA E
ARQUEO
LOGIA
DAMO
DERNIDA
DE NEON

1 PALAVRA-MÍDIA: GENEALOGIA E ARQUEOLOGIA DA MODERNIDADE NEON

FIGURA 3: POSTAL COM A FACHADA DO FLORENCE HOTEL, EM MISSOULA (1951)



FONTE: HIP POSTCARD

Em seu ensaio sobre a história do neon, Ribbat (2013) refaz a anedota do telefonema recebido pelos bombeiros em Montana, nos Estados Unidos, numa noite de 1928. A 26 km dali, um homem agitado pedia informações a respeito do enorme clarão sobre Missoula. Numa resposta tranquila, o atendente explicava que o intenso brilho vermelho-alaranjado era efeito do letreiro instalado no topo do Florence Hotel (fig. 3¹), no centro da cidade.

A passagem, curiosa, documenta nossa relação com a tecnologia e, em especial, com a nova sensorialidade que podemos imaginar entre homens e

¹ Disponível em: <https://www.hippostcard.com/listing/d57missoulamontanamtpostcard1951hotel-florencebuilding/16189823>. Acesso em: 10 set. 2019.

mulheres do início do século XX. Ao mesmo tempo, dá a medida do protagonismo da luz elétrica na experiência moderna. O ser humano redescobria-se encantado pelo fogo, que agora queimava diferente das lamparinas a gás e óleo tão comuns na literatura e nas artes *fin de siècle*.

Em sua história da eletricidade, Bodanis (2008, p.45) sugere que a ruptura tecnossensorial entre meados do século XIX e início do XX não tinha precedentes. Para o autor, a sensação de deslocamento nesse intervalo seria maior que a processada por um romano do Império hipoteticamente transportado aos Estados Unidos dos primeiros anos 1800. “Se o procônsul (romano) tivesse voltado sessenta anos depois, em 1910, aquela cidade lamacenta teria explodido para se transformar na cidade de Chicago — no meio dos carros, luzes elétricas e postes de telefones”.

A explosão populacional e os projetos de reurbanização e modernização das cidades (especialmente na Europa, mas também nas emergentes Nova York e Los Angeles, nos Estados Unidos) espelham uma sequência de aquisições técnicas que vinham sendo acumuladas desde a Revolução Industrial. É um período que marca o encontro desse novo modo de produção com a pesquisa científica, entregando escala e ritmo inéditos a descobertas e invenções para as sociedades ocidentais (GIDDENS, 1991; RIBBAT, 2013).

Campos magnéticos, telégrafo, telefone, raio X, máquina de escrever, de costura, estereoscópio, lâmpadas elétricas, estradas de ferro, elevador e cinema, entre muitas novidades dessa segunda onda da Revolução Industrial, transformaram a capacidade de comunicação e transferência de dados, atualizando as noções de tempo e espaço, e estimulando o reconhecimento de sensibilidades humanas então adormecidas. Nosso imaginário entrava em contato com signos desconhecidos e via ampliada, diante de outras formas técnicas de representação, a própria realidade possível.

Crary (2012, p. 25), em *Técnicas do observador*, explica que a modernização das cidades do século XIX viera acompanhada de pesquisas responsá-

veis pela primazia que a visão alcançaria sobre os demais sentidos do corpo humano. Para o autor, o deslizamento do interesse sobre a visão, nas ciências — “da óptica geométrica dos séculos XVII e XVIII à óptica fisiológica” —, teria sido fundamental para a criação de aparelhos que se tornarão centrais na cultura visual do século seguinte.

O professor de História da Arte da Universidade de Columbia chamará a atenção para aquilo que descreve como a construção do observador. Uma série de técnicas teriam surgido para administrar a atenção e ampliar o controle necessário ao funcionamento das instituições que se expandiram com a vida urbana — por exemplo, a própria produtividade no espaço industrial de trabalho —, e, por outro lado, alimentar o crescente capitalismo de entretenimento. O sujeito observador² cultivado por essa modernidade, diz Crary (2012), estaria disciplinado e seduzido por técnicas de visão, sentido ao qual se relacionam a luz elétrica e os letreiros que participarão da extensão do dia na noite moderna.

Em abordagem afim, Edensor (2017) entende que à dimensão mágica da luz artificial se somariam seus desdobramentos biopolíticos. O autor separa um dos capítulos de *From light to dark* para discutir como a dilatação do tempo, contabilizada a parcela da noite com a qual passamos a conviver ativamente, teria aberto margem para figuras e medos novos relacionados ao espaço, e proposto outro alcance para noções como a de segurança pública, por exemplo.

Os projetos de iluminação, escreve, tratavam de decidir o que e como mostrar, determinando a ocupação da cidade e as dinâmicas de interação entre os sujeitos e seu entorno. O professor de Geografia Social e Cultural na Manchester Metropolitan University, na Inglaterra, defende que a luz elétrica teve enorme participação na construção social da metrópole moderna e,

² “Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições.” (CRARY, 2012, p. 15)

apesar de poucas vezes lembrada nesse sentido, teria sido decisiva para as lógicas por trás daquilo a que Rancièr (2009), no seu ensaio de 2000, se referia com a “partilha do sensível”.

1.1. GÁS NOVO

Em Londres, um dos personagens da corrida positivista pelo futuro, mais tarde premiado com um Nobel, foi o químico escocês William Ramsay. Ao lado de seu assistente, Morris Travers, o pesquisador trabalhava para identificar novos elementos na composição do ar e completar a tabela periódica, também criação do século XIX (1869). Sua área de interesse eram os gases nobres, que levavam o nome pela dificuldade de se misturarem e reagirem, na natureza, com outros gases mais comuns.

Num experimento de 1898, ao extrair uma substância desconhecida do nitrogênio e colocá-la em contato com o oxigênio, a dupla observou e descreveu uma luminescência discreta. *Neo*, palavra grega usada para batizá-la, teria sido uma alternativa encontrada por Ramsay à sugestão do filho, que recomendara a forma latina *Novum* para nomear o gás desconhecido.

De acordo com Ribbat (2013), o fenômeno do neon como conhecemos hoje, nos feixes e fachadas que constroem as minhas lembranças, só foi observado quando Ramsay e Travers isolaram o gás num tubo de vidro e dispararam uma carga elétrica sobre a matéria. A reação, narrada por Travers como “dramática”, revelou uma brilhante “chama vermelha” e levou os dois químicos a imediatamente encaminharem a novidade à Sociedade Real inglesa³.

Antes deles, em 1856, na Alemanha, o físico Heinrich Geissler também experimentara a condução elétrica em tubos de vidro a vácuo e alcançara resultados parecidos (MIRANDA, 2012). Geissler testara a condutividade do vapor de mercúrio, obtendo uma luz mais eficiente que as lâmpadas incan-

³ The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge, fundada em 1660.

descendentes disponíveis e, a partir dali, emprestando o nome aos tubos que seriam uma etapa imprescindível para o desenvolvimento das lâmpadas de neon, já no século XX.

O estudo da reação de gases submetidos à descarga de eletricidade, no vácuo, foi comum entre cientistas do período. O próprio Ramsay pesquisava as variações do fenômeno desde que descobrira, em 1894, o argônio e a luz azulada que emitia em contato com elétrons. Ambos os gases, argônio e neon, serão os mais comuns no design de luz da noite espetacular nas ruas modernas.

O nome atribuído ao neon e também o termo “dramático” empregado por Travers são pistas importantes sobre o espírito da modernidade ecoada, até os nossos dias, por meio dos letreiros luminosos que participam da ideia que fazemos da cidade.

Por um lado, *novo* é a palavra recrutada e associada ao mundo moderno e à ideia de moderno que, na literatura das ciências humanas, surge a partir do século XVII, na Europa, alcançando o máximo dos seus valores, muitas vezes ambíguos, ao longo da modernidade industrial dos séculos XIX e XX⁴.

Benjamin (2018), nas *Passagens*, e a ele retornaremos, vê na fricção entre imagens da tradição e imagens novas, tão bem ilustrada pelo aparecimento dos *magasins de nouveautés*, a chave de leitura da Paris — e das cidades modernas — do século XIX. Baudelaire (2002, p. 18), espécie de muso benjaminiano, cobrou dos artistas do seu tempo a sensibilidade para pintar o novo e perceber tudo à sua volta, à maneira das crianças, como *novidade*.

O termo *dramático*, por sua vez, contamina a ciência de emoção e, em contato com a origem grega da palavra drama (ação, grande feito), viabiliza, como farão diversos autores e artistas da arte do pós-guerra, e também eu, por todo o texto, a admissão da dimensão performática de tudo o que é nosso e é humano.

O neon, portanto, aparece, desde sua verificação, encharcado de voca-

⁴ “‘Modernidade’ refere-se ao estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991, p. 11).

ção metafórica. E é a própria síntese da imagem dialética da modernidade benjaminiana.

Ao mesmo tempo que surge como resultado da racionalidade do método científico moderno, revela o fascínio que a natureza, misteriosa, ainda é capaz de despertar no sujeito cartesiano. Como metáfora do novo, será também a contraparte do racionalismo, alimentando o caráter mágico da luz artificial e, por décadas seguidas, o sonho e a poesia — que existem — do consumismo e do imaginário alimentado pela publicidade.

Na qualidade de signo a invadir as metrópoles modernas como Paris, cidade em que aparecerá por primeira vez, em 1912, para sinalizar os serviços de um salão de cabeleireiro, “Palais Coiffeur”⁵ (Ribbat, 2013), os tubos de neon se relacionam com o *ethos* burguês estudado por Campbell (2001) em *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*.

Enquanto a tradição sociológica weberiana entendera a burguesia como grupo social gestado em meio à valorização puritana do trabalho e da produção, a pesquisa de Campbell (ibid.) se perguntará se a produção seria a causa do consumo, ou, inversamente, se responderia a uma estrutura de sentimento (burguês) relacionada a ele.

Campbell (ibid.) tratou de demonstrar justamente que, estendida a análise da classe para além do materialismo focado nos modos de produção e nos motores da economia, abarcando produções simbólicas como moda e ficção, por exemplo, passaria a ser necessário admitir a modernidade industrial, e explicá-la, também como acontecimento e manifestação cultural, consequência de um *ethos* cujas raízes o sociólogo inglês encontrará no Romantismo do século XVIII. Talvez o consumismo não fosse, assim, exclusivamente efeito de tecnologias de produção, mas, em direção oposta, sua própria causa.

Pelo ângulo de Campbell (ibid.), caberia interpretar, como farei, os re-

⁵ Miranda (2012) fala em “Palais Barbier”. Ulmer & Plaichinger (1987) falam em “Palace Coiffeur”.

clames em tubos luminosos como falas sobre a forma mercadoria, mas também sobre modos de ser e estar inelutavelmente associados à criação, ao símbolo e à simbolização. Nisso, o efeito quase mágico do neon parece estar em linha com o sentimento moderno associado à espécie de metafísica espiritual simbolista. Desde a segunda metade do século XIX, nas artes e na literatura, o movimento se formara como reação à representação realista e naturalista do mundo, simpáticas à mentalidade da ciência corrente, confundindo apreensão e subjetividade com a tão almejada leitura “objetiva” da realidade (RAYMOND, 1997).

Neon será, a partir da segunda década do século XX, progresso, otimismo e entusiasmo. Imagem da fé na técnica e do seu legado para a vida social, nas formas que passava a assimilar, mas sobretudo no projeto que lançava para o futuro da “civilização”.

Mas será também, e simultaneamente, melancolia. E não somente por conta da intrínseca relação que cultivará com o chamado publicitário, o “reclame”, e com o consumo: a sensação de excesso, de vigília permanente, desencadeada por uma corrida sem fim rumo à realização de uma vida produtiva, significará, de certo modo, um fracasso. O moderno jamais haveria de fraquejar diante dos perigos que derrotaram as sociedades pré-modernas. Mas eles, todos eles, em formas e representações novas, continuavam, continuariam e continuam ali: por trás das luzes das cidades modernizadas, permaneceram as trevas.

1.2. MUNDO ELETRIZANTE

Um dos testemunhos mais conhecidos sobre a condição do homem moderno em meio ao congestionamento de signos e à multidão, durante a passagem dos séculos XIX e XX, é o ensaio “The metropolis and mental life”, publicado por Simmel (1997), em 1903.

O texto é enriquecido se acompanhado das visões pioneiras do sociólogo alemão em registros como “Sociologia dos sentidos” (1907) ou “A sociologia do espaço” (1908), este último, em especial, importante para a discussão que tomaremos de Kwon (2004), ao pensarmos, no segundo capítulo, as noções de espaço praticadas pelo *site-specific* da arte da segunda metade do século XX.

Em sua tentativa de fazer da Sociologia uma lente para os fenômenos intrínsecos à vida moderna, Simmel (1997) estará particularmente interessado nos efeitos das novas configurações das relações sociais, na cidade grande, sobre o processamento sensível de homens e mulheres.

Em seus textos, sublinhará a sensibilidade e a sensorialidade por trás das relações humanas, sobrecarregadas diante da ampliação do volume e da velocidade das interações na metrópole. Discutirá a relatividade do entendimento do espaço, variável em função do conteúdo social do qual se vê preenchido, e, principalmente, diagnosticará uma nova atividade mental do homem diante do excesso de estímulos decorrentes da “herança histórica, das culturas exteriores e da técnica da vida” reunidos na cidade grande (SIMMEL, 1997, p. 175). “A rápida aglomeração de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um único olhar e as impressões inesperadas” são, de acordo com o autor (ibid.), “as condições psicológicas que a metrópole cria”.

Na visão do sociólogo e filósofo alemão, o funcionamento da máquina urbana teria imposto aos homens a necessidade de operar com as camadas de superfície da psique: ao fazê-lo, privilegiariam cada vez mais o intelecto

sobre as emoções. Simmel (1997) descreve a grande cidade moderna como a forma de organização social correspondente ao racionalismo científico que mencionamos acima, ao lembrar as condições do aparecimento do neon.

As dinâmicas de produção e consumo, mediadas por um mercado de trocas entre anônimos, em substituição às formas rurais de intercâmbio de mercadorias, teriam desencadeado modos de vida impessoais e dado lugar à atitude *blasé*, segundo o autor, fenômeno psíquico por excelência da metrópole moderna (SIMMEL, 1997, p. 178).

A figura do *blasé* nos interessa na medida em que pode ser vista em oposição ao *flâneur* que Benjamin (2011, 2018) consagrará em seus escritos sobre Paris. Outro alemão, o arquiteto August Endell (2018), em seu ensaio “Beleza da metrópole”, de 1908, já tinha registrado a dimensão estética do exercício de vagar indefinidamente pela eletrizante paisagem urbana, na mesma cidade e no mesmo tempo do autor de “Metropolis and the mental life”.

Admitir a ambiguidade da modernidade é um requisito para compreendê-la. Se, para Simmel (1997, p. 178), a sobrecarga de estímulos ocasionaria a saturação da sensibilidade do homem moderno — “uma vida em busca ilimitada de prazer faz de alguém *blasé*, porque isso agita os nervos no máximo da sua reatividade por tanto tempo que eles finalmente deixam de reagir” —, o observador solitário imaginado por Benjamin (2011, 2018) é justamente seu avesso, uma vez que se perde em suas deambulações admirado por aquilo que descobre enquanto reimagina as ruas por onde anda.

O *flâneur* experimenta uma explosão de sensações e sentidos insinuados pelos encontros com a cidade, inclusive com aquilo que, nela, não aprova ou elogia. É nessa segunda tradição, desde logo, que se dá a genealogia da qual eu parto para compreender o lugar da palavra-mídia, décadas adiante, na arte contemporânea.

Para o *blasé*, os luminosos que vendem produtos, o tráfego ou o tempo, perturbam. Para o *flâneur*, ao contrário, os letreiros chegam a emocionar e,

à sua maneira, admitem poesia.

Benjamin (2018), leitor de Simmel⁶, documentou as experiências do *flâneur* nas inacabadas *Passagens*. O projeto, editado postumamente, mais de meio século após sua concepção, propunha um inventário da modernidade parisiense, por meio de milhares de citações — jornais, anúncios, livros, romances — e de comentários do próprio autor. Ao longo de suas centenas de páginas, percorremos a capital francesa e colhemos avaliações e impressões sobre roupas, comércio, cartazes, vitrines, arquitetura, design, iluminação, prostituição, entre tantos temas da vida cotidiana, como se as estivéssemos ouvindo entre conversas cruzadas durante a caminhada.

Nas páginas das *Passagens*, entre as centenas de imagens que sugerem um movimento pendular de acolhimento e recusa da vida moderna, nos descobrimos *flâneurs*.

A escrita da maior crítica cultural planejada por Benjamin (2018) e também seu estilo fragmentário já haviam sido adiantados nos textos reunidos sob o título de *Rua de mão única*, originalmente publicado em 1928⁷. Neles e em ensaios posteriores como “Paris, a capital do século XIX” e “Exposições, reclame, Grandville”, encontramos o Benjamin — reitero — a um tempo crítico e admirador da modernidade.

Entusiasmado, mas receoso diante das conquistas da vida moderna, o filósofo foi um dos pioneiros na análise cultural dos meios técnicos de comunicação que, ao final do século XIX, avançavam sobre a vida e as relações urbanas. Escreveu sobre o telefone, as vitrines, os cartazes, a fotografia, o cinema, a publicidade, chegando inclusive a citar, com a mesma ambivalência, os luminosos.

Vejamos o aforismo “Estas áreas são para alugar”, extraído de *Rua de*

⁶ Ver, por exemplo, comentário sobre “a inquietude do habitante da cidade grande provocada pela proximidade dos outros”, nas *Passagens* (2018, p. 747).

⁷ Benjamin iniciou o projeto das *Passagens* em 1927 e deixou indicações de que o concebia como continuidade de *Rua de mão única*. (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2018, p. 17).

mão única:

O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele desmantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela de cinema, um automóvel crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção. [...] — O que, afinal, torna os reclames tão superiores à crítica? Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica, mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto. (BENJAMIN, 2009, p. 54-55)

A bonita imagem da escrita vermelha espelhada sobre a água da chuva⁸ faz coro ao que eu disse, acima, sobre a própria dualidade do neon.

Benjamin (ibid.) sabe que está lá, ao preço do aluguel, para circular desejos e mercadorias que ditam o ritmo da vida na cidade moderna. Mas, ao mesmo tempo, descobre no luminoso um rastro de beleza. Um humanismo. Se a palavra-mídia é um produto do mundo organizado ao redor do capital, é também, seu maior fascínio, capaz de despertar na gente, os cidadãos, o encontro com um sentimento que ultrapassa sua dimensão objetiva. O letrado escrito na poça da chuva passa a ser sobre mim, sobre meu lugar e meu tempo na cidade. E continuará lá, mesmo que em memória, para me ajudar, como faz Benjamin (ibid.), a lembrá-los. O meu tempo e a minha cidade.

A presença do reclame na Paris moderna foi tão rápida e ostensiva que, por volta de 1880, a administração local passava a legislar, para além dos anúncios em jornais e revistas, também a prática de fixação de cartazes nas superfícies da cidade francesa, que incluíam muros, os bondes elétricos e as chamadas colunas Morris (VERHAGEN, 2004).

A multidão tantas vezes referida no texto de Benjamin (2018), a partir das várias fontes que justapõe, era sobretudo a imagem da submersão. Ser moderno era submergir entre pessoas, meios de transporte, ruas, sons, vozes, luzes, palavras, imagens e imagens. Inundação de signos.

E é a essa alegoria que Benjamin (2018, p. 65) lança mão para ilustrar

⁸ Ver registro do trabalho *É preciso continuar*, de Regina Parra, na página 88.

a poesia de Baudelaire, espécie de anti-herói em quem reconhece a síntese do homem moderno: “a Paris de seus poemas é uma cidade submersa, mais subaquática que subterrânea”.

Tanto no *exposé* “Paris, a capital do século XIX”, desenvolvido como preparativo para o projeto das *Passagens*, como no seu ensaio-irmão, “Paris do Segundo Império”, Baudelaire aparece como expressão máxima do artista moderno, que faz convergir obra e vida numa experiência de superação do “agônico romantismo”, na forma e nos seus temas.

Influenciado pela chamada teoria das correspondências, que admitia equivalências entre formas, sons e cores, seu único livro de poemas, *As flores do mal*, apontou para o Simbolismo ao fazer da poesia uma experiência sensorial, ao mesmo tempo que abriu as portas do Modernismo a temas e figuras raros para a literatura do seu tempo (JUNQUEIRA, 2006). Foi por suas temáticas, principalmente, e que tão bem condensaram a *flânerie* de Baudelaire pelas ruas da capital do Segundo Império, que o autor de “O pintor da vida moderna” inspirou a visão de Benjamin sobre o auge da modernidade do século XIX.

Para Baudelaire (2002, p. 25), o moderno era “o transitório, o efêmero, o contingente”, “a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Como adiantei à entrada do capítulo, o artista, para o poeta francês, apenas poderia revelar seu gênio se fosse capaz de pintar — e pintar, aqui, dizendo respeito tanto a uma tela quanto a um folhetim de jornal, por exemplo — as incessantes transformações do tempo do qual era cúmplice e testemunha.

Marshall Berman (2011), em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, dirá que dois críticos da modernidade convivem em Baudelaire, sem se darem conta de que talvez negociem sinais trocados. Oscilando entre as abordagens “pastoral” e “antipastoral” do seu tempo (ibid., p. 161), ora Baudelaire seria uma coleção de elogios e maravilhamentos diante do moderno, ora, como em seus comentários sobre a fotografia, alguém menos simpático à interferência das conquistas materiais da modernidade sobre o espírito do artista, numa

postura de antecipação aos simbolistas franceses das décadas seguintes.

Manifestação da primeira posição são textos como, por exemplo, as seções “Aos burgueses” e “Sobre o heroísmo da vida moderna”, incluídos em “Salão de 1846”. No primeiro, Baudelaire (1956) elogia a burguesia, destacando sua capacidade empreendedora e realizadora, e o apoio que deu à arte, abrindo suas portas para além dos salões aristocráticos. Reconhece todos os ganhos da economia industrial e a inteligência e o talento para gestão dos homens de negócio. À semelhança do que fará Marx (2013) dois anos depois, no *Manifesto Comunista*, refere-se ao potencial da classe, mas com a observação de que ela não poderia prescindir da arte, fonte de prazer, para equilibrar a vida produtiva e preservar sua vocação grandiosa.

Numa passagem de “O jogador generoso”, uma das prosas poéticas de *O spleen de Paris*, publicado dois anos após a morte do autor, em 1869, Baudelaire (2007) coloca nas palavras de seu personagem uma síntese cabível aos anseios que atribuía ao *ethos* burguês da sua geração. Um *flâneur* se vê estranhamente levado por um desconhecido para uma espécie clandestina de salão de jogos da alta burguesia. Encantado com o jogador que o teria guiado ao vício, o narrador lembra-se de falarem “da grande ideia do século, isto é, do progresso e da perfectibilidade, e, em geral, de todas as formas da enfação humana” (ibid., p. 84).

Em “Sobre o heroísmo da vida moderna”, o crítico Baudelaire (1956) adianta todos os temas e opiniões que serão amadurecidos e ampliados, mais tarde, em “O pintor da vida moderna”, publicado originalmente em 1863, no *Le Figaro*.

Ao resistir aos críticos que viam na arte do seu tempo uma forma decadente, sai em defesa justamente de uma consciência em relação à beleza da modernidade. “Uma vez que todos os séculos e todas as pessoas tiveram sua própria forma de beleza” (ibid., p. 127), era hora de reconhecer aqueles artistas capazes de registrar as formas e as cores da sua época. Seriam eles,

como Balzac, prontos para escavar o presente e traduzir o que ele tinha de efêmero, e também de eterno, os heróis da vida moderna. Mas o heroísmo, como bem lembra Berman (2011) ao apontar as ruas como o símbolo maior da modernidade, estava na sensibilidade potencialmente praticada por qualquer um dos homens e mulheres da multidão.

O dândi, afeito aos detalhes, caprichos e exageros da moda, compondo aquele que, na resenha baudelairiana da modernidade, seria o par do *flâneur*, era sintoma dessa sensibilidade. Claramente “uma coisa moderna, resultando de causas totalmente novas” (BAUDELAIRE, 1956, p. 128). Mas também os personagens das margens, “as milhares de existências flutuantes – criminosos e mulheres detidas” (ibid., p. 129), transpiravam o “lado épico da vida moderna” (ibid., p. 127).

Prostitutas, bêbados, pobres, velhos, jogadores, artistas de rua, estrangeiros e outros heróis das madrugadas contaram todos com o interesse, a simpatia e a admiração do poeta nos poemas em prosa de *O spleen de Paris*. O moderno entre os modernos entendia “o profundo sentimento das relações por muito tempo insuspeitas entre o mais elevado e o mais baixo, entre as exigências do inconsciente e as aspirações superiores” (RAYMOND, 1997, p. 16) e usava sua tinta para trazer para a arte todas as camadas, inclusive as subterrâneas, de uma Paris atravessada por convulsões políticas, técnicas e culturais.

“A vida da nossa cidade é rica em sujeitos poéticos e maravilhosos”, escreverá ainda em “Sobre o heroísmo da vida moderna”. “Estamos envoltos e mergulhados como se estivéssemos numa atmosfera do maravilhoso, mas não percebemos isso” (BAUDELAIRE, 1956, p. 130). Baudelaire, claro, percebia. E, colocando em prática a situação narrada no poema “A perda da auréola”, deixou de lado o halo de artista clássico para mergulhar no subaquático da vida social e extrair dele a beleza das cores de uma pintura *verdadeiramente* moderna.

Será sobretudo a essa experiência marginal, associada aos bordéis,

cabarés, cassinos e às noites solitárias da cidade grande, que o neon se vinculará no decorrer do século XX (RIBBAT, 2013). O já citado autor de *Flickering light: a history of neon*, Christoph Ribbat, defenderá que a nova mídia da modernidade urbana, ao contrário da interpretação de muitos autores propensos a ver nela e em outras tecnologias a desumanização da cidade, se consolidaria, na verdade, sob o signo da boemia, da experiência genuinamente humana inscrita em espaços e práticas sociais afastados da norma da sociedade moderna:

For one thing, the writers, musicians and artists captivated by neon mostly did not fall for the temptation of seeing the city as disembodied and post-human. They were interested (and exceptions prove the rule) above all in the people they came across: men and women bathed in this light. These were often the losers of modernity, the underprivileged inhabitants of troubled inner-city areas. In the world of neon, writers found what they were looking for: the would-be naked, seemingly authentic existence of drunks, hookers, gamblers and small-time crooks. (RIBBAT, 2013, p. 21)

“Ah, que grande é o mundo sob a claridade das lâmpadas”, de novo Baudelaire (2006), na primeira estrofe do seu famoso poema “A viagem”, incluído em *As flores do mal*, em 1859.

Berman (2017), no bonito e confessional ensaio “Signs in the streets”, de 1984, retoma a proposta discutida em *Tudo que é sólido desmancha no ar* de compreender o Modernismo, inclusive o de Baudelaire, como resposta sensível à desacomodação que a modernização acelerada teria entregue aos homens e mulheres do século XIX. Gosto particularmente de modo como o autor, ao longo do ensaio, e entendendo a complexidade da modernidade como processo inacabado, nos pede para enxergar rastros do espírito modernista na contemporaneidade.

Caminhando por Nova York, como fizera Baudelaire por Paris, ou Benjamin, em Berlim; ou dadaístas, surrealistas, situacionistas ao redor do mundo, para ficar com alguns poucos filhos da modernidade, Berman (2017) volta a encontrar esses gestos poéticos de resistência à gramática urbana de

produção-consumo, em performances e instalações públicas, ou mesmo em conversas e cumprimentos capturados, entre estranhos, a distância. A cidade pensada — ou improvisada — às custas do ritmo da esteira de produção industrial continuava a comportar iniciativas convencidas, como os cenários do pintor moderno, da sua beleza.

É desse ângulo, portanto, que enxergo os trabalhos de artistas como Regina Parra, Tim Etchells, Robert Montgomery ou o coletivo Claire Fontaine. Pintores da vida pós-moderna, para arriscar um trocadilho barato, interessados em flexionar a paisagem urbana reificada e reflorestá-la com os signos da “atmosfera do maravilhoso”, passível — nem sempre provável — de serem encontrados por trás de qualquer projeto que é humano.

Carmela Gross (2016), por exemplo, instalou seu trabalho *Aurora* (figs. 4 e 5⁹), na Galeria Olido, em 2004, no centro de São Paulo, onde a Rua Aurora foi e continua bastante conhecida por ser rota da prostituição.

FIGURAS 4 E 5: *AURORA*, CARMELA GROSS (2004)



⁹ Disponível em: <https://carmelagross.com/portfolio/aurora2003/>. Acesso em: 12 set. 2019.



FONTE: WEBSITE DA ARTISTA

Ao comentar a obra, em entrevista à pesquisa, a artista destacou a ambiguidade da palavra, que é nome *de rua*, mas potencialmente também o nome de mulheres que vivem *da rua*. E falou da opção pelas lâmpadas como exercício de assimilação de signos associados à vida comum, àquilo que, coincidindo com o interesse nomeado pelos surrealistas franceses da década de 1920, a artista chama de “banal da cidade”.

Em trabalhos como esse, e em outros que aparecerão nas próximas páginas, o retorno do neon — que, justamente por sua saturação e barateamento, e pela concorrência de novas tecnologias, caiu em desuso a partir da década de 1950 — soma outras camadas de sentido que ultrapassam, sem abandoná-la, a descoberta da atmosfera do maravilhoso baudelairiano.

Entre a excitação moderna de Baudelaire e o esgotamento da modernidade de Gross, diversas derrotas e conquistas, no sistema da arte e no ecossistema das mídias, se interpõem — e a isso me dedicarei ao longo do texto, numa tentativa de mostrar como a interação entre ambos viabilizou a ocorrência de uma palavra-mídia que passa a ser “arte pública em performance”.

O texto de Agnaldo Farias para a primeira exibição de *Aurora* nos aproxima, ainda que inicialmente, às formas como o fenômeno se manifesta na arte de uma pintora da vida contemporânea.

Se a palavra poética é aquela dotada de espessura, a palavra que não se curva às demandas da comunicação imediata, oferecendo, em lugar disso, por força de sua carne ampliada, como neste caso, outros sentidos, o que dizer de uma palavra que assume a nossa dimensão física, para atravessar uma sala como essa da Galeria Olido, interditando-a quase por completo? Como nos demonstra a artista, basta uma única palavra, desde que revisitada sob um ângulo original, re-escrita em relação à arquitetura ou ao próprio espaço da cidade, para que ela se renove por completo, para que passe a verter por novos significados, inaugurando mundos e dias novos. (FARIAS, 2004)

1.3. MERCADORIA-LUZ

A realização comercial do neon é projeto do químico e engenheiro francês Georges Claude. Em sua já mencionada história cultural sobre as luzes do gás novo, Ribbat (2013) descreve Claude como cientista empreendedor, em algum grau ambicioso, que se encarregará de fazer da descoberta de Ramsay uma mercadoria moderna.

No começo do século XX, Claude trabalhava com o fornecimento de oxigênio para hospitais e já observara os gases nobres e seus efeitos luminosos. Sua grande contribuição para a industrialização do neon, enquanto artefato comercializável, em série, foi consequência dos testes com diferentes diâmetros dos tubos de vidro como os de Geissler. E também da variedade de pós fluorescentes que acrescentava para intensificar e matizar as cores das lâmpadas (MIRANDA, 2019; ROSENBERG, 2012). Claude percebeu que a relação entre o comprimento e a abertura dos tubos interferia diretamente na potência da luz.

Além disso, o mais tarde fundador da Claude Neon Lights conseguiu evitar a oxidação dos eletrodos em contato com os vapores dos gases luminescentes. A solução, patenteada e exportada pelo engenheiro francês, ga-

FIGURA 6: FOTO DE LÉON GIMPEL PARA A PRIMEIRA APARIÇÃO PÚBLICA DO NEON, ACOMPANHANDO AS LINHAS DA FACHADA DO GRAND PALAIS DE PARIS, NO SALÃO DO AUTOMÓVEL, EM 1910



FONTE: SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE (SFP)

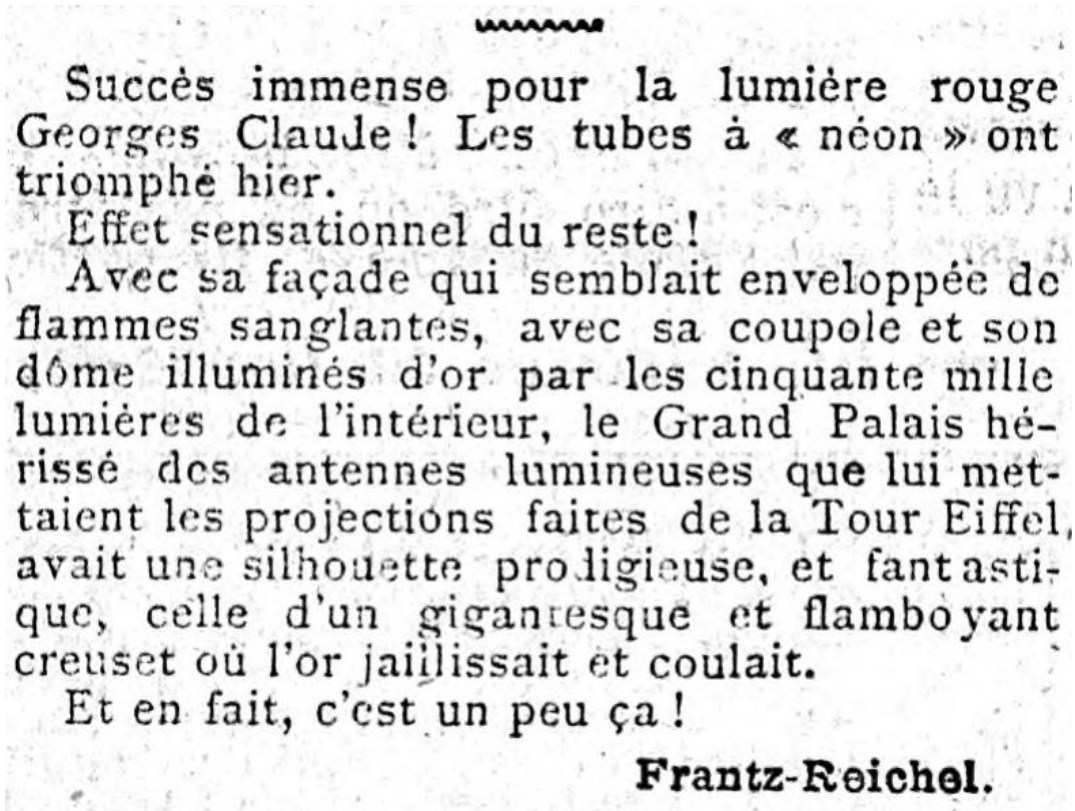
rantiu às suas lâmpadas um tempo de vida estendido.

Entre as várias fontes que consultei, existe um consenso de que a primeira demonstração pública das lâmpadas de neon criadas por Claude ocorreu durante o Salão de Automóveis de Paris (fig. 6¹⁰), em dezembro de 1910.

Na apresentação, a intervenção em neon era ainda uma linha contínua alaranjada realçando os contornos da fachada do Grand Palais. Uma nota na edição de 12 de dezembro daquele ano, no *Le Figaro*, destacava o sucesso da demonstração das luzes vermelhas e o “triunfo” das “chamas sangrentas” que Claude revelara ao mundo no dia anterior (fig. 7):

¹⁰ Disponível em: <https://sfp.asso.fr/photographie/picture.php?/3847>. Acesso em: 6 set. 2019.

FIGURA 7: A EDIÇÃO DE 12 DE DEZEMBRO DE 1910 DO *LE FIGARO* COMENTA A PRIMEIRA EXIBIÇÃO PÚBLICA DO NEON



FONTE: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Esse primeiro uso decorativo das lâmpadas de Claude, alterando a percepção das formas e do espaço, tem proximidade grande com a maneira como o neon aterrissará no trabalho de alguns artistas, sobretudo a partir da década de 1940.

Menciono o exemplo de *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, do Lucio Fontana, em 1951. A obra, um emaranhado de tubos espiralados, foi fixada no topo da escada do Palazzo dell'Arte, sede das trienais de artes decorativas, arquitetura e design industrial realizadas na capital da Lombardia. Sem colocar em questão a consciência ou a elaboração de intenção por trás de cada trabalho, é curioso que a *scultura luminosa* (fig. 8¹¹) de Fontana também tenha sido pensada para uma feira de exposição e num “palácio”, ainda que dedicado às artes.

¹¹ Disponível em: <https://www.triennale.org/risultatiarchivio?archivId=global&freeText=lucio%20fontana>. Acesso em: 23 out. 2019.

FIGURA 8: *LUCE SPAZIALE*, LUCIO FONTANA (1951)

FONTE: WEBSITE TRIENNALE MILANO

As feiras de produtos industriais, conta Benjamin (2018, p. 60) em seus comentários sobre as Exposições Universais, foram os primeiros grandes entretenimentos de massa oferecido às camadas proletárias. Eram um momento de surpresa, encantamento e lazer, dispondo de todas as novidades técnicas capazes de alimentar a adoração ao “inorgânico” e o fetiche pelas mercadorias. Expositores e visitantes disputavam o acesso ao novo e deixavam-se fascinar com a profusão de signos e estí-

mulos mais tarde associados à lógica do espetáculo.

Claude aproveitou a ocasião para mostrar sua invenção moderna, a considerar os registros em fotos de Léon Gimpel, por pelo menos dois anos do evento que apresentava os principais lançamentos de automóveis aos parisienses, nas edições de 1910 e 1912. Gimpel, aliás, ficaria famoso pela extensa documentação fotográfica que fez da aparição do neon pelas ruas da capital francesa durante as primeiras décadas do século XX (MIRANDA apud ROSENBERG, 2012).

Nos anos seguintes, Claude continuaria a promover estrategicamente sua invenção, levando suas lâmpadas para locais de grande circulação de pessoas, como o parque de diversões Luna Park (1911), a igreja de Saint-Ouen, em Rouen (1911), e a entrada da Ópera de Paris (1919). Ao mesmo tempo, o halo das luzes vermelho-alaranjadas passava a frequentar bares,

FIGURA 9: LETREIROS NO SALÃO DO AUTOMÓVEL, NO GRAND PALAIS, EM PARIS (1910)



FONTE: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, DÉPARTEMENT ESTAMPES ET PHOTOGRAPHIE

tabacarias, cafés, teatros, hotéis e outros edifícios em Paris e em muitas cidades do mundo (RIBBAT, 2013).

Com a ajuda de Jacques Fonsèque, da Paz et Silva, empresa de iluminação com a qual Claude se associaria, os tubos ganharam a forma de palavras, símbolos e marcas, revelando o enorme potencial do neon para a publicidade e a sinalização comercial (ibid.; ULMER, PLAICHINGE, 1987). Esse encontro consagrado por Fonsèque entre luz e palavra, que aqui mais me interessa, apesar de novo, não era inédito.

Antes mesmo da invenção de Claude, os letreiros luminosos, escritos com outros tipos de lâmpadas, eram uma realidade nos Estados Unidos¹², especialmente em Nova York, pelo menos desde a última década do século XIX.

¹² Volto à questão na subseção seguinte.

Pelas fotos e relatos com os quais tive contato, é possível ver que, no final dos anos 1890, pouco mais de 5 anos após a aparição da mídia em cidades norte-americanas, as palavras elétricas também já haviam chegado e se multiplicado em Paris (fig. 10¹³).

FIGURA 10: REGISTRO DE LETREIROS DE LÂMPADAS INCANDESCENTES, EM PARIS. NO CANTO SUPERIOR, À ESQUERDA, OS LUMINOSOS DA BELLE JARDINIÈRE (CIRCA 1909)



FONTE: FORTUNA POST

Um pequeno anúncio publicitário de outubro de 1899 (fig. 11), no *Les Temps*, traz a empresa Les Signes Electriques apresentando-se como a responsável pelos “imensos sinais luminosos automáticos” vistos nos entornos da l’Opéra e nos grandes bulevares da cidade.

FIGURA 11: ANÚNCIO DA LES SIGNES ELECTRIQUES (1899)



FONTE: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

¹³ Disponível em: <https://www.fortunapost.com/75paris/25381cartepostaleancienneparis17statue-lavoisieruetronchet1907busaimperiale.html>. Acesso em: 9 out. 2019.

A própria fachada do Moulin Rouge, por volta de 1910, fazia eco à atmosfera do maravilhoso baudelairiano, lançando mão de um letreiro feito com lâmpadas elétricas incandescentes. Na foto de Eugène Atget (fig. 12), vemos uma mídia que começava a se tornar convencional e que, mais tarde, conviverá ou mesmo cederá o brilho para a solução inventada por Claude.

Com as lâmpadas que se tornariam sinônimo da vida doméstica na era moderna, a história dos letreiros luminosos começa, portanto, cerca de duas décadas antes da indústria do neon. Nessa escrita elétrica, as peças inventadas por Thomas Edison eram alinhadas sobre placas recortadas em forma de letras.

A tendência de substituição pelo neon veio, como vimos, a partir da introdução de lâmpadas inteiras moldadas em forma de letras, instaladas à entrada do Palace-Coiffeur, em Paris, em 1912. Não existem registros foto-

FIGURA 12: LETREIRO DE LÂMPADAS INCANDESCENTES NA FACHADA DO MOULIN ROUGE, C.1910. FOTO: EUGÈNE ATGET



FONTE: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

gráficos dessa possível estreia, mas fotos do período mostram que, em pouco tempo, as “lâmpadas do gás novo” foram ganhando tamanho em projetos mais versáteis e ousados. São famosos os letreiros criados para a Cinzano, marca de bebidas, a partir de 1913, espalhados por diferentes pontos da capital, que se transformaram em verdadeiros ícones da modernidade francesa do entreguerras.

O filósofo e romancista Luis de Miranda (apud ROSENBERG, 2012), no artigo “Cent ans de fluoritude”, para o catálogo da exposição “Le néon dans l’art”, montada, em 2012, na finada La Maison Rouge de Paris, diz que Tesla, o inventor sérvio famoso pela rivalidade com Thomas Edison no debate “correntes contínua *versus* alternada”, demonstrara a escrita com tubos iluminados numa conferência na capital francesa, em 1892. Na ocasião, o inventor do motor elétrico surpreendera a audiência ao disparar uma corrente alternada dentro de lâmpadas contendo fósforo e acender a palavra “*lumière*”.

Ainda segundo o autor (ibid.), o sonho da escrita em luz dataria de mais de um século antes. Em 1744, um amigo de Johann-Sebastian Bach teria escrito o nome do príncipe da Saxônia, Augustus Rex, usando tubos com mercúrio e o auxílio de um gerador eletrostático.

Em ensaio completo dedicado ao neon, Miranda (2019) desenvolverá o conceito de *neonness*. A ideia da *neonidade*, para traduzi-la de uma maneira que não é exatamente boa, estaria relacionada ao estado de espírito do qual somos tomados diante do neon. À repercussão dessas lâmpadas sobre a própria consciência que desenvolvemos em relação à nossa existência, quando sob o efeito da luz difusa e colorida que elas despejam no tempo e no espaço em que coincidimos. *Neonness* seria sobre a sensorialidade detonada pelo neon, mas sobretudo sobre um tipo especial de sensibilidade. Aquela sensibilidade intimamente relacionada à desacomodação que Berman encontrou nas formas modernas de existir.

FIGURA 13: MOULIN ROUGE, C. 1930, JÁ COM A INTENSA INTERVENÇÃO DO NEON



FONTE: ROSENBERG, 2012

O termo *neonness*, explica o autor (apud ROSENBERG, 2012, p. 20), seria emprestado da história fantasiosa que o poeta francês Boris Vian inventara sobre a suposta conferência *Seeing and neonness*, em que Sartre teria tratado da precedência da fluorescência em relação à essência. Em Miranda (2019, p. 29-30), *neonness* é uma maneira de se manifestar da consciência.

To produce neon light, we need to make a vacuum in a tube, then fill it with rare gas that we feed some electrons. To produce postmodern consciousness, shall we empty the mind and bombard it with appearances? Whereas neon always produces the same signifier, faithful to its advertising ideology, our contemporary psyche seems on the contrary hardly able to tether itself faithfully to an axis, a filter value, or an unique, foundational maxim. This is sometimes called *permeability* in the social sciences, whereby the environment is continually “in-forming” our perceptions, judgements, and actions.

O olhar do autor de *Being and Neonness* sobre a experiência com o neon me faz pensar na recorrência do conceito de fantasmagoria nos textos de Benjamin (2018). Nas cidades modernas, estaríamos o tempo todo sob o impacto da visão de formas escorregadias da mercadoria, de rastros de imagens encravadas entre a promessa do novo, e a saudade e o conforto daquilo que é antigo e familiar. “Signs tell you something about the Zeitgeist”, resumiu, ao falar para a pesquisa, Jane Dickson (2020), artista por trás de *Messages to the public*, marco do uso dos letreiros na história da arte.

De volta às *Passagens*, aos recortes e comentários sobre as exposições universais, os reclames e o trabalho do caricaturista Grandville, temos Benjamin (2018, p. 304) falando do efeito “cósmico” dos reclames iluminados a gás, sem no entanto desenvolvê-lo. Escreve: “Esta fantasia de um doente mental, sob a influência de uma nova invenção, tem como resultado um reclame de iluminação a gás no estilo cômico-cósmico de Grandville. É preciso analisar a ligação estreita do reclame com o cósmico”.

É preciso. E, em parte, espero, é também isso que poderemos entender ao descobrir as lógicas por trás da aproximação entre reclames luminosos e arte, na contemporaneidade.

Numa crônica publicada no Suplemento Literário do *Le Figaro*, no sábado 1º de novembro de 1913 (fig. 14), apenas três anos após a estreia do neon no Salão do Automóvel de Paris e somente um ano depois da sua aparição na fachada de um salão de cabeleireiro, Alphonse Berget (1913) faz um depoimento literário sobre o acontecimento do gás novo.

FIGURA 14: "L'ATMOSPHÈRE", CRÔNICA DO LE FIGARO (1913)

L'Atmosphère

En ces maussades soirées d'octobre, quand il nous faut allumer la lampe à cinq heures, quand chaque jour est plus court que le précédent et plus long que celui qui va le suivre, la pensée se reporte aux années de collège où nous « rentrions » précisément à cette époque mélancolique.

Et, en revoyant par le souvenir cette période de classes, malgré moi je me remets en mémoire ces premières leçons de physique et de chimie, données au collège où l'on se préparait à faire son baccalauréat ès lettres, il y a déjà — hélas ! — trente ans.

Le professeur nous parlait de l'air atmosphérique, et, après avoir bien pris soin de nous marquer la différence qu'il y a entre l'air et l'eau, cette dernière ayant une combinaison définie d'hydrogène et d'oxygène, unis suivant d'invariables lois pour former un corps nouveau, tandis que l'air est un mélange d'oxygène et d'azote, simplement « accolés » sans être combinés, il ajoutait, en matière de correctif que, cependant, la composition de l'atmosphère ne variait que très peu, et que, d'après l'analyse de l'air recueilli en ballon par Gay-Lussac, on pouvait considérer sa composition comme constante. Ainsi nous apprenions que l'air était constitué de façon à peu près invariable par un mélange de 21 parties d'oxygène et de 79 parties d'azote.

Mais, depuis trente ans, les progrès ont marché à grande allure dans le domaine de la physique et de la chimie. D'abord, la barrière que l'on croyait autrefois bien rigide, entre ces deux sciences, tombe morceau par morceau ; on s'aperçoit chaque jour que, de plus en plus, elles tendent à n'en faire qu'une, non seulement ensemble, mais encore avec la mécanique qui semble devoir être la souveraine de ce prodigieux royaume. Et nos connaissances sur l'atmosphère, suivant le progrès général, se modifient en s'accroissant, au point de devenir subversives par rapport à ce qu'on nous apprenait naguère.

Tout d'abord, il n'y a plus seulement deux gaz dans l'atmosphère : nous en connaissons actuellement au moins huit, soit six de plus que l'oxygène et l'azote ; ces six gaz sont autant de corps simples, six éléments nouveaux découverts au cours des vingt dernières années ; je ne parle pas des gaz « composés », comme l'acide carbonique, la vapeur d'eau, l'ammoniaque, que l'air contient en superfétation. Le premier de ces six gaz est l'argon, un gaz inerte et peu sociable, qui ne se com-

100 kilomètres d'altitude au-dessus du sol.

Ainsi, à 80 kilomètres de hauteur existe une zone hydrogénée. Sa ligne de séparation avec l'atmosphère sous-jacente est assez nette pour donner naissance à des phénomènes de réflexion du son. C'est dans cette zone qui se continue jusqu'à 700 ou 800 kilomètres de hauteur que naissent les aurores polaires.

Or, en analysant la lumière de ces féériques illuminations du ciel, on a trouvé au spectroscope une raie très voisine de celle du krypton. Cependant, en poussant l'étude plus loin, on a reconnu qu'elle en était différente et qu'il fallait, au contraire, l'identifier avec la raie spectrale d'un corps nouveau, encore inconnu sur la Terre, corps que l'on a découvert dans l'atmosphère de la couronne solaire et que l'on a, pour cette raison, appelé le coronium. Le gaz nouveau décelé dans le spectre de l'aurore boréale à haute altitude serait donc, sinon lui-même, du moins son frère, et on l'appelle le géocoronium.

Ainsi, voilà un nouveau gaz, trois fois plus léger que l'hélium et qui constitue à peu près à lui seul la rarissime atmosphère de ces régions si reculées. Va-t-il au moins rester à son poste et assurer par la présence de ces rarissimes molécules, l'existence d'une « atmosphère ultra supérieure ? » Il est probable que non.

Théoriquement l'atmosphère a une limite, et cette limite, c'est la mécanique qui paraît la lui imposer. Une molécule d'air, en effet, est, en tant que masse matérielle, soumise à l'action de deux forces antagonistes : la pesanteur qui l'attire vers la Terre et la force centrifuge, due à la rotation du globe, et qui tend à chasser la molécule vers l'espace. Cette force centrifuge augmente avec la distance à l'axe de rotation : il y a donc un point auquel les deux forces sont égales ; au delà de ce point, la force centrifuge l'emporterait sur l'attraction, et il ne pourrait plus y avoir de molécules gazeuses. Ainsi l'atmosphère se trouverait limitée à une épaisseur maximale qu'on a pu calculer et qui serait de 30,000 kilomètres environ.

Mais, a-t-on bien le droit d'admettre que les molécules d'un gaz raréfié à l'extrême, participent strictement au mouvement de rotation de la Terre ?

Aujourd'hui nous sommes amenés à considérer une masse gazeuse comme un grouillement de molécules, toujours en mouvement, cheminant avec des vitesses considérables dans toutes les directions, se choquant, se croisant, heurtant les parois qui les emprisonnent : c'est ce qu'on appelle la théorie cinétique du gaz. Or, cette théorie, dont toutes les conséquences ont, jusqu'ici, été

biné avec aucun corps connu, et que son caractère sauvage avait fait confondre avec l'azote; il y en a un centième dans l'air atmosphérique; puis c'est l'hélium, un gaz que, grâce à l'analyse de la lumière faite au spectroscope, on avait découvert dans l'atmosphère solaire lors de l'éclipse totale de 1870, et dont on a, depuis lors, décelé la présence dans l'air que nous respirons, où il entre dans la proportion d'un millionième; c'est cet hélium qui a donné à sir W. Ramsay, le premier exemple de « transmutation » des éléments: l'émanation du radium, corps simple lui aussi, se transforme en hélium, et l'hélium lui-même paraît se transformer en cuivre!

Puis vient le *néon*, entrant dans la composition de l'air pour un cent-millième. Ce néon a déjà reçu une « brillante » application. En liquéfiant l'air atmosphérique, l'ingénieur Georges Claude a pu en séparer le néon par distillation fractionnée, et c'est ce gaz, raréfié dans de longs tubes de verre que l'on peut courber à volonté le long des frises et des corniches qui donne, quand on le fait parcourir par le courant électrique, cette belle et chaude lumière orange qui illumine les expositions de nos grands magasins de nouveautés.

Ensuite, nous avons le *krypton*, qui n'entre que pour un millionième dans l'air qui nous enveloppe; puis le *xénon* dont la teneur, vraiment infinitésimale, n'est que d'un vingt-millionième. Les chimistes d'il y a trente ans auraient crié à l'impossibilité devant d'aussi faibles teneurs; mais c'est à la physique que sont dues les découvertes de ces gaz, tous obtenus par la distillation de l'air préalablement liquifié, tous « qualifiés » authentiquement comme éléments simples. Enfin, l'atmosphère terrestre contient des traces d'*hydrogène* libre.

Ces gaz « nobles », comme les a appelés sir W. Ramsay, existent dans les sources minérales; on les trouve dans les grisois et les gaz issus du sol; rebelles à toutes combinaisons, leur rapport de quantité est demeuré et demeurera invariable à travers le temps, et, comme l'a si heureusement dit l'éminent chimiste Moureu à qui l'on doit les plus belles études sur ce sujet, il faut voir en eux des témoins inviolés de tous les cataclysmes successifs qui ont marqué les stades de l'histoire de notre Terre au cours des millions de siècles qu'elle a déjà vécus.

Ainsi, nous voilà loin de l'air formé d'oxygène: nous allons aller plus loin encore.

Nous apprenions naguère que la composition de l'air atmosphérique, tout en n'étant pas rigoureusement constante, ne subissait cependant que de très faibles variations, même aux altitudes atteintes par les aéronautes. Mais, ces altitudes, alors, ne dépassaient guère 6,000 mètres; or, aujourd'hui, la théorie nous fait prévoir qu'il doit en être tout autrement.

Chaque gaz constitutif de l'air se comporte comme s'il était seul, c'est à dire qu'il constitue une atmosphère indépendante, dans laquelle les pressions qui lui sont propres vont en décroissant avec l'altitude suivant une loi qui dépend de la densité du gaz. Dès lors, les gaz élémentaires de l'air ayant des densités différentes se répartissent en hauteur suivant une loi de décroissance spéciale à chacun d'eux et une atmosphère complexe comme la nôtre ne peut conserver à toutes les altitudes la même composition. Les gaz légers, en raison même de leur légèreté, pré-

vérifiées, attribuées aux molécules des gaz légers, comme l'hydrogène, l'hélium et *a fortiori* le coronium, des vitesses bien plus grandes que celles qui animent les molécules des gaz lourds dans leur éternelle danse de Saint-Guy. On a pu calculer ces vitesses pour l'hydrogène et l'hélium, et on a trouvé qu'elles seraient du même ordre que la vitesse initiale qu'il faudrait imprimer à un projectile pour qu'il pût atteindre et dépasser le point neutre d'attraction entre la Terre et le Soleil. Dans ces conditions, les molécules d'hydrogène, d'hélium, de coronium, existant encore dans notre atmosphère, se meuvent avec ses vitesses: elles sont donc « lancées » sur le Soleil, qui les capture, tandis que les molécules des gaz lourds: azote, oxygène, argon, bien moins rapides, demeurent dans les couches basses.

Ainsi, le Soleil est en train de nous dépouiller d'une partie de notre atmosphère, par un juste retour des choses d'ici-bas, puisque c'est la Terre qui, abusant de ce droit du plus fort, a dépouillé jadis la Lune des molécules gazeuses qui formaient l'atmosphère de notre satellite. Le Ciel nous donnerait-il donc lui-même l'exemple de la force primant le droit? Et cette loi serait-elle, dès lors, la loi générale qui régit, dans l'Univers, les mondes aussi bien que les hommes?

Alphonse Berget.

Demains d'Apothéose

NOUVELLE INÉDITE

Ce décadi de prairial, Jean Lespron était venu de sa métairie de Terrenoire au bourg de Coucy pour faire réparer une pointe d'araire et d'autres outils à Gauvent, le forgeron — qui, d'ailleurs, ne voulut pas faire le travail ce jour-là.

Ayant acheté une paire de sabots — en peuplier, parce que c'est plus léger que le hêtre et, pour l'été, inutile de traîner des boulets! — et bu chopine au *Cheval Blanc* avec le sabotier — le laboureur se disposait à rejoindre sa ferme, isolée dans les cultures, vers l'est, à une lieue du pays.

Mais à la sortie du village, il fut abordé par un groupe de citoyens, Ville et Desbordes, de l'*Assemblée Municipale*, Richaud et Petitjean, de la *Société Populaire*, que venaient lui faire une proposition inattendue et vraiment trop flatteuse.

Au reste, la première pensée de Jean Lespron fut de refuser nettement. Mais c'était un homme conciliant qui n'avait pas de grandes ressources de parole et se défendait mal des sollicitations, surtout quand elles émanaient de personnages notables, comme c'était le cas.

Il finit par trouver un joint:

— Eh bien, Messieurs, écoutez, j'en parlerai à la bourgeoise, aux garçons, et vous rendrai réponse dim...

Voyant Richaud faire la grimace, il se

dominant dans les couches supérieures alors que les gaz lourds sont en majorité dans les couches basses. Ainsi, à 100 kilomètres d'altitude, hauteur à laquelle l'air est aussi raréfié que sous la cloche de la meilleure machine pneumatique, le peu d'air qui reste est composé de 99 1/2 pour cent d'hydrogène, de 1/2 pour cent d'hélium, et de traces infinitésimales d'azote. Quant à l'oxygène, sans doute pris de vertige à ces hauteurs considérables, il a complètement disparu.

Nous pouvons, dès lors, nous faire une conception claire de la constitution de notre atmosphère.

En bas, à partir du sol, une première tranche de 3,000 à 4,000 mètres d'épaisseur, où se trouve à peu près toute la vapeur d'eau, où sont presque tous les nuages; cette tranche d'air constamment brassée par les remous des masses d'air inégalement chauffées est le siège des bourrasques et des tempêtes; le brassage qui s'y produit donne à l'air qui le constitue une homogénéité qui explique la constance de sa composition; la température, à part quelques soubresauts de voisinage du sol, y décroît à peu près d'un degré par 100 mètres. Puis vient une seconde tranche, surmontant la première jusque vers 12 kilomètres de hauteur: la température y décroît jusque vers 50 ou 60 degrés au-dessous de zéro; les masses d'air y sont plus tranquilles. Ensuite, se trouve une couche allant de 12 à 80 ou 90 kilomètres de hauteur environ. Dans cette couche de calme où ne se font plus sentir les agitations d'en bas, la température arrive au chiffre très faible de 70 à 80 degrés au-dessous de zéro, et les gaz y modifient leurs proportions constitutives comme l'exige la différence de leurs densités: l'azote, après avoir légèrement augmenté, va en diminuant, tandis qu'au contraire la proportion d'hydrogène croît sans cesse. Ce dernier gaz l'emporte à partir de 80 kilomètres pour demeurer presque seul à partir de

souvent à temps que le dimanche était aboli. Depuis l'institution de la République *une et indivisible* le « décadi » l'avait officiellement remplacé. L'église était devenue le *temple de la Raison*, et le clocher, veuf de sa croix, mais agrémenté d'un drapeau tricolore et d'un bonnet phrygien se dénommait à présent *la pyramide des montagnards de Coucy*. A Terrenoire, bien entendu, on continuait d'observer le dimanche, avec cette différence pourtant qu'on n'allait plus à la messe, puisque qu'il n'y avait plus de messe. Au surplus, par crainte de s'attirer des histoires, on chômait aussi le décadi, ou du moins on ne se livrait ce jour-là qu'à des travaux secondaires.

Donc, conscient de sa maladresse, Jean Lespron se hâta de rectifier :

— Je reviendrai sans tarder chercher les outils que j'ai portés aujourd'hui chez Gauvent, et vous dirai s'il vous faut compter sur moi ou non.

— N'y manquez pas! la fête est pour le 30 prairial; nous sommes le 10; il sera temps bientôt d'être fixé.

Naturellement, la bourgeoise prit fort mal la chose. Les femmes, beaucoup plus que les hommes, regrettaient les cérémonies cultuelles et témoignaient un vif dédain aux nouveautés qu'on les conviait à adopter. Les fêtes nouvelles déjà célébrées, en l'honneur de l'*Etre suprême*, de la *Jeunesse*, des *Epoux*, etc., comme celle donnée à l'occasion de la plantation sur la place de l'arbre de la Liberté, avaient eu l'unique succès de curiosité qui s'attache aux spectacles forains, et ce succès même, déjà, semblait

FONTE: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Ao lembrar os anos de escola e refletir sobre o impacto da descoberta dos gases nobres para o entendimento da “atmosfera”, o autor reconhece, na desconstrução da crença de que o ar seria composto somente de hidrogênio e oxigênio, as incertezas próprias da vida.

Àquela altura, a altura da crônica, quando Ramsey e outros cientistas haviam transformado nossa ideia sobre o ar que respiramos, a atmosfera das tardes em que sentava para escrever jamais seria a mesma. Era a atmosfera do maravilhoso que Baudelaire respirava desde meados dos anos 1800 e que antecipava o sentido de *neonness* buscado por Miranda agora, por volta do ano 20 do século XXI.

O negócio de Georges Claude prosperou por razões que vão do estímulo ao consumo no pós-Primeira Guerra à própria emergência das ideologias totalitárias nos anos 1920. Tanto entre os nazistas como, particularmente, com o fascismo italiano, ao qual Claude efetivamente se aliará (RIBBAT, 2013), o “fogo vivo” das letras em neon será usado para encantar — no sentido do canto cósmico que apresenta uma ordem do mundo e seduz — a multidão.

Ainda em relação a esse último ponto, a associação dos letreiros com palavras de ordem, seja no contexto das relações de produção e consumo, seja no limite da palavra autoritária, em regimes ditatoriais, será um ingrediente bastante relevante para o deslocamento de sentido que artistas contemporâneos, num procedimento herdeiro das operações conceituais das décadas de 1950 e 1960, buscarão alcançar ao reprogramá-los.

Claude converteu sua invenção num produto internacional e, na década de 1920, expandiu sua atuação para os Estados Unidos, exportando lâmpadas, licenciando patentes e inclusive abrindo uma representação no país. A patente dos tubos com eletrodos inoxidáveis datava de 1910, na França, e de 1915, no território norte-americano, o que ajudou a Claude Neon Lights, sua companhia, a deter quase que o monopólio do neon até os primeiros anos da década de 1930, quando a exclusividade sobre as patentes expirou (MIRANDA apud ROSENBERG, p. 19).

Durante a pesquisa, localizei, inclusive, uma nota da liquidação da Claude Neon do Brasil, publicada em março de 1946, no jornal *O Estado de São Paulo*. Na Junta Comercial do estado, o registro da chegada da empresa ao país acusa a data de 12 de agosto de 1941.

Entre a sua invenção e o fim da década de 1920, os tubos de Claude se transformaram em um negócio tão lucrativo que foram alvo de diversas disputas jurídicas (fig. 15), acompanhadas e noticiadas principalmente pelos jornais da Costa Oeste, onde, contava-se até pouco tempo atrás, o neon teria sido introduzido na América.

FIGURA 15: ANÚNCIO DA CLAUDE NEON, EM DEFESA DA PATENTE DAS LÂMPADAS DE NEON, NA EDIÇÃO DE 5 DE ABRIL DE 1929, DO LOS ANGELES TIMES

FRIDAY MORNING.

Los Angeles Times

APRIL 5, 1929.—(PART I.) 7

BORAH UPHOLDS HOOVER ON OIL
Conservation Held Only Carb on Monopoly
Senator Opposes Own State to Back President
Standard Company Scored for Russian Policy

WASHINGTON, April 4 (Special)—Senator Borah of Idaho voted for the support of the Hoover oil conservation policy today, despite protests from his own and other Western States. The Senate vote against the President will work to the benefit of the oil industry in the States in the long run and also that of the people against a world-wide oil monopoly, such a monopoly in the possession of a few nations, is the opinion of the leading members of the Senate.

The Senate Commerce Committee, headed by Charles J. McNary, sponsor of the bill, today announced that the Chamber of Commerce, who had proposed the government's oil conservation plan, had approved the bill.

An Indiana senator just at Chicago, Borah, today announced the return of the bill and that the conservation policy stands the test of the Senate. He said that the Chamber of Commerce, who had proposed the government's oil conservation plan, had approved the bill.

Mr. Borah, when Secretary of the Senate, voted to send the bill to the President. He said that the conservation policy stands the test of the Senate. He said that the Chamber of Commerce, who had proposed the government's oil conservation plan, had approved the bill.

Mr. Borah, when Secretary of the Senate, voted to send the bill to the President. He said that the conservation policy stands the test of the Senate. He said that the Chamber of Commerce, who had proposed the government's oil conservation plan, had approved the bill.

NEON SIGNS AND LIGHTING

The Ultimate End of All INFRINGERS

Since the United States Circuit Court of Appeals in New York handed down its decision upholding the validity of

CLAUDE NEON PATENT

Preliminary or permanent injunctions have been secured against 22 separate infringing companies manufacturing and selling Neon tube, prominent among which are the RAINBOW LIGHTS INC. of New York and NEON LIGHTS CORPORATION of New Jersey.

As further protection to Claude Neon customers, the following injunction restrains not only the AMERICAN NEON LIGHT CORPORATION, Neon Tube Sign Corporation (selling agents) and the BROKERAGE FIRM OF KANE, BROOKS & CO., but also, individually, the officers, directors, dealers and agents of these concerns from further infringements of said patent.

UNITED STATES DISTRICT COURT
SOUTHERN DISTRICT OF NEW YORK

CLAUDE NEON LIGHTS, INC.,
Plaintiff,
vs.
AMERICAN NEON LIGHT CORPORATION, OTTO B. SHULHOF, WILLIAM E. LEPCOURET, LOUIS HAAS, BERTHAM A. UNGER, DAVID NICKELBURG, and JOHN W. WHITE, JOHN W. WHITE, WILLIAM J. ROSE, J. A. GREENE and EUGENE L. DOCTOR, Defendants,
conducting business under the style of NEON TUBE SIGN CORPORATION in the County of New York; and MORRIS L. JACOBS and DAVID C. BROOKS, doing business as Kane, Brooks & Co. Defendants.

In Equity
No. 46-301

PRELIMINARY INJUNCTION
THE PRESIDENT OF THE UNITED STATES
OF AMERICA
vs.
AMERICAN NEON LIGHT CORPORATION, OTTO B. SHULHOF, WILLIAM E. LEPCOURET, LOUIS HAAS, BERTHAM A. UNGER, DAVID NICKELBURG, and JOHN W. WHITE, JOHN W. WHITE, WILLIAM J. ROSE, J. A. GREENE and EUGENE L. DOCTOR, Defendants,
conducting business under the style of NEON TUBE SIGN CORPORATION in the County of New York; and MORRIS L. JACOBS and DAVID C. BROOKS, doing business as Kane, Brooks & Co. Defendants.

WHEREAS, it has been represented to us in our DISTRICT COURT for the SOUTHERN DISTRICT OF NEW YORK that LETTERS PATENT of the United States No. 1,818,475 were issued in due form of law on the nineteenth day of January, 1915, and that CLAUDE NEON

USERS of signs made by infringing companies are equally liable for damages and action will in due time be taken against them for infringement.

Promiscuous statements and advertisements purporting to sell non-infringing Neon signs are being issued. One should be guided only by the Decision of the Court.

In addition to the adjudicated Claude patent, Claude Neon Lights, Inc. has additional patents, applications and developments emanating from its American and European Research Laboratories. These applications, numbering in excess of thirty, are filed in the United States Patent Office and cover improved means of producing and maintaining luminous tubes in the VARIOUS COLORS, derived from Neon and OTHER RARE GASES.

EVIASION OF CLAUDE PATENTS... By constant change of Electrode shapes.—By occasional change of firm names.—By periodical change of selling plans.—By advertising "new discoveries" in Neon.—Does not release user or manufacturer from responsibility.

Every Infringement Tried has resulted in full legal confirmation of the original Claude patent

[Numerous accountings for damages have been ordered by the United States Courts. Further infringements are being and will be vigorously prosecuted.]

There is Only One Genuine Claude Neon Luminous Tube Electric Sign

Claude Neon Lights, Inc.

50 East 42nd Street, New York
With Licenses in All Localities to Give National Service

ELECTRICAL PRODUCTS CORPORATION

SOLE WESTERN LICENSEES

Factories at LOS ANGELES, OAKLAND, PORTLAND, SEATTLE, DENVER, SALT LAKE CITY

at PARMELEE-DOHRMANN
FLOWER AT EIGHTH
the wonderful all-electric

BOSCH

with Electro-Dynamic Speaker
NOW ONLY
\$189
Complete
a new model
at a lower price



As entire new cabinet construction of finest wood, beautifully designed and richly finished in Walnut, encloses the famous new 1929 All-Electric Radio and latest type Electro-Dynamic Power Speaker—a perfect combination of the finest in radio and automatic equipment. Little wonder that it is considered by the radio man as the best radio value of the day. This wonderful new BOSCH position—highly performance, and better, too, at lowest cost. Only \$189, fully complete.

Special Easy Terms

\$15 DOWN
BALANCE EASY PAY PLAN

Parmelee-Dohrmann Co.
741-747 South Flower
Los Angeles

A Movie Actress beautiful, a shrewd business woman... and when she married!

The world, generally, admits that behind being an exquisite cinema star, a certain actress is also, a very shrewd business woman.

She is famous as two continents for the 'talkies,' the 'talkies,' she wears.

She knows value. That's really how she has made her riches—calculating traffic and the needs and wishes of the public, in relation to reality value.

The world watched for the recent wedding of the movie actress... what the world wants... perhaps learns where she obtained her wisdom.

And, actually, when she married she was perfectly practical.

She bought her hats at Walker's Department Store.

Copyright, 1929, WALKER'S DEPARTMENT STORE, 714 N. Broadway

Do You Want to Buy a Business?
Whether you want to invest a large sum or only a few hundred dollars, it will pay you to consult the admissibility in
TIMES WANT ADS

EXCHANGES
Every day is the year people succeed in exchanging things they no longer want for useful and desirable objects—by watching
TIMES WANT ADS

Wherever You Want to Live—Whatever You Want to Rent
That means you the advertiser available to you through
— TIMES WANT ADS —

FONTE: ARQUIVO LOS ANGELES TIMES

Em 2013, pesquisadores da California State University, Fullerton (CSUF), Dydia DeLyser e Paul Greenstein, desfizeram a narrativa quase lendária sobre o primeiro letreiro em neon dos Estados Unidos. Durante anos

— e assim relatam Ribbat (2013) e Miranda (2019) —, os primeiros tubos de Claude em território norte-americano foram creditados à Packard, marca de automóveis de luxo que teria instalado o letreiro com seu nome sobre o edifício de um hotel em Downtown-Los Angeles.

Na investigação do casal, no entanto, as imagens encontradas revelaram que o neon, que de fato existiu no local, não teria sido montado antes de 1925, quando pela primeira vez aparece nos registros fotográficos da cidade. Para os pesquisadores, é bastante provável que os tubos de Claude tenham chegado primeiro à Nova York (SAILLANT, 2013). A mesma Nova York onde os letreiros elétricos já faziam sucesso desde a década de 1900.

1.4. EDISON NO MEIO DO CAMINHO

Na seção anterior, adiantei que as letras recortadas e preenchidas de luz tinham passado recente nas metrópoles norte-americanas. As marquises dos teatros e as fachadas convertidas em grandes anúncios verticais haviam sido imaginadas a partir de letreiros feitos artesanalmente com as lâmpadas elétricas incandescentes patenteadas por Thomas Edison, em 1879.

Na transcrição de uma das apresentações do The Urban Signage Forum, promovido pelo Department of Housing and Urban Development de Chicago, em 1976, W.W. Anthony (1976), então presidente da divisão de sinalizações e letreiros da Federal Sign Corporation, hoje grupo de empresas nos Estados Unidos, propunha uma breve reconstituição do uso de sinalizações e letreiros na publicidade urbana. Nela, encontrava o surgimento dos letreiros luminosos na primeira metade do século XIX.

De acordo com o material, “a primeira placa luminosa data de 1840, quando o museu de P. T. Barnum foi anunciado por um *display* iluminado a gás. A iluminação a gás continuou sendo usada em marquises de teatro, drogarias e outras lojas de varejo até a introdução da lâmpada elétrica”

FIGURA 16: BROADWAY COM A 5ª AVENIDA E A 23RD STREET, NOVA YORK, C. 1900, COM O MURO ONDE TERIA SIDO INSTALADO O PRIMEIRO LETREIRO ELÉTRICO DE QUE SE TEM NOTÍCIA. NA FOTO, LEMOS APENAS O “SWEEP BY OCEAN BREEZES” NO CANTO SUPERIOR DIREITO



FONTE: NEW YORK HISTORICAL SOCIETY

(ANTHONY, 1976, p. 323). O museu em questão abriu ao público, “combinando *freak shows* e sérias exposições científicas, entretenimento e edificações” (SAXON, 1989, p. 130), em Nova York, em 1842.

Numa etapa seguinte, explicava Anthony (1976), em seu *paper*, a sinalização comercial conheceria uma transformação sem precedentes na história dos reclames modernos: a chegada da lâmpada de Thomas Edison. Inclusive, o relato é de que o primeiro letreiro elétrico teria sido visto na Exposição Internacional de Eletricidade, ocorrida em Londres, em 1882, e exibia justamente o sobrenome do empresário e inventor que viabilizou a eletricidade doméstica.

Dali à chegada às grandes avenidas das capitais da modernidade, o passo foi curto.

Já em 1891¹⁴, em Nova York, mais especificamente na esquina entre a Broadway, a 5^a Avenida e a 23rd St., no cruzamento da Madison Square, seria instalado o primeiro dos enormes letreiros elétricos feitos de lâmpadas incandescentes: “O primeiro espetacular elétrico na cidade de Nova York foi erguido em 1891. O letreiro tinha 50 pés de altura e 80 pés de largura, e continha 1457 lâmpadas. A redação dizia ‘Manhattan Beach Swept by Ocean Breezes’” (fig. 16), afirmava Anthony (1976, p. 323).

No seu levantamento sobre a trajetória dos letreiros elétricos em Manhattan, Weigel (2002, p. 6) coincide com Anthony ao apontar o anúncio das férias em Long Island como o primeiro letreiro luminoso da cidade. E me interessa que, ao fazê-lo, descreva a mídia como “both an exemplary artifact of efficient marketplace communication, and a transgressive, disruptive commercial medium”, identificando-a com a herança residual das festas de Carnaval: “its bright, flashing bulbs, iconic presentations, performative essence and grand scale were reminiscent of lighthearted carnival experiences”. Ainda segundo a autora, “sua existência não responsiva” transportaria a peça, em termos que a aproximam da crítica situacionista que discutirei no segundo capítulo, para a lógica do *espetáculo*.

A maneira como chama a atenção para a “essência performativa” do luminoso, apesar de não explorada, merece pelo menos duas menções aqui. Primeiro, pela relação que sugere logo em seguida com a herança de uma festa medieval que, na teoria da performance de Turner (1982), detalharei no capítulo 3, completa perfeitamente os requisitos das formas de performance liminoide remanescentes nas sociedades pós-industriais.

Numa observação adicional, Weigel (2002) diferencia, a partir do conceito de “fluxos midiáticos” em Appadurai e Castells, os letreiros publicitários da mídia de massa em geral. Diz ela (ibid., p. 3-4) que o “outdoor advertising such as an electric bulb sign is tied to a physical location and

¹⁴ Outras fontes, como *Fading ads of New York City* (JUMP, 2011), falam em 1892.

as such, it does not ‘circulate’ a message to a market of buyers; rather, the market ‘circulates’ around the message”. A palavra elétrica, concordo com a autora, está ali para tentar falar com quem não tem sua atenção exatamente lá e, portanto, concorre com estímulos para outras reações: “the presentation must be made quickly as there is no time to argue the details”.

Voltarei à questão em outras ocasiões, mas essa ideia — do dizer na expectativa de desencadear uma ação rápida, quase não mediada (imediate) —, no caso dos letreiros urbanos, quaisquer que sejam, talvez esteja mais próxima do ato performativo de linguagem, como entendeu Austin (1975)¹⁵, do que os meios que falam para milhões. Para o linguista britânico, sempre lembrado nos estudos de performance por ser um dos pioneiros no uso do termo “performativo”, entre os nossos atos de linguagem, havia aquele que, ao se produzir, buscava uma performance com a interlocução, ou seja, provocava uma ação com a própria enunciação.

O debate sobre qual teria sido o anúncio a estrear a nova materialidade da palavra-mídia interessa menos do que o extraordinário impacto que teve entre *new yorkers*. A cidade que nunca dorme experimentava, então, a novidade da palavra que atraía a atenção das multidões por falar por meio da luz. Moradores da cidade, ali e em muitos lugares do mundo, em pouquíssimos anos, contariam com os conselhos iluminados para organizar as férias, fazer uma reserva de quarto ou as receitas para colocar na mesa.

In the 1870s and ‘80s, gaslight began yielding to electricity. The Bowery, with its popular theaters, was the first district to be lit by Edison’s eerie new light, followed by the stretch of Broadway from Twenty-fourth Street to Twenty-sixth. A commercial visionary from Brooklyn named O.J. Gude seized on electricity for display advertising. 1891 Madison Square was astonished by a giant sign advertising a Coney Island resort (“Manhattan Beach Swept by Ocean Breezes”). Verbally inventive too, Gude coined the phrase “Great white way”. The most wondrous electric advertisement in New York was a fifty-foot pickle in green lightbulbs advertising Heinz’s “Varieties”. (REID, 2016, loc. 856-857)

¹⁵ Voltarei ao autor e à sua teoria no capítulo 3.

FIGURA 17: BROADWAY E FIFTH AVENUE, ANTES DA CONSTRUÇÃO DO FLATIRON BUILDING, NOVA YORK, 1900



FONTE: NEW YORK HISTORICAL SOCIETY

Os projetos para as letras elétricas que viriam a protagonizar cartões postais de Nova York eram um dos produtos de mídia exterior oferecidos pela O.J. Gude Co., fundada por Oscar James Gude, em 1878, no Brooklyn (REID, 2016). Filho de imigrante alemão, Gude fez fortuna na incipiente indústria moderna da publicidade, trabalhando com diversos formatos de anúncios iluminados em espaços externos e públicos.

No afetuoso relato assinado por seu tataraneto, incluído no livro *Fading ads of New York City*, de Frank Jump (2011), a repercussão e o sucesso da novidade são atribuídos ao sistema rudimentar que, além de acender, dava movimento aos letreiros: “O.J. usou essa tecnologia de computação nascente para ligar e desligar com precisão lâmpadas individuais, criando paisagens em movimento. Essas paisagens luminosas deram à Broadway seu apelido

FIGURA 18: ANÚNCIO DOS PRODUTOS PUBLICITÁRIOS LUMINOSOS DA THE O.J. GUDE CO. (1925)



FONTE: WEBSITE DA CTG PUBLISHING

— The Great White Way” (GUDE apud JUMP, loc. 2447).

Se, em seu texto, Julian Gude descreve a palavra-mídia do tataravô como “deslumbrante e dançante elenco de lâmpadas brancas nos ‘espetáculos’ publicitários de O.J. na Times Square”, Taylor (1996), em *Inventing Times Square*, lembrará que O.J. se referia às suas letras iluminadas, antecipando o vocabulário benjaminiano, como “a fantasmagoria das luzes e dos letreiros elétricos”.

Como no relato de Ribbat (2013) sobre o alerta de incêndio que os bombeiros de Missoula receberam no final da década de 1920, por conta do letreiro de neon na cobertura de um hotel, Julian Gude (apud JUMP, 2011) dirá que, em *Sister Carrie*, romance de Theodore Dreiser, de 1900, a jovem protagonista chegada do campo à cidade chamará os letreiros de *fire signs*. Segundo Miranda (apud ROSENBERG, 2012, p. 20), Claude se referia ao neon como “chama viva”.

O movimento da luz pensado e executado por Gude, possível graças à corrente elétrica, era uma diferença importantíssima em relação aos *signs* e *billboards* iluminados a gás, conhecidos do público havia poucas décadas. Neles, três das grandes matérias primas que Benjamin (2018) associara à modernidade — o ferro, o vidro e a eletricidade — reuniam-se para festejar a fantasmagoria da mercadoria.

Numa anotação que prenuncia o casamento da publicidade elétrica com as palavras encenadas pela arte contemporânea, Benjamin (2018, p. 297-298), novamente na seção “Exposições, Reclame, Grandville’ das *Passagens*, escreveu:

A arte podia levar o tempo que quisesse para brincar com os procedimentos técnicos de vários modos. A mudança iniciada em 1800 impôs um ritmo à arte, e quanto mais celerado se tornava este ritmo, tanto mais a moda avançava em todos os domínios. Finalmente, chegou-se ao estado de coisas atual: torna-se plausível a possibilidade de a arte não encontrar mais tempo de inserir-se de algum modo no processo técnico. **O reclame é a astúcia com a qual o sonho se impõe à indústria**¹⁶.

A considerar o lugar desses letreiros na partilha do sensível, como, em referência ao texto de Edensor (2017), coloquei no início do capítulo, ocupá-los, com arte, parece ser uma operação de linguagem assentada sobre a lógica da conotação e da citação¹⁷. Não há, em trabalhos como os de Robert Montgomery ou Jenny Holzer, por exemplo, maneiras de escapar à alusão à astúcia do reclame e à maneira como o sonho passa a ser industrializado.

Estamos diante de um exercício muito próximo daquilo a que a crítica literária norte-americana Marjorie Perloff (2013) se referiu com a expressão “poética citacional”. Como nas *Passagens* de Benjamin, a modernidade seria um longo texto feito de citações.

Uma palavra correndo num letreiro da Times Square (fig. 19¹⁸) é sempre

¹⁶ Grifo meu.

¹⁷ As lógicas por trás da poética do desvio e da citação serão tratadas nos capítulos 2 e 3.

¹⁸ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/jennyholzer1307/5waysjennyholzerbrough-tartstreets>. Acesso em: 12 dez. 2019.

FIGURA 19: DA SÉRIE *SURVIVAL* (1985–86), JENNY HOLZER, NO PROJETO *MESSAGES TO THE PUBLIC*

FONTE: AUPING, 1992, p. 25

uma citação de todos os textos que correram antes por aquele mesmo painel. Sem ritmo para concorrer tecnicamente com a velocidade da indústria, a arte da palavra-mídia procura assimilá-la para propor uma resposta ou reflexão que ainda possa chegar a tempo.

1.5. (FACHADA COMO) POLÍTICA DE ESTADO

Ao recuperar a história do projeto “Modernize main street”, a historiadora da arquitetura Gabrielle Esperdy (2008) nos ajuda a entender o papel do governo americano na consolidação da “cultura das fachadas” durante a década de 1930, exatamente quando as patentes de Claude deixavam de valer.

Esperdy (ibid.) explica que, por meio de órgãos como o National Emergency Council, a gestão de Roosevelt incluiu programas de recuperação de fachadas de lojas e estabelecimentos comerciais entre os pacotes de estímulo à economia que eram parte do New Deal.

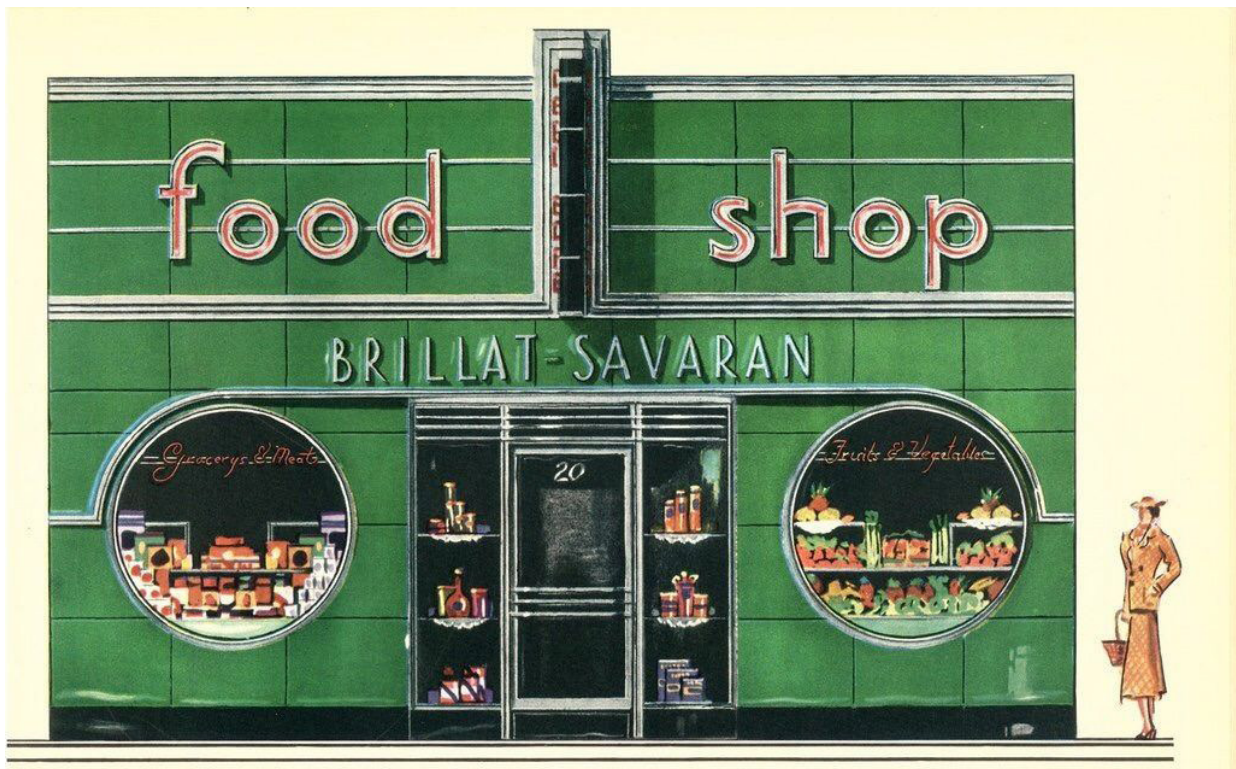
Em sua extensa pesquisa, a autora conta que a estratégia era devolver força às *main streets* que historicamente movimentavam o comércio e o lazer nas cidades de todo o país: “Among New Deal efforts to assist a small business, the FHA (Federal Housing Administration) program was unique”. E continua: “While its ends were the same as price regulation in market intervention — to stimulate the economy and encourage consumer spending — its means were far more tangible in a real and physical way as it promoted the modernization of Main Street storefronts” (ESPERDY, 2008, p. 51).

Esperdy (ibid.) mostra como o governo levantou dados e correlacionou “o estado físico da loja e seu volume de vendas, sua localização e o nível de renda da sua base de clientes”, antes de optar por um plano de financiamento do embelezamento de suas entradas por meio da oferta de seguros a empresas de crédito que emprestassem diretamente para os donos dos endereços comerciais a serem beneficiados¹⁹.

O programa de renovação das áreas externas das construções comerciais contou com uma campanha nacional de divulgação, que ficou conhe-

¹⁹ “Dubbed the Modernization Credit Plan (MCP), this proposal would shortly be drafted into Title I of the National Housing Act. The MCP’s structure was similar to several pre-Roosevelt property improvement finance schemes that encouraged privately funded building modernization as an economic stimulant.” (ESPERDY, 2008, p. 55)

FIGURA 20: PROJETO DE FACHADA PARA O CONCURSO CRIADO PELA LIBBEY-OWENS-FORD, COM O SUPORTE FINANCEIRO DO PROGRAMA MODERNIZE MAIN STREET, EM 1935. COMO DESTACA ESPERDY (2008, p. 125), "THE OVERALL EFFECT OF THE STOREFRONT — WITH ITS SPEED LINES, PYLON-LIKE SIGN, AND NEON CHANNEL LETTERS — WAS TYPICAL OF MANY COMPETITION WINNERS".



FONTE: ESPERDY, 2008

cida como Better Housing Program. Na perspectiva da gestão Roosevelt, a fórmula era perfeita: de um lado, impulsionava o consumo, mas, por outro, e principalmente, injetava fôlego à indústria de construção, imensamente afetada pela crise de 1929, rearticulando uma classe trabalhadora capaz de consumir nessas mesmas lojas reformadas.

A campanha envolveu diversos esforços, nacional e localmente. Materiais de promoção do programa foram distribuídos e atuaram na convocação de redes e marcas interessadas em transformar suas instalações. Esperdy (2008, p. 107; p. 116) conta que a correria pelos benefícios do programa provocou uma forte competição entre — imaginasse Benjamin — duas grandes indústrias de vidro estrutural do país: num primeiro momento, a Pittsburgh

Plate Glass (PPG) e, em seguida, a Libbey-Owens-Ford²⁰ (LOF).

Ambas as produtoras valeram-se dos créditos do Modernization Plan para criar e divulgar concursos de design e renovação de fachadas comerciais. O impacto das iniciativas, a julgar pela “quantidade de mídia gerada”, “com textos e fotografias dos modelos (de fachada) aparecendo em publicações de dentro e de fora da indústria”, diz Esperdy (2008, p. 115), teria sido um sucesso.

Não será surpresa reconhecer, por exemplo, entre os projetos vencedores de menção honrosa num concurso promovido pela LOF (Libbey-Owens-Ford), a recorrência de “neon channel letters” (ibid., p. 125).

São vários os projetos que trazem os letreiros luminosos como solução para a exibição do nome dos estabelecimentos e “estabelecer a característica da loja” de uma maneira “consistente com a qualidade do merchandising”, como recomendava um dos consultores contratados pela empresa.

1.6. A PERFORMANCE DOS NEWSBOYS

Dos letreiros de Gude ao neon de Claude, as palavras luminosas ajudaram a imaginar a modernidade ocidental. Continuaram a lógica da linguagem que nos aproxima e nos faz humanos, inclusive ao servir ao encontro da engrenagem do consumo com a celebração da ciência e da técnica herdeiras do pensamento iluminista.

Os modos de vida burilados durante e em consequência da Revolução Industrial abriram-se para os mais improváveis cacarecos tecnológicos. Entrosados no projeto de alimentar o sonho de um futuro mágico (de imagens), favoreceram o sentimento de *neonness* ensaiado por Miranda (2019), muito

²⁰ De acordo com Esperdy (2008, p. 117-118), no momento da gestação do plano Modernize Main Street, a LOF ainda não tinha a produção de vidro estrutural entre suas unidades de negócio. A empresa teria comprado Vitroline Company of Chicago justamente para se beneficiar da demanda decorrente do programa.

antes e também depois do aparecimento do neon em si.

O doutrinamento do sujeito moderno diante de técnicas de estímulo à visão, como escreveu Crary (2012, p. 27), sobrecarregou o olhar com invenções como a fotografia, os panoramas e o fenacistoscópio, por exemplo, afastando-o “do tato como elemento conceitual da visão”.

Por mais que a ideia da “organização industrial do corpo” (ibid.) possa parecer um conceito teórico talvez estreito para dar conta de um mundo em que, como acreditava Simmel (1997), os estímulos eram polissensoriais e caóticos, a centralidade do olho no processo de modernização das relações que cultivamos é inquestionável. No caso das lâmpadas, a faceta mais visual e visível da eletricidade, a tese apenas se confirma.

Se a sinalização comercial, em prédios e edifícios, foi a forma com a qual sem dúvida os letreiros luminosos se tornaram habituais, outros registros revelam tentativas de expandir suas aplicações de modo a conciliar função e espetáculo. Explorá-los, neste percurso de uma modernidade neon possível, me ajuda a reiterar como o conhecimento da história das palavras luminosas é fundamental para a observação e interpretação da sua aparição na arte contemporânea. E mais que isso: na perspectiva específica deste trabalho, essa consciência é imprescindível para a admissão de afinidades entre a escrita elétrica, o espaço público e a performance.

Em 1936, em Los Angeles, os chamados *newsboys* (figs. 21 e 22²¹), rapazes que vendiam as edições do dia dos jornais nas ruas, surpreenderam os moradores de L.A. ao serem flagrados, em “cem esquinas da cidade”, com coletes decorados em finas lâmpadas de neon escrevendo a palavra “Times”.

De acordo com a nota do *Los Angeles Times*, da segunda-feira 31 de agosto daquele ano, as lâmpadas tinham tom azul (é mais provável que fossem de argônio e não neon) e proporcionavam maior segurança aos garotos que trabalhavam, em meio ao tráfego, à noite. A novidade era celebrada pelo

²¹ Disponível em: <https://latimes.newspapers.com/>. Acesso em: 21 out. 2019.

design com assinatura do engenheiro elétrico A.A. Allen e por ter duração de 48 horas, graças a uma bateria portátil. A solução, dizia a reportagem de capa, era prática e pesava pouco.

FIGURA 21: NEWSBOYS VESTEM NEON SIGNS, EM LOS ANGELES, EM 1936



FONTE: ARQUIVO LOS ANGELES TIMES

FIGURA 22: DETALHE NEWSBOYS



FONTE: ARQUIVO LOS ANGELES TIMES

A novidade, como qualquer mercadoria da era da reprodutibilidade técnica, não demoraria a viajar para as esquinas de outras cidades norte-americanas.

Na edição de abril de 1937, a *Popular Mechanics* (fig. 23²²), revista “escrita de maneira que você pode entender” e dedicada à cobertura de invenções relacionadas ao mundo da engenharia que estavam transformando o dia a dia da América, voltou a repercutir o letreiro de neon “pronto para vestir”. Dessa vez, a nota fazia referência a um modelo promocional genérico, possível de ser customizado para a divulgação de qualquer diário e disponível na Filadélfia.

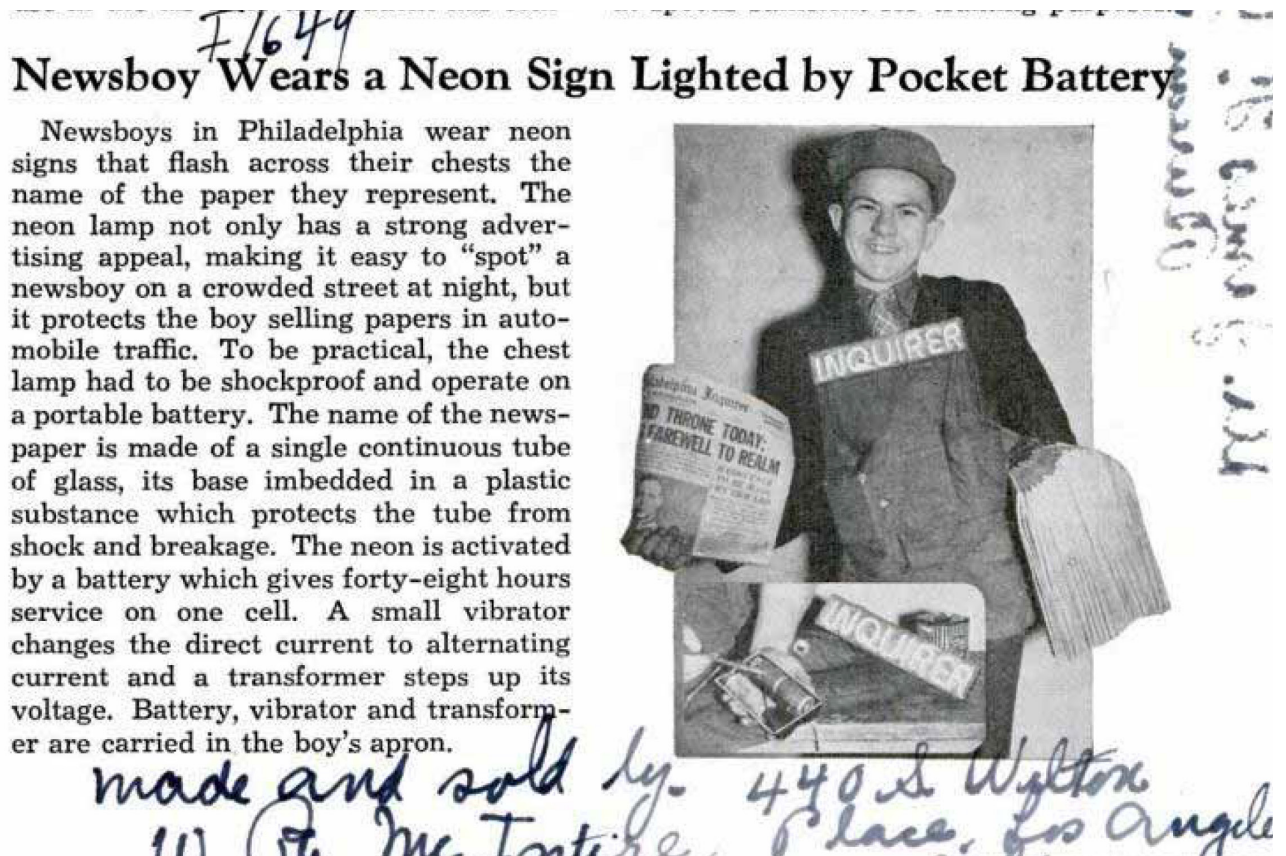
Ao mesmo tempo que realçava a força publicitária da lâmpada, “the neon lamp not only has a strong advertising appeal, making it easy to “spot” a newsboy on a crowded street at

night”, também, como na matéria anterior, falava da segurança que o colete trazia para os vendedores que trabalhavam à noite.

Nos filmes de Hollywood de até não muito tempo atrás, era comum ver esses mesmos garotos gritando “extra, extra”, ou o próprio nome do jornal, para chamar a atenção dos passantes em relação à “urgência” das últimas notícias.

²² Disponível em: <https://archive.org/details/popularmechanics>. Acesso em: 10 nov. 2019.

FIGURA 23: NEWSBOY VESTE UM LETREIRO NEON, NA FILADÉLFIA, EM 1937



FONTE: POPULAR MECHANICS, ABRIL DE 1937, INTERNET ARCHIVE

Apesar de estarem a serviço da brevidade da informação, e distanciados da riqueza da experiência do narrador que Benjamin (2012) discutiu em seu famoso ensaio sobre a questão, os *newsboys* dos filmes ainda valiam-se da tradição oral do contador de histórias. Com os *neon signs* de vestir, a performance dos vendedores passava por uma mudança importante: as lâmpadas, mudas, começavam a falar por eles, ainda que em parte, mas talvez até mais alto.

O encontro com a ocorrência dos *neon newsboys* encaminha uma relação que será conceitualmente construída e aprofundada nas próximas páginas. Ao vestir palavras, como, na década de 1960, fará o artista belga Arias-Misson, sem no entanto acendê-las, os jovens promotores de jornais norte-americanos colocavam letras-corpos em cena. Nesses casos, letra e corpo participavam juntos, complementando-se, numa performance pública. E com bons anos de

antecedência em relação aos debates sobre a midiaticização do corpo e a intermedialidade na performance em tempos digitais.

Cuidando para não atropelar a reflexão, mas sabendo o andamento que receberá ao longo do texto, os *neon newsboys*, corpos vestidos de letras elétricas, são uma etapa extremamente ilustrativa da ideia de que, por trás de uma palavra acesa na paisagem urbana, há um corpo que fala, inclusive quando está ausente.

Ao apresentarem-se nas ruas, os *newsboys* de tórax iluminado por palavras cumprem ainda com o procedimento de clivagem do espaço que, segundo Féral (2015)²³, é estruturante para o conceito de “teatralidade”. Vistos por qualquer observador, podem, a qualquer momento, serem identificados como atores de um fazer não necessariamente inscrito na esfera daquilo que se reconhece como realidade. Novamente, o neon como ingrediente da atmosfera do maravilhoso e da experiência etérea e ressonante por trás do estado de *neonness*.

Essas primeiras considerações são cruciais para tomar a palavra iluminada como resquício da voz de um corpo que, em algum momento, performou. Há mais relação entre os *newsboys*, seus coletes com palavras em neon e as palavras-mídia da arte contemporânea, do que um contato breve e desinteressado com o episódio poderia deixar entrever.

1.7. PALAVRA DO FUTURO

Em comum, Claude e os futuristas italianos tiveram mais que a admiração tardia pelo fascismo. Às suas maneiras, o empresário francês e o grupo liderado por Marinetti viabilizaram manifestações sensíveis que hoje nos ajudam a reconstituir fragmentos importantes do sentimento de modernidade. As luzes coloridas das frenéticas metrópoles da primeira metade do

²³ Voltarei a ela e à reflexão no capítulo 3.

século XX são o lugar onde essas duas forças criativas se encontram.

Marinetti tinha nascido na Alexandria e estudado num colégio francês antes de efetivamente chegar a Paris, em 1893, para fazer o bacharelado em Letras. Logo em seguida, por intervenção do pai, seguiria para Milão, onde cursaria a faculdade de Direito. Ao longo de todo esse período, no entanto, o fundador do Futurismo permanecera envolvido em atividades literárias, fosse escrevendo seus próprios poemas ou organizando publicações como seu primeiro jornal, *Le Papyrus*, e, mais tarde, e já com projeção internacional, a revista *Poesia* (MARINETTI; BERGHAUS, 2006; BERNARDINI, 2013).

O entusiasmo futurista com as palavras elétricas das capitais europeias parece uma etapa natural na história do grupo. Ainda muito jovem, num artigo para a *La Vogue*, antes mesmo da ideia da criação de um movimento de total ruptura com a tradição literária – e, depois, das artes – no continente, Marinetti (2006, loc. 515) escrevera que “a poesia italiana mudou muito pouco desde Leopardi. Para o olho do observador, ela parece muito pouco sofisticada, absolutamente alheia ao espírito moderno e desdenhosa das diversas pesquisas que animam a alma do nosso século”.

No trecho, Marinetti praticamente repete os argumentos que Baudelaire elencara, na crítica do “Salão de 1859”, para defender a urgência de um artista capaz de perceber a beleza do seu tempo. Não à toa, Marinetti, que fora declaradamente leitor de Baudelaire e de simbolistas franceses como Mallarmé, usará o adjetivo moderno.

Na atmosfera do maravilhoso futurista, a fumaça da locomotiva, os motores dos automóveis, a velocidade do avião, os roncões das máquinas e a destruição de tudo que era velho conspiravam por uma estética agressiva e beligerante que mudaria a História da Arte. O tom sempre enérgico dos manifestos publicados pelo grupo italiano reflete, segundo seu idealizador, a herança do “sangue” paterno. O temperamento de Marinetti lhe valeu os apelidos de “Caffeina d’Europa” ou, o mais curioso, pela referência ao remé-

dio que prometia revitalizar “organismos débeis”, “Poeta pink” (o pink por conta da cor das pastilhas) (BERGHAUS, 2006, loc. 222).

Em entrevista para a *Comædia*, revista francesa especializada em teatro, logo após a aparição do manifesto na capa do *Le Figaro*, Marinetti (2006, loc. 801), ao tentar esclarecer pontos que poderiam ter ficado incompreensíveis no texto original, reforçava que os futuristas desejavam “estimular os jovens em direção ao mais impertinente dos vandalismos intelectuais”, para poderem “viver um gosto pela loucura, um desejo de perigo e um ódio por todos aqueles que aconselham cautela”.

Fato curioso sobre os futuristas, nem sempre lembrado, mas que aqui muito ajuda a explicar sua contribuição para a descoberta dos letreiros luminosos como forma de arte, é que, antes da publicação do primeiro “Manifesto Futurista”, oficialmente no *Le Figaro*, em 1909 – que teria sido atrasada em função de um grande terremoto na Sicília, no final do ano anterior –, Marinetti considerara os nomes “Elettricismo” ou “Dinamismo” para o movimento (BERGHAUS, 2006).

Para um poeta adorador do moderno, a conjunção entre palavra, poesia e eletricidade, portanto, era uma tremenda expressão do excitante projeto de abandono total da tradição. Era a oportunidade de realizar, na escritura, “nosso desejo de se livrar do encantamento com o passado, do despotismo de acadêmicos pedantes, que atrofia a iniciativa intelectual e o poder criativo dos jovens” (MARINETTI, 2006, loc. 778).

Se, na História da Arte, a fotografia é muitas vezes tomada como explicação possível para o acontecimento do Impressionismo (GOLDSMITH, 2015), a eletricidade capturaria a sensibilidade futurista, colocando em prática, nas experimentações estéticas do grupo, a metáfora do pensamento mágico elétrico a que McLuhan (2007) se referirá em 1964, com a publicação de *Understanding media*. De acordo com o então professor da Universidade de Toronto, a eletricidade romperia com toda a linearidade da cultura associada

ao modo de produção mecânico.

Serão os futuristas os responsáveis por levar ao extremo a descontinuidade como matéria-prima da criação artística. Fosse pela negação temática da tradição *passatista*, fosse, principalmente, pela superação formal, sempre acompanhada de críticas estridentes, das regras e estilos das escolas e movimentos que os antecederam.

É bastante conhecida a adesão, entre os seguidores de Marinetti, ao salto técnico que a ciência moderna trouxera para as formas de vida social do fim do século XIX. Foi o poeta que escreveu, entre tantos enaltecimentos e aplausos ao mundo-máquina, que o futurismo marcava “o tempo do homem sem raízes [...] que funde ferro e se alimenta de eletricidade” (MARINETTI, 2006, loc. 1260). Ou ainda, na própria passagem sobre a noite da fundação do movimento, preâmbulo aos 11 famosos ditames do manifesto fundador, que aquelas ideias lhes teriam surgido, a ele e a seus amigos, sob as lâmpadas de uma mesquita.

Sempre elogiosos às grandes máquinas (vapor, motor elétrico, máquina de escrever, automóvel, telégrafo, navios de guerra, avião, dirigíveis, gramofone, estrada de ferros e cronoscópio, por exemplo, têm todos menção nos textos de Marinetti e afiliados), são vários os manifestos do futurismo italiano que relacionam as novas tecnologias à transformação da sensibilidade e das estruturas psíquicas dos homens e mulheres da multidão moderna. “O Futurismo é baseado na renovação completa da sensibilidade humana que ocorreu como um efeito das principais descobertas da ciência” (MARINETTI apud RAINEY; POGGI; WITTMAN, 2009, p. 143)

Se olharmos o item 11 do próprio manifesto inaugural, ou as hipóteses levantadas por Severini (2013), em “As artes plásticas de vanguarda e a ciência moderna”, de 1916, vemos termos que convocavam o diagnóstico que, anos antes, Simmel (1997) fizera sobre as consequências da modernidade para os nossos modos de estar e reagir.

No primeiro, Marinetti (2013, p. 34) exaltava “as grandes multidões agitadas pelo trabalho”, “as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas” e “o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas”. No segundo, Severini (2013) explicaria a nova arte, da qual o Futurismo seria a expressão máxima, como resultado da transformação que a modernidade entregara ao aparelho sensorial do ser humano. Escrevia (ibid., p. 201): “Desde a invenção do vapor e a descoberta do magnetismo, esta força inicial da vida, a vida intelectual e social entram numa nova época”.

Na literatura e na poesia, a forma que responderia a essa nova época, produzindo um novo homem das letras, era, de acordo com algumas das publicações futuristas, mas, em particular, com o “Manifesto técnico da literatura futurista”, de 1912, e seu complemento um pouco mais cauteloso, “Destruição da sintaxe — Imaginação a rádio — Palavras em liberdade”, de 1913, a ruptura vertiginosa com a sintaxe da literatura ocidental.

O palavra-livrismo de Marinetti estava fundamentalmente assentado sobre esse princípio: a palavra, para cumprir seu potencial estético, deveria ser liberada das amarras da gramática ocidental cujos fundamentos remontariam, ainda, à própria organização da gramática clássica.

No manifesto técnico, Marinetti (2013) expressava o mal que o excesso – identificado com o adjetivo, os advérbios, as conjunções, a pontuação, e a arbitrariedade das relações entre eles – faria à força expressiva do substantivo. Libertá-lo, torná-lo independente dos acessórios que, num período, antecedendo ou sucedendo-o, turvavam sua vocação poética, era tarefa urgente da arte comprometida com a modernidade do seu tempo. Tal urgência seria respondida, não poderia ser diferente, por uma forma cultural também nova.

Nenhuma outra palavra atendia tão bem ao levante contra a tradição literária quanto aquelas orquestradas pelo anúncio publicitário. O reclame ambiguamente atacado por Benjamin era, no caso de Marinetti, mencionado

em variadas versões, sempre merecendo destaque pela inovação no uso da tipografia, por exemplo nos cartazes, ou, no mais sonhado delírio futurista, pela fusão da palavra com a iluminação elétrica.

Barthes (2004), no ensaio “Existe uma escrita poética?”, incluído em *O grau zero da escrita*, no auge do seu momento estruturalista, em 1953, recorrerá à oposição horizontalidade x verticalidade para tratar dessa ruptura formal entre os poetas de toda uma geração modernista, que conectaria a página-partitura de Mallarmé à explosão sintática marinettiana. Nessa poesia, “a palavra explode acima de uma linha de relações esvaziadas, a gramática fica desprovida de sua finalidade” e, “abolidas as relações fixas, a palavra não tem mais que um projeto vertical, é como um bloco, um pilar que mergulha num total de sentidos, de reflexões e de remanescências: é um signo de pé” (BARTHES, 2004, p. 42-43).

Esse signo em pé, no manifesto dos também futuristas Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini, apoiava-se no “prazer tipográfico da grossura dos letreiros publicitários” (apud RAINEY; POGGI; WITTMAN, 2009, p. 272).

Para os futuristas, a horizontalidade da tradição poética e da prosódica ocidentais, ancoradas numa organização sintática milenar, era um aprisionamento, uma norma atrofiante. A depender do “Manifesto técnico da literatura” ou do “Renunciamos aos nossos mestres simbolistas, os últimos de todos os amantes da luz da lua”, de 1911, o grupo italiano deixava claro que era preciso lançar a palavra ao abismo e flagrá-la em todo o seu esplendor vertical.

Solta e flutuante, despida da camisa de força da sintaxe, fruto de uma “imaginação wireless”, como escreveu Marinetti (2009, p. 146), a palavra seria capaz de cantar o novo mundo. Em textos assinados por Marinetti e por outros artistas identificados com o grupo, o letreiro feito da “divina luz elétrica” mostrará cumprir com todas essas demandas. “Gloria alla grande réclame rossa [...] Gloria alle grandi réclames che si ripetono violentemente

espressive a tratti uguali²⁴”, pedia Boccioni (1914), em “Contro il paesaggio e la vecchia estetica”, de 1914.

Perloff (2018), em seu estudo de referência sobre o espírito do tempo futurista, partirá justamente da renovação formal, aliada aos temas centrais dos manifestos e escritos do futurismo italiano, para defender que o momento futurista teria sido maior que o movimento liderado por Marinetti.

Para sustentar sua proposta, faz uma análise cuidadosa da parceria entre Blaise Cendrars e Sonia Delaunay, no poema “La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France”, de 1913. No texto, a crítica literária norte-americana recuperará a relação – que Marinetti queria superada (2009, p. 146) – entre a *parole in libertà* e o verso livre que Whitman vinha experimentando já na segunda metade do século XIX. Perloff (ibid.) reconhece no poema, sobre uma viagem pela rota Rússia-Japão, a metáfora da transição entre os mundos da tradição e da modernidade industrial de trens, fábricas e carros, com outros cheiros, sabores, e outras cores.

Como os futuristas italianos, tardiamente, em 1927, Cendrars também entendeu a publicidade, ao estilo de Constantin Guys, o “pintor baudelairiano da vida moderna”, como expressão de uma arte em sintonia com “a vitalidade dos homens do seu tempo”. No pequeno texto “Publicidade = Poesia”, o autor de “La prose du Transsibérien” dirá que “a publicidade é a expressão mais bonita do nosso tempo, a maior novidade do dia, uma arte”. E se perguntará quão triste seriam “as ruas, as praças, as estações, os metrô, os hotéis de primeira classe, as salas de dança, os cinemas, os vagões-restaurante [...] sem os inumeráveis anúncios. E, assim como registraram os futuristas italianos, veremos, também registrará sua admiração pelos “anúncios luminosos”.

Em resumo, entre os futuristas, os letreiros luminosos serão adorados por sua contribuição às diferentes esferas da arte total vislumbrada pelos

²⁴ “Glória aos grandes reclames vermelhos [...] Glória aos grandes reclames que se repetem de forma violentamente expressiva, em partes iguais”.

vários colaboradores do grupo. Primeiro, como já sinalizei, como manifestação de uma nova ordem poética, compatível com o projeto da destruição da sintaxe e da palavra em liberdade. Mas, para além da literatura, as letras luminosas seriam também um moderno ingrediente arquitetônico de “uma beleza indispensável” para cidades como Milão.

O mesmo Marinetti (apud RAINEY; POGGI; WITTMAN, 2009, p. 282), tendo já se aproximado do fascismo, dirigirá, em 1927, “carta aberta para Sua Excelência Mussolini”, àquela altura já conhecido de Georges Claude, em defesa dos sinais publicitários elétricos que estavam sendo questionados pelos “clérigos” da catedral de Milão.

No texto, fazia uma defesa apaixonada dos luminosos, indicativos de uma estética do futuro, alimentada pela relação com a máquina e as conquistas do pensamento científico. O elogio à eletricidade é tal que Marinetti (ibid.) chega a sugerir seu culto como espécie de passo adiante na fé que aprendemos a cultivar na religião e na igreja, ultrapassadas, como a arte, diante da era do motor, do ruído, da máquina, da velocidade e do laboratório.

O tom duro costumeiramente empregado pelo discurso futurista deixava entrever, entretanto, um encantamento com os painéis publicitários luminosos e seu significado para a civilização industrial. Uma reação próxima daquilo que os futuristas criticavam nos poetas *démodé* que cultuavam a luz da lua (MARINETTI, 2006, loc. 817). A assimilação da linguagem publicitária marcaria a superação de uma mentalidade primitiva, guiada pelo “crepúsculo doentio”, pela “lua nostálgica” e pelas “estrelas que abundam na melancolia deprimente” (MARINETTI apud RAINEY; POGGI; WITTMAN, 2009, p. 282).

Quase dez anos antes, em 1916 (MARINETTI, 2006, loc. 4973), o fundador do futurismo já arriscara a mesma analogia – luz elétrica como experiência religiosa – ao escrever, no “La Nuova Religione – Morale della Velocità”, sobre “o prazer intenso de sentar sozinho no escuro banco de trás de uma

FIGURA 24: PROJETO DO ARQUITETO FUTURISTA ANTONIO SANT'ELIA, PREVENDO A INSTALAÇÃO DE UM LETREIRO LUMINOSO NA COBERTURA DO EDIFÍCIO (1914)



FONTE: PINACOTECA CIVICA DI COMO

limusine, acelerando por entre os dançantes e brilhantes letreiros de neon de alguma capital à noite”. A imagem dos letreiros dançantes coincide, vale lembrar, com as palavras de Julian Gude para descrever os luminosos elétricos criados por seu tataravô no Brooklyn dos anos 1890.

Sobre o lugar da publicidade elétrica nas cidades do futuro, registro uma última menção lembrada por Ginex (2019), no artigo “Not just Campari! Depero and advertising”, e que me permite concluir a aproximação, via futuristas, da palavra-mídia com a arte, ainda no primeira metade

do século XX.

Como vemos na imagem (fig. 24), o arquiteto Antonio Sant'Elia previu a instalação de um luminoso na cobertura do seu projeto de edifício futurista *Casa a gradinata con ascensori esterni e galleria interna a profilo parabolico* (1914). Passados mais de 100 anos, o projeto impressiona por sua contemporaneidade.



É PRECISO CONTINUAR
NÃO POSSO CONTINUAR
É PRECISO CONTINUAR
VOU CONTINUAR

FIGURA 25: É PRECISO CONTINUAR, REGINA PARRA (2018)

PALA
VRA PÚ
BLICA
DESVIO,
REOB
JETU
ALIZA
ÇÃO

2 PALAVRA PÚBLICA: DESVIO, REOBJETUALIZAÇÃO

2.1. PARADIGMA DO NÃO

No percurso de uma possível história cultural da palavra-mídia, expliquei seu aparecimento e seus usos como uma entre tantas consequências da modernidade. Se foi resultado da máquina produtiva em que, como sociedade, nos tornamos após as ondas da Revolução Industrial (e do consumo), foi também, com igual ou maior importância, expressão do maravilhamento que, acima de qualquer racionalidade, esboçamos diante das promessas e dos feitos da ciência.

Entre os séculos XIX e XX, artistas, comentadores e críticos da cultura registraram o encontro com as cores e os ritmos que essas letras iluminadas pintaram sobre suas experiências e suas lembranças. Em aforismos curtos ou passagens não lineares, como nos textos de Benjamin; na literatura ou no cinema, em quadros mínimos como os de *Berlim, sinfonia de uma grande cidade* (RUTTMANN, 1927), ou sequenciais, como nas colagens de William Klein em *Broadway by light* (1958), os letreiros cintilantes anunciaram uma atmosfera de sonho e realizações, desejos e renúncia. Toda uma relação ambígua com um espírito do tempo capaz de conciliar, estranhamente, magia e destruição, e colocar à prova o projeto humanista da própria humanidade.

Em Baudelaire, a atmosfera maravilhosa impregnou a moda, a indústria, a arte, as ruas e a boemia dos heróis das margens em Paris. Os futuristas italianos, meio século depois, foram inadvertidamente partidários do culto à ciência e à eletricidade, que despejaram sobre a poesia, a pintura, a escultura, a arquitetura, a dança, o teatro e mesmo a culinária. A melancolia que

se verá num Benjamin que escreve sob a ascensão do totalitarismo, anos depois, quase não tem lugar na busca pela arte total nos inúmeros manifestos do grupo italiano.

Observando de longe, à frente, sob os impactos da História e com um olhar afim às várias formas críticas que movimentarão a arte do pós-Segunda Guerra, Berman (2011, 2017) interpretou a multiplicidade de pautas e gestos relacionados aos famosos “ismos” como tentativa genuína, entre os artistas modernistas, de caber num mundo apressado, descontínuo e cheio de contradições.

Na segunda metade do século XX, essa tendência que aterrissará em Berman (ibid.) será costurada em muitas e diversas propostas de revisão em relação a qualquer entusiasmo com o projeto moderno. Do pós-estruturalismo à pós-modernidade, ou pós-Modernismo no território das artes e da Estética, das neovanguardas às teorias do contemporâneo, serão várias as vozes que se alinharão para denunciar o fracasso da técnica, da ciência e das instituições, e suas consequências para as maneiras como vivemos, produzimos e pensamos nossa identidade e nossas subjetividades.

Grosso modo, com todas suas diferenças e fronteiras, podemos dizer que são correntes herdeiras das vanguardas negativas, sobretudo dos dadaístas e surrealistas, que, à época do seu surgimento, atacaram a guerra e parodiaram a fórmula do progresso.

Em seus diários, num parágrafo de 1915, Ball (2005, p. 59), abre-alias do universo Dadá e do Cabaret Voltaire, em Zurique, já escrevera que a guerra se baseava no grande erro de termos confundido “os homens com as máquinas”. E não hesitava ao defender “a necessidade de dizimar as máquinas” em nome da sobrevivência dos homens. Ou, eu diria, da preservação da noção de humanidade. Tzara (2014, p.13), também protagonista entre os dadaístas do eixo Zurique-Paris e, mais tarde, colaborador surrealista, reconheceu na poesia do pós-Primeira Guerra uma variedade de tendências marcadas pela

“bruma por meio da qual o mundo procura encontrar uma forma mais estável, mais verdadeira [...] bruma na qual se vê brilhar a esperança”. E, no manifesto surrealista, de 1924, Breton (2013) confessava não chegar a entender a finalidade do método lógico racionalista.

É sobre o paradigma da negação das supostas certezas do projeto moderno, mas também da afirmação da esperança e de certa utopia, que, entendendo, três grandes forças do pensamento da arte na segunda metade do século XX vão se mover até tornar possível (e cabível) a ocorrência da palavra-mídia enquanto reoperação de linguagem no espaço público e materialidade recorrente para a arte contemporânea.

A rejeição ao espetáculo e a teoria do desvio, entre os situacionistas, a arte como exercício de linguagem, entre artistas conceituais, e, em próxima relação com estes últimos, a crítica institucional e a abertura do sistema da arte às práticas e exposições extramuros, estão entre as reflexões que, neste capítulo, se entrecruzam para emprestar antecedentes e categorias teóricas capazes de ampliar a compreensão da poética por trás da palavra luminosa de artistas como Claire Fontaine, Jenny Holzer, Justin Langlois ou Jane Dickson.

No final da década de 1950, os situacionistas retomaram a febre dos manifestos propagados pelas vanguardas modernistas para reunir, em textos da *Internacional Situacionista*, revista editada por Debord, críticas sobre o funcionamento da sociedade moderna, o assujeitamento de homens e mulheres ante o imperativo da produção e a resistência criativa que a (superação da) arte haveria de oferecer às “imagens espetaculares” das culturas do consumo.

Enquanto os situacionistas concentravam seus esforços num conjunto de textos teóricos, e viviam inúmeros conflitos internos, na França e em seções de outros países europeus, artistas norte-americanos começavam a prescindir da especificidade do meio para privilegiar ideias que justamente questionavam o estatuto da obra de arte e seu lugar na engrenagem que

garantia sua legitimidade. A espacialidade do texto, em formatos de mídia associados ao espetáculo, sairá desse momento como a marca de trabalhos de Kosuth, Weiner ou Nauman.

Finalmente, a proposta da anterioridade da ideia sobre a execução da obra tem como potencial consequência o próprio esvaziamento do lugar (institucional) de exposição da arte. Sendo o conceito o coração da criação, o cumprimento de instruções para sua realização poderia levar trabalhos para qualquer lugar, de todos os tipos. Paralelamente a essa consciência, ou junto dela, acontecimentos geopolíticos como a Guerra do Vietnã motivarão uma série de perguntas sobre os mecanismos afins entre o financiamento da guerra e as instituições culturais norte-americanas. Por iniciativas individuais de artistas, ou mesmo como programas parte de políticas públicas ou de comissionamentos das próprias instituições, a arte, caminhando em direção à vida e ao cotidiano, passa a conviver de modo cada vez mais orgânico com o espaço público e a rotina das cidades.

Estava montado, assim, o triângulo de condições que, na perspectiva que adoto, viabilizaram a aproximação entre novos conceitos e abordagens da arte e, de outro lado, a linguagem das mídias e da publicidade urbana. Nos próximos pontos, apresentarei a contribuição de cada um desses vértices — poética situacionista, Arte Conceitual e Arte Pública — para a criação da palavra-mídia e pública na arte contemporânea. No capítulo seguinte, o último, exploro como ela se aproxima, então, da performance.

2.2. POÉTICA DO DESVIO

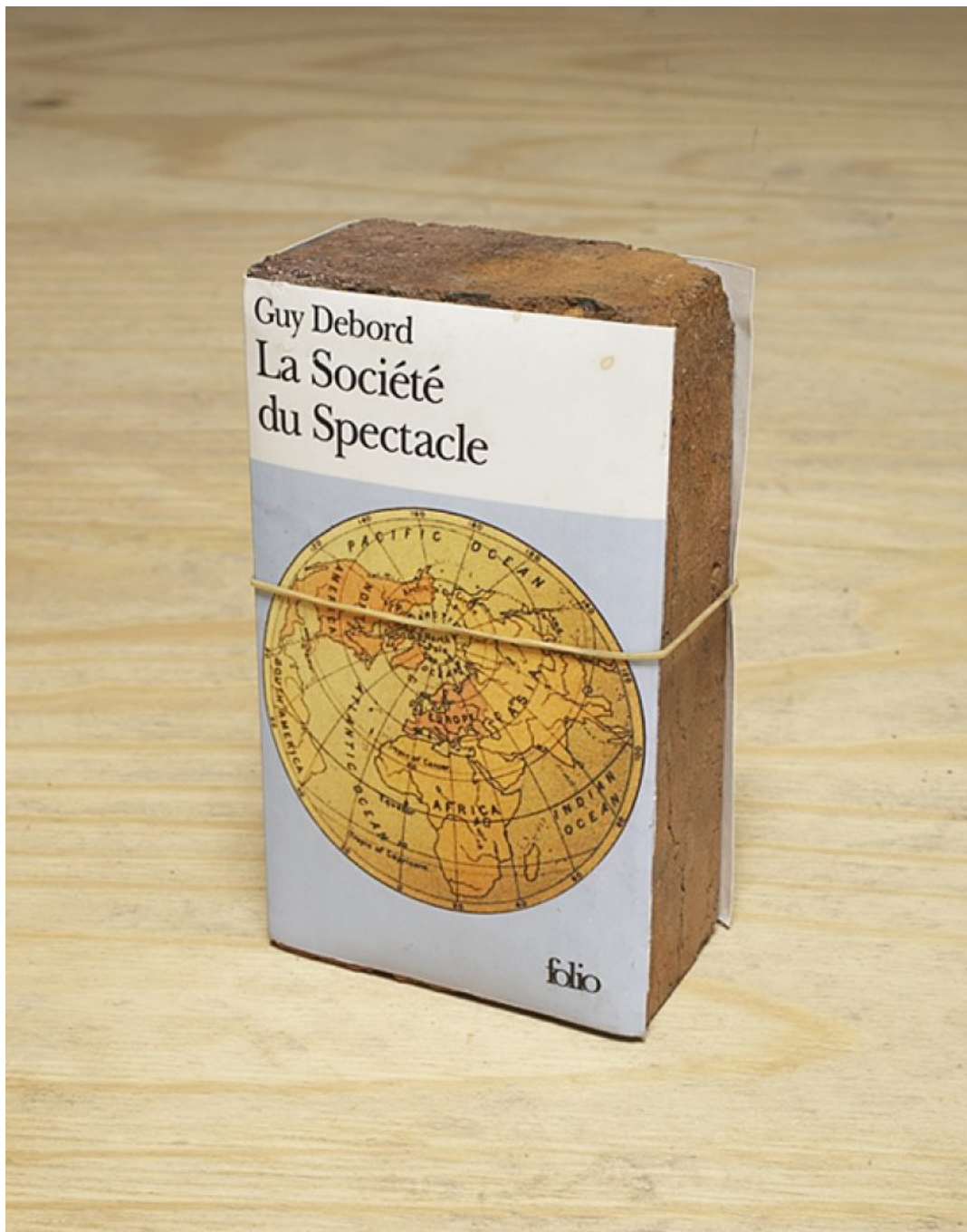
Ao reconhecer as ideias do grupo que oficialmente se formou em 1957, na pequena comuna de Cosio di Arroscia, na Itália, como antecedentes da palavra-mídia que artistas contemporâneos operam no espaço público, não pretendo fazer dele referência imperativa a todos esses trabalhos. Quero antes sugerir que a concretização da reflexão situacionista, em maior ou menor acordo com posições que possam ter se estabelecido posteriormente, foi responsável pela sistematização de inquietações e vontades que, sim, circularam e circulam como embrião da contraocupação dos luminosos da publicidade do nosso tempo.

Se é verdade que alguns dos artistas que mostro e comentarei aqui, como o escocês Robert Montgomery ou as argentinas do Proyecto Escrituras, percebem-se e inclusive declaram-se continuadores das ideias disseminadas por Debord, Jorn e demais colaboradores do grupo que se estendeu até 1972, também é certo que esse reconhecimento convive com outras posições, como, por exemplo, a do coletivo feminista radicado em Paris Claire Fontaine. Lançando por várias vezes mão do desvio do letreiro publicitário (fig. 27¹), as artistas chegam a mencionar o núcleo francês dos situacionistas, mas com reservas e suspeitas diante da visão anacrônica de Debord em relação a um mundo que já não existiria mais (fig. 26²). E estão também aqueles artistas que, jogando com as mídias espetaculares do consumo e do entretenimento, pouca ou nenhuma familiaridade têm com os *situs*, apelido que o grupo ganharia entre seguidores das gerações seguintes.

¹ Disponível em: <https://www.spikeartmagazine.com/articles/portrait-claire-fontaine>. Acesso em: 7 jun. 2018.

² Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/claire-fontaine/>. Acesso em: 15 jun. 2018.

FIGURA 26: *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE BRICKBAT*, CLAIRE FONTAINE (2006). AO COMENTAR O 40º ANIVERSÁRIO DE MAIO DE 68, EM ENTREVISTA A ANTHONY HUBERMAN (2008), PARA A *BOMB*, O COLETIVO DECLAROU: "GUY DEBORD IS DEAD. HE WAS A FUNNY, TRAGIC GUY, BUT IN OUR LIFETIME, WE'VE ONLY HAD THE CHANCE TO SEE THE EFFECTS OF THE SITUATIONIST RELIGION, THIS PURISM AND EXTREME MORALISM THAT DOESN'T HELP TO CHANGE ANYTHING AT ALL. WE NEEDED TO MAKE FUN OF SUCH A PARADOXICAL POSITION" (FONTAINE, 2008)



FONTE: WEBSITE DA *BOMB* MAGAZINE

FIGURA 27: *CAPITALISM KILLS (LOVE)*, CLAIRE FONTAINE (2008). PARTE DA MOSTRA *PERPLEXED IN PUBLIC*, COM "OFF-SITE WORKS AND PERFORMANCES", ORGANIZADA PELA LISSON GALLERY, EM LONDRES, ENTRE JUNHO E JULHO DE 2008



FONTE: WEBSITE DA SPIKE MAGAZINE

O fato de terem publicado 12 números da revista, organizando e documentando a crítica cultural que dirigiram ao seu tempo, é uma das forças a favor da permanência, com períodos de ostracismo, do pensamento situacionista. Mas as formulações por trás desses textos, as interpretações arejadas sobre a engrenagem da sociedade ocidental, com a proposição de conceitos novos para explicá-la, mostram que a herança situacionista se mantém também por conta da criatividade que emprestou à crítica estética não somente da arte e da vida, mas, especialmente a partir de 1962, das estruturas sociais e relações de poder sob a lógica do “capitalismo integrado”.

Surgidos numa espécie de *boom* econômico que a França e a Europa viveram nos anos 1950, com a repercussão dos programas de reconstrução do pós-guerra, os então jovens situacionistas assistiram à inundação da vida co-

tidiana com diversos aparelhos domésticos e mercadorias que alimentaram o lazer (e prazer) da classe média trabalhadora em quantidade e variedade sem precedentes (LEFEBVRE, 2014; JAPPE, 1998).

Em seu livro sobre a vida de Debord, os anos de formação e a trajetória da Internacional Situacionista, com foco na seção francesa do grupo, Jappe (1998, p. 69) chega a dizer que “entre 1954 e 1956, os gastos dos franceses com eletrodomésticos duplicaram” e que, entre 1953 e 1958, a produção industrial na França cresceu 57%, ante uma média de 33% entre os demais países europeus. E também que a “taxa de crescimento de renda média por hora” era “a maior do mundo”.

Em meio à fartura produtiva e ao maior conforto econômico, os situacionistas se perguntaram sobre os reais ganhos da vida pautada ao redor do trabalho e pela redução do desejo ao *sex appeal* dos bens de consumo.

Na perspectiva da Internacional Situacionista, o quadro das sociedades ocidentais do seu tempo adicionava elementos relevantes que não haviam sido considerados pela crítica social da teoria marxista. O desenvolvimento do modo de produção capitalista teria sido capaz de acomodar o proletariado, garantindo às famílias de trabalhadores “uma vida mínima”³. O estágio novo da crítica deveria, portanto, mirar a insuficiência do modelo de vida facilitado pelas tecnologias de produção e lazer, e levar o ser humano a finalmente realizar sua potência para além das aquisições técnicas e de suas quinquilharias.

Logo no #1 da IS, como ficou conhecida a revista publicada pela célula francesa da Internacional, que teve também frentes importantes na Dinamarca, na Alemanha e na Inglaterra, Jorn (2006), um dos seus membros originais, e anteriormente fundador do grupo de arte de vanguarda dinamarquês CoBrA, fará uma contextualização importante para a gente entre-

³ “A vida mínima”, incluído no número 4 do boletim *Potlatch* (1954), editado pela Internacional Letrista, que, conforme falarei adiante, emprestará diversos membros e ideias à IS, a partir de 28 de julho de 1957, data oficial da “fundação” situacionista (NAVARRO, 2001).

ver o território de atuação situacionista.

Ao escrever sobre o entendimento do grupo quanto à crescente automação da vida, o artista reconhece a possível contribuição do desenvolvimento técnico para a otimização do trabalho e a expansão do tempo livre. Entretanto, no mesmo texto, lembrará que, apesar do potencial liberador da tecnologia em benefício de uma vida mais criativa, sua realização prática estaria empurrando nossas formas de estar no mundo para o assujeitamento diante da produção. Ou seja: nosso tempo livre não era um tempo criativo, tão fundamental à vida e à vocação do ser humano. Estava domesticado pelo consumo, organizado em sintonia com as prioridades daqueles que controlavam (e ainda controlam) a cadeia de valor no sistema capitalista.

Para impedir que tal oportunidade na história da humanidade fosse desperdiçada, quer dizer, que deixássemos de nos valer do legado técnico, reinventando as formas de vida, dando mais lugar ao jogo e ao prazer, era necessário tomar conta da instrumentação tecnológica.

A proposição de Jorn (2006) ecoava a tese central de Benjamin (2012) em sua famosa conferência “O artista como produtor”, de 1934. Nela, o autor das *Passagens* não via possibilidade de uma arte revolucionária que não tomasse para si o controle dos meios da sua produção e circulação. Nesse sentido, o artista revolucionário deveria reconectar-se com o ofício do artesão. Num passo além da proposta benjaminiana, os situacionistas acreditavam que a familiaridade com a técnica era um requisito crucial para a busca pela autonomia do seu uso fora dos espaços de produção.

Jorn (2006, p. 57) lembrará que o novo tempo de lazer, produto da substituição do trabalho pela automação, deveria ser “a base sobre a qual poderia ser erguida a maior construção cultural jamais imaginada”. Mas, e daí a justificativa para o levante situacionista, “esse objetivo” estaria “obviamente fora das preocupações dos partidários da automação”. “Se queremos falar com os engenheiros”, concluía, “vamos ter que entrar no seu campo de interesse”.

No mesmo número inaugural da *Internationale Situationniste*, Debord (2006, p. 75), nas suas “Teses sobre revolução cultural”, aproximaria o diagnóstico de Jorn do papel da arte. “Não pode haver tempo livre até que a gente possua as ferramentas modernas para a construção da vida cotidiana. O uso de tais ferramentas marcará o salto de uma arte revolucionária utópica para uma arte revolucionária experimental”. Ou seja, a arte participaria da construção de uma nova sociedade à medida que admitisse assimilar as próprias técnicas de produção e circulação das mercadorias. O terreno da produção, que se pautava pela lógica da alienação do trabalhador, deveria, em prol de um movimento revolucionário, ser ocupado por sujeitos que somente se reconheceriam enquanto tal a partir do exercício de uma autonomia criativa e criadora, praticada, lá fora, no tempo e no espaço da cidade e da imaginação.

Perniola (2018), que, em 1972, publicou sua síntese crítica sobre o braço francês da IS, com quem manteve relação próxima entre os anos de 1966 e 1969, comentará o texto original de Jorn (2006) e “A luta pelo controle das novas formas de condicionamento”, também do primeiro número da revista, destacando que a ciência e a técnica ofereciam “instrumentos de acondicionamento novos e extraordinariamente sofisticados”, como “a publicidade subliminar” e sua “prática policial de lavagem cerebral”. Nas palavras do filósofo italiano, os situacionistas perceberam que era “necessário que essas técnicas de influência sobre os outros” deixassem de “ser monopólio do poder” e passassem “a ser empregadas numa direção revolucionária” (PERNIOLA, 2018, p. 22).

A perspectiva revolucionária situacionista avançava, assim, sobre a crítica da mídia e dos meios de comunicação de massa, intimamente relacionados com a escala garantida pelas novas formas tecnológicas de produção, e passava a admitir a superestrutura como objeto da ação revolucionária. A libertação de homens e mulheres não dependeria somente de uma intervenção sobre os modos de produção — esses continuavam a ser decisivos para

as relações de dominação, mas, na mirada situacionista, a reprogramação da produção do imaginário seria, em meados do século XX, alternativa fundamental às estratégias de resistência.

Com essa finalidade, então, entraria a arte. Mas não a arte da escola da negação da própria arte que dadaístas e surrealistas teriam liderado entre as vanguardas do começo do século XX. Ao escrever que era preciso “negar a negação” (DEBORD; WOLMAN, 2006, p. 15), ou superar a arte, Debord e os situacionistas sinalizavam a insuficiência de um projeto revolucionário que se limitasse à transformação estética do própria forma artística. Era urgente superar a separação entre as esferas da vida social que o capitalismo teria imposto à existência de modo análogo à própria divisão do trabalho serializado.

A revolução criativa situacionista, acreditavam os jovens franceses, poderia vir de uma prática lúdica estruturada de fora para dentro, quer dizer, do momento do lazer para a jornada do trabalho. Antecipando um debate frequente entre artistas que buscarão reinventar a ideia de arte a partir da década de 1960, os situacionistas quiseram derrubar as fronteiras entre arte e vida cotidiana. Contaminar a rotina com as experimentações sensíveis historicamente entregues aos artistas. Declarar todo sujeito uma semente de imaginação. E, sobretudo, fazê-los, homens e mulheres, compreender o potencial libertador da existência criativa.

O tempo livre só seria de fato uma conquista se, guiado pela sensibilidade da arte, entregasse aos sujeitos autonomia para imaginar criativamente sua vida fora do trabalho. E, em consequência, reimaginar o próprio trabalho. À alienação inerente à serialização da produção, à separação entre seus processos e produtos, opor-se-ia a busca por uma unificação de experiências capazes de restituir a subjetividade da qual trabalhadores seriam despidos ao longo do alheamento de si mesmos a que se submetiam nas formas correntes de geração de capital.

No esquema teórico da análise de Debord (2012), detalhado mais tarde,

com a publicação de *A sociedade do espetáculo*, a separação seria a toca da espetacularização. No processo que teria dividido a vida social em compartimentos, separando trabalho e lazer, dividindo o próprio processo de trabalho e as próprias experiências no consumo do lazer, o sujeito seria uma experiência fractal, muitas vezes afastada de uma consciência integral de si mesmo.

Preenchendo os vãos entre uma e outra parte do que pudesse ser esse sujeito, o neocapitalismo, como escreve Debord (2012), teria oferecido imagens. Nessas imagens, a totalidade, ausente nos fragmentos em que estaria distribuída a subjetividade, seria apresentada de acordo com os requisitos do sistema que a inventava. Tais imagens seriam a forma cultural máxima do espetáculo — sendo o *spectaculum* um ponto de vista construído de fora para dentro do indivíduo, desarticulando forças que poderiam — autonomamente — imaginar outras maneiras de ser *do* e *no* mundo.

É nesse cruzamento entre capitalismo e produção midiática de imagens que o artista e poeta escocês Robert Montgomery enxerga, hoje, seu trabalho com letreiros luminosos. Para Montgomery, teria sido esse precisamente o maior acerto do diagnóstico de Debord: “Sou um seguidor das ideias situacionistas. A influência deles em mim é abrangente. Mas talvez a principal ideia que tenha me levado até eles seja a noção de espetáculo [...] com a qual ele se refere livremente à coalizão do capitalismo e da mídia” (MONTGOMERY, 2010).

Em seus letreiros, exibidos em cidades diversas, de Londres a Cochim, na Índia, Montgomery parece sempre confrontar a dureza do cotidiano das metrópoles com rastros de outro mundo possível ali mesmo, naquele tempo e espaço. Como se suas letras, no mesmo movimento de verticalização que Barthes (2004) reconheceu na sintaxe modernista, fincassem suas ideias e mensagens, num território tomado por “imagens suaves e sedutoras de uma beleza artificial” e correntes frenéticas de relações que afastariam os sujeitos (hiper) modernos da condição de produtores da sua paisagem.

FIGURA 28: INSTALAÇÃO DE ROBERT MONTGOMERY, PARTE DA CARDIFF CONTEMPORARY 2016



FONTE: WEBSITE DA FAD MAGAZINE

Em *All palaces are temporary palaces* (fig. 28⁴), o texto, inicialmente mostrado dentro de uma piscina abandonada num edifício da antiga Berlim comunista, foi transportado, como parte da Cardiff Contemporary, em 2016, para o topo de um estacionamento vertical em vias de ser demolido. O palácio que o luminoso decorava passava a ser visto como outro entre tantos dos projetos modernos esvaziados de sentido da noite para o dia.

Também as artistas do coletivo Proyecto Escrituras, com instalações de letreiros em neon no bairro de La Boca, em Buenos Aires, dizem compartilhar do legado situacionista. Para Gabriela Golder e Mariela Yeregui, “tomar un recurso propio de la publicidad, de la sociedad de consumo (aunque de

⁴ Disponível em: <https://fadmagazine.com/2016/10/30/225713/>. Acesso em: 23 set. 2019.

FIGURA 29: PROYECTO ESCRITURAS, LETREIROS EM NEON (2014-2016), NO BAIRRO DE LA BOCA, EM BUENOS AIRES



FONTE: ACERVO DAS ARTISTAS

un consumo en decadencia, de otra época, el neón es un vestigio, una huella de lo que fue algo más glamoroso)” seria uma oportunidade de “volverlo un espacio de construcción de pensamiento, de crítica a las cartografías oficiales, a los discursos preestablecidos” (ESCRITURAS, 2016).

No contexto de áreas pobres e abandonadas da cidade (fig. 29), acreditam, os luminosos também teriam o efeito de prolongar a existência de lugares em franca desapareição. Com essa percepção, as artistas coincidem com o comentário de Edensor (2017), lembrado no primeiro capítulo, sobre a dimensão sócio e biopolítica da iluminação, e se aproximam do discurso que atravessaria os projetos da *new genre art public*⁵ entre finais dos anos 1980

⁵ Será discutido no final do capítulo.

e princípios dos 1990. “Un terreno en el que ponés luz donde los vecinos reclaman luz (los vecinos le exigen luz al gobierno) [...] Con esta intervención estamos problematizando al sistema, a la institución. Estamos generando una movida en el barrio y tendiendo lazos entre diferentes personas y entre diferentes actores que nunca habían sido movidos, que nunca habían sido interpelados, ni siquiera por las organizaciones territoriales que dependen del gobierno de la ciudad” (ESCRITURAS, 2016).

Autores como Perniola (2018) e Home (1999) identificam algumas fases na trajetória situacionista. A “fase heróica” ou “artística” seria justamente a primeira delas, entre as edições #1 e #7 da revista. Numa reunião do comitê central da IS, em fevereiro de 1962, Vaneigem e Debord teriam optado por expulsar os alemães do Gruppe Spur, depois de acusá-los de insistir num projeto de arte situacionista que estaria fadado, como toda e qualquer arte, à espetacularização.

Insatisfeitos com a decisão, da qual discordavam por estarem convencidos do protagonismo da arte no projeto situacionista e na constituição de uma subjetividade alegre e apaixonada, membros ligados ao braço escandinavo foram igualmente afastados, como o caso de Jørgen Nash, irmão de Jorn, e da artista holandesa Jacqueline de Jong, mais tarde editora da revista *Situationist Times*. O próprio Jorn já tinha pedido para se desligar do movimento no ano anterior, seguindo as expulsões de membros originais como Constant e Gallizio, e riscando um simbólico traço que separaria a IS mais artista, inventiva e criativa, da IS cada vez mais política e ocupada da sociologização da revolução (RASMUSSEN; JAKOBSEN, 2015).

É desse primeiro período, quando os situacionistas se dedicaram ao papel-chave da criatividade para uma reviravolta nos modos de viver em meados do século XX e às transformações pelas quais a arte deveria passar para contribuir efetivamente com um projeto revolucionário, que tomamos os conceitos (e a prática) que nos ajudam a pensar o arco histórico e teórico da palavra-mídia enquanto forma e processo na arte contemporânea.

2.2.1. JOGO E ARTE NA VIDA COTIDIANA

Precisamos lembrar que a Internacional Situacionista era resultado da convergência de três movimentos anteriores, todos de alguma maneira identificados com a herança Dadá, especialmente a de Berlim, e motivados pela busca de uma nova vanguarda nas artes, que estariam paralisadas e pouco frutíferas desde o fim da Segunda Guerra. Foram eles a Internacional Letrista, o já mencionado CoBrA e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista.

Com repercussão forte sobre as teses situacionistas, emprestando nomes, conceitos e mesmo tom para os primeiros ensaios da revista, estiveram as ideias da Internacional Letrista, iniciada em Paris, em 1952, como dissidência do Letrismo de Isou. Em suas origens, o Letrismo fundado pelo romeno Isidore Isou buscara a transformação total da sociedade francesa, da qual os jovens estariam em boa parte excluídos, por meio da reprogramação do código matricial da cultura: a palavra (JAPPE, 1998).

No centro do debate letrista, a revolução estética por meio da desconstrução da palavra, que se estenderia à música, ao cinema e a todas as dimensões da vida social, haveria de fazer as vezes da revolução antes esperada do proletariado. No diagnóstico de Isou e de Lemaitre, dois dos nomes que mais ficaram associados a esse primeiro momento letrista, o capitalismo, como já escrevi, soubera neutralizar a força revolucionária da classe trabalhadora ao “recompensá-la” com a febre de bens de consumo à qual Lefebvre (2014) dedicara páginas da sua *Crítica da vida cotidiana*, de 1947.

As ideias do filósofo francês sobre os processos de alheamento na família e no lazer, em complemento à análise marxista da alienação do trabalho na sociedade capitalista, estiveram tanto entre os primeiros pensamentos letristas como continuarão ressoando entre as formulações situacionistas.

Como divisão do movimento criado por Isou, em 1946, a Internacional

Letrista reunirá parte dos colaboradores do romeno e novos nomes vindos de outras tendências da arte experimental europeia, a partir de 1952, e apontará definitivamente as lentes do debate intelectual para outros campos de interesse. Gilles Ivain, com seu famoso “Formulário para um novo urbanismo”, de 1953, e Debord e Wolman, com o texto “Métodos de *détournement*”, de 1956, fornecerão duas reflexões que serão seminais para toda a obra situacionista. O próprio conceito de situação, ao qual retornarei adiante, já integrava o projeto crítico da IL.

No texto de Ivain (2006), pseudônimo de Ivan Chtcheglov, a reivindicação era por uma cidade visceralmente oposta ao funcionalismo da cidade modernista do “Monsieur Le Corbusier”. Exatamente como reforçarão mais tarde as páginas da IS, onde será publicado em 1958, no primeiro número da revista, fazer da experiência urbana um acontecimento criativo era etapa imprescindível da transformação completa das relações sociais.

Os projetos e usos da cidade deveriam romper frontalmente com a tentativa de organizá-la exclusivamente como extensão das dinâmicas de produção. O texto convocava os parisienses a construïrem a *hacienda*, projeto futuro da vida urbana, para além da função de dormitório⁶, de acordo com a qual homens e mulheres poupariam energia com o único objetivo de estarem aptos à jornada de trabalho do dia seguinte. O novo urbanismo seria pensado de modo a canalizar tal energia ao jogo permanente e à imaginação de novas formas de vida: “nós sabemos que quanto mais um lugar é *destinado ao jogo, à brincadeira*, mais ele influencia o comportamento das pessoas e maior a sua força de atração” (ibid., p. 7-8).

Entre as mais lúdicas propostas de Ivain (2006, p. 6), incluíam-se a distribuição dos bairros da cidade “em correspondência com todo o espectro de sentimentos que qualquer pessoa encontra casualmente na vida cotidiana”,

⁶ A expressão francesa *métro-boulot-dodo* (metrô-trabalho-dormir) ficou conhecida por traduzir o “estilo de vida” dominante entre os franceses do período (JAPPE, 1998, p. 69).

a promoção de “espaços mais condutores de sonhos do que qualquer droga” e a idealização da cidade “como uma colagem arbitrária de castelos, grutas, lagos etc.”.

Ivain (2006, p. 1), logo no parágrafo de abertura do texto, anotava um comentário que remetia aos futuristas e a certa nostalgia em relação aos primeiros anos da publicidade urbana. Sabemos que a Internacional Letrista, especialmente por meio da relação próxima e frequente com Jorn e outros artistas que participaram do Movimento Internacional pela Bauhaus Imaginista, manteve diálogo com os veteranos da vanguarda italiana. Não surpreende, portanto, ler que “a poesia dos *outdoors* durou 20 anos” ou que “realmente precisamos nos esforçar para ainda descobrir mistérios nos *outdoors* de ruas, o mais recente estado de humor e poesia”.

As teses situacionistas sobre a cidade e a ideia do “urbanismo unitário”, que conduziria à reunificação da subjetividade a partir da superação das fronteiras entre trabalho, vida social, arte e todas as disciplinas em geral, eram herança já incluídas nas páginas do *Potlatch*, o boletim impresso oficial da IL.

No número 23 da pequena publicação, de outubro de 1955, apareceu o divertido e irônico texto com as “Propostas para melhorar racionalmente a cidade de Paris”. Ali, extrapolavam o espírito lúdico da cidade do futuro de Ivain, pedindo que as estações de metrô permanecessem acessíveis após o encerramento da circulação dos trens, que as coberturas de Paris fossem abertas para pedestres modificarem escadas de evacuação e construíssem pontes onde fosse necessário, que os postes recebessem interruptores para facilitar a regulação da luz, que as igrejas fossem transformadas em “casas de terror” e que os museus fossem abolidos, doando suas obras para os bares da cidade (NAVARRO, 2001).

No texto que sumarizava as pautas acordadas durante a reunião de Alba, na Itália, em novembro de 1956, meses antes da fundação da IS, membros da Internacional Letrista, do Movimento da Arte Nuclear e da Bauhaus Imagi-

nista entravam em acordo sobre “seis pontos de resolução” quanto aos temas que deveriam ocupar a arte de vanguarda pela qual trabalhavam. Entre eles, “a necessidade de construção integral de um ambiente por meio de um urbanismo unitário” que deveria “usar todas as artes e as técnicas modernas”, “a inevitável obsolescência de qualquer tentativa de renovação da arte dentro dos seus limites tradicionais”, “o reconhecimento de uma interdependência essencial entre o urbanismo unitário e o estilo de vida do futuro” e a “perspectiva de uma grande e real liberdade” (KNABB, 2006, p. 22).

Como caminho e instrumento para a viabilização dessa unificação entre arquitetura, artes e vida cotidiana, num projeto de revolução total do mecanismo que disciplinava as relações sociais e censurava nossa vocação criativa, surgia o conceito de **situação**.

Em “Informe sobre a construção de situações”, de 1957, e em “Problemas preliminares na construção de situações”, publicado no ano seguinte, entre recorrentes citações nos demais textos da IS, a situação será descrita como intervalo — no tempo e no espaço — da vida cotidiana em que homens e mulheres dariam forma aos seus desejos, à revelia do sistema de normas com o qual lidavam diariamente. Na situação, o sujeito se via reempossado da possibilidade de decidir sobre os sentidos que queria encontrar ou produzir na sua realidade, sempre passível de ser redescoberta e ressignificada.

Nas palavras de Debord (2006, p. 38):

Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida e a sua transformação numa qualidade superior de paixão. Devemos desenvolver uma intervenção sistemática baseada nos fatores complexos de dois elementos em permanente interação: o ambiente material da vida e os comportamentos que essas condições ambientais estimulam e transformam.

Ou ainda:

A construção de situações começa para além das ruínas do espetáculo moderno. É muito simples demonstrar como o princípio de espetáculo — não-intervenção

— está ligado à alienação do velho mundo. Inversamente, os experimentos revolucionários mais pertinentes da cultura procuraram romper com a identificação psicológica do espectador com o herói, de modo a devolver-lhe a ação, ao provocar sua capacidade de revolucionar a própria vida. A situação está desenhada para ser vivida por seus construtores. (ibid, p. 41)

A construção de situações, portanto, criava as condições para a ação situacionista no sentido de levar o sujeito moderno a refletir e reinterpretar as dinâmicas do seu cotidiano. Quanto dele poderia ser diferente? Como reimaginá-lo e agir em direção a uma nova experiência concreta haveria de proporcionar uma vida mais gratificante?

Na espécie de antologia sobre a ideia de situação na arte contemporânea, em que reúne diversos *quotes* de artistas, críticos e teóricos sobre as noções de tempo e espaço em boa parte da arte experimental do pós-guerra — e, por experimental, me refiro àquelas poéticas e iniciativas que trataram de escapar dos lugares tradicionais da arte, fossem eles o suporte, o material ou o geográfico —, Doherty (2009, p. 13) propõe o interessante conceito de *situation-specific*.

Voltarei a me referir a ele, ao remontar o contexto da Arte Pública e do *site-specific*, em relação com a palavra-mídia colocada em espaços públicos por artistas de “hoje”, mas, aqui, é bastante conveniente lembrar que, para a crítica e curadora inglesa, o termo *situation-specific* procura dar conta de uma arte que busca produzir momentos sem espaço ou tempo pré-definidos. Em outras palavras, nesses trabalhos, o tempo e o espaço “certos” são exatamente aqueles do momento em que o encontro entre obra e público, espectadores, acontece. Não se trataria, assim, de trabalhos que pedem um lugar específico como condição para seu encontro com algum observador; a especificidade estaria no próprio encontro, enquanto ele se dá, e, em si, fortuito e arbitrário.

Essa ideia de Doherty, que, com flutuações, perpassa os mais diferentes trabalhos, entre instalações, performances ou processos identificados com

arte conceitual da década de 1960, ressoa, sem se limitar a ele, o conceito situacionista.

2.2.2. A SITUAÇÃO E O MOMENTO

Debord e os outros membros do grupo francês foram leitores de Lefebvre (2014) e do já mencionado *Crítica da vida cotidiana*. Fizeram referência direta a ele nas “Teses sobre revolução cultural”, da IS #1 (1958), e, ainda mais relevante para efeito desta curta digressão, em “Teoria dos momentos e a construção de situações”, da IS #4, de 1960. Nesse segundo texto, estarão interessados na aproximação entre o conceito de situação e a teoria dos momentos apresentada por Lefebvre.

No volume II da *Crítica da vida cotidiana*, o autor entenderá que a descrição da categoria “momento” teria muito a contribuir com o entendimento das dimensões que o cotidiano vinha cobrando na sociedade ocidental de meados do século XX.

Para ilustrar a maneira pela qual tomava o conceito de “momento”, Lefebvre (2014, p. 635) recorreu inicialmente à instabilidade da linguagem. De maneira bastante simplificada, o que o filósofo propunha era a imagem do momento como o residual que tornava viável o compartilhamento de signos e significados em qualquer linguagem. Se, ao ter contato com um mesmo signo — Lefebvre usará o exemplo do “amor” —, somos capazes de habitar um plano que viabiliza um significado comum entre pessoas, é porque o signo recupera, entre os interlocutores, o momento em que descobrimos e assimilamos seus sentidos.

De alguma forma, todos teríamos uma lembrança do momento em que os signos são incorporados como linguagem que negocia nossa relação com o mundo. Essa memória é uma das principais características que, segundo Lefebvre (ibid., p. 637), distinguiriam o momento do instante. O momento

“implica certa duração de tempo, um valor, uma nostalgia e a esperança de reviver aquele momento ou preservá-lo como um intervalo privilegiado de tempo, embalsamado na memória. Não é somente um instante passado, um instante simplesmente efêmero e transitório”.

Ainda de acordo com Lefebvre (ibid., p. 640-642), o momento produziria algum alheamento nos sujeitos que o experimentam, no sentido de que experimentar o momento nos sequestraria — provisória e temporariamente — do andamento do cotidiano, produzindo uma espécie de absoluto. E, por absoluto, Lefebvre (ibid., p. 640) entenderá um tipo de totalidade que marca e diferencia o momento de todo o tempo que o antecede ou sucederia. Seria, assim, uma ilha no cotidiano, feita de uma experiência a ser lembrada, ou da lembrança de uma experiência passada. Nas palavras do autor, “o momento é uma forma superior de repetição, renovação e reaparição de certas relações com a alteridade (ou o outro) e o próprio *self*” (ibid., p. 638).

A ideia de momento em Lefebvre, que, como veremos, teve inegável repercussão sobre a concepção da situação como instrumento de revolução da vida cotidiana, me faz pensar no sentimento de *neonness* que, com Miranda (2019), descrevi no primeiro capítulo. Quando penso no efeito das luzes da cidade, dos letreiros luminosos, em especial, e em todas as lembranças que sempre o acompanham, concluo que vivi, com e por causa da incidência dessas ondas coloridas sobre o que eu era ou fui no momento em que coincidimos, momentos.

E não há como afastar os momentos que os luminosos nos proporcionaram da experiência que, na arte contemporânea, teremos com palavras-mídia reocupadas por artistas que, por meio delas, falam em público. Inclusive quando, ao fazê-lo, eventualmente queiram a atenção mais reservada de qualquer um dos passantes que o leia. Sob o efeito do *neonness*, que podemos extrapolar e entender como *ledness*, ou *lightness*, sempre no contexto das palavras iluminadas, o momento ganha uma escala própria de tempo. Os

intervalos experimentados como momentos diante dessas palavras se conectam, e essas luzes, separadas no tempo e no espaço, funcionam como gatilho da lembrança umas das outras.

O momento lefebvriano não deixa de ecoar, assim, a atmosfera do maravilhoso à qual já me referi algumas vezes ao falar da urbanidade moderna de Baudelaire.

Segundo Lefebvre (2014, p. 643), a ambição por trás da sua teoria dos momentos, com os questionamentos e a ausência de sistematização da qual poderia ser acusada, principalmente por se construir dentro da Filosofia, seu campo de pensamento, não era outra que não “a união do momento e do cotidiano, da poesia e tudo o que é prosaico no mundo, enfim, do Festival e da vida ordinária, em um plano mais elevado do que qualquer coisa que até agora foi realizada”.

Em relação à construção de situações, o momento lefebvriano coincidiria em parte. Em comum, momento e situação compartilhavam a busca pelo intervalo da vida cotidiana aberto à realização de uma força vital do ser humano.

Para Lefebvre (2014), essa força se relacionava com a consciência da plenitude da qual o momento seria feito. Estar no momento era realizar, como em nenhum outro recorte de tempo, as relações com os outros e consigo mesmo. Para os situacionistas, a força vital liberada pela situação vinha do rompante criativo capaz de interromper a comoditização que, no processo do trabalho industrial, teria se expandido da mercadoria para o ser humano.

No “Informe sobre a construção de situações”, os situacionistas colocariam a situação no meio do caminho entre o instante e o momento descritos por Lefebvre. Apesar de efêmeras, as situações não seriam descartadas como os instantes. E, se poderiam se repetir, seria mais como uma direção, uma

instrução ou maneira de ser feita⁷, e não exatamente, como no caso do momento lefebvriano, por seu conteúdo. A situação era um gesto geral, talvez genérico, de ruptura com a normatização que a vida teria alcançado para acomodar o trabalho moderno. Seus temas e figuras poderiam variar incessantemente, desde que surgissem justamente para colocar em reavaliação os sentidos do cotidiano da produção (e não da criação).

No texto, Debord (2006, p. 40) lembrava que “a vida de uma pessoa é feita de uma sucessão de situações fortuitas e que, apesar de não serem exatamente iguais umas às outras, a imensa maioria delas é indiferenciável”. E, novamente aproximando situação e momento, convocava: “Precisamos tentar construir situações, isto é, ambiências coletivas, conjuntos de impressões que determinem a **qualidade do momento**”⁸.

Um último ponto de afastamento entre uma e outra seria a centralidade que a unidade tempo teria para o momento. Na situação, por outro lado, e em concordância com toda a importância da teoria do urbanismo unitário para a revista dirigida por Debord, o tempo e o espaço dividiriam o protagonismo. Se a situação era fundamental por discutir o que homens e mulheres estavam fazendo com suas vidas cotidianas, e mudá-las, era igualmente oportunidade de ressignificar o espaço onde esses homens e essas mulheres imaginavam-se a si mesmos. Repropor a paisagem era, como já vimos, uma etapa na reproposição da própria subjetividade e da consciência de si mesmo.

Em resumo, a situação situacionista, tal como no conceito de *situation-specific* sugerido por Doherty, poderia acontecer em qualquer hora e lugar, desde que acontecesse, enquanto situação desvencilhada da normatização da vida cotidiana, em *alguma* hora e em *algum* lugar. Desse encontro, entre

⁷ A semelhança entre as instruções nas situações e as várias formas que assumirá na arte contemporânea, seja nos eventos ou partituras ligadas ao Fluxus (MAYER, 2019), ou mesmo às instruções/direções dos *happenings* (KAPROW, 2013, p.264), é notória. Para uma interpretação sobre as afinidades e os distanciamentos entre situação e *happenings*, ver “The Spectacle of the Anti-Spectacle: Happenings and the Situationist International” (ERICKSON, 1992).

⁸ Grifo meu.

tempo, espaço e pessoas, no exato momento em que ele se dava, germinaria a força criativa que, para a neovanguarda utópica francesa, revolucionaria as subjetividades, as relações — na família e no trabalho — e, finalmente, a vida.

FIGURA 30: *SHOULD I BE WORRIED?*, DE JUSTIN LANGLOIS (2017), COMISSONADO PELO PROGRAMA DE ARTE PÚBLICA DA CIDADE DE VANCOUVER



FONTE: WEBSITE DO ARTISTA

Posto isso tudo, fico confortável em admitir a arte que intervém sobre a mídia-letra-luminosa como poética conceitualmente compatível com as noções de Lefebvre e Debord. Como no momento, o contato com um luminoso que diz “Should I be worried?” (fig. 30⁹) é o contato com todos os momentos com os quais, na minha memória, a intervenção se relaciona. No meu caso, sempre que leio “É preciso continuar / Não posso continuar / É preciso continuar / Vou continuar” (fig. 31¹⁰), citação de Beckett em neon, sinto falta dos meus pais, dos meus irmãos e daquela volta da lanchonete a que me referi na introdução.

⁹ Disponível em: <http://justinlanglois.com/artwork/should-i-be-worried/>. Acesso em: 18 out. 2019.

¹⁰ Disponível em: <http://www.reginaparra.com.br/e-preciso-continuar>. Acesso em: 18 out. 2019.

FIGURA 31: TRABALHO DE REGINA PARRA, MONTADO NO LARGO DA BATATA, EM SÃO PAULO, EM 2018



FONTE: WEBSITE DA ARTISTA

2.2.3. O DESVIO

Como métodos práticos para a realização de situações, a IS tratou de apresentar o *détournement* e a deriva, principalmente. Partindo do entendimento de que a revolução somente seria possível quando alteradas as condições de interação entre as pessoas e suas ambiências, os dois métodos eram mostrados como formas de atuar diretamente sobre o entorno e o imaginário organizados pela cidade moderna.

A deriva, prática situacionista que ficou bastante conhecida, dialogava com a tradição da *flânerie* de Baudelaire. Entretanto, de acordo com a “Teoria da deriva”, incluída no #2 da IS, em 1958, o método contemplava também uma consciência e uma intencionalidade ausentes na ideia original do *flâneur*. Debord (2006, p. 63) explicava, em referência à psicogeografia,

que a deriva incluía “tanto o deixar fluir como sua necessária contradição: o domínio das variáveis psicogeográficas pelo conhecimento e cálculo de suas possibilidades”.

Com isso, defendia que a deriva não poderia ser refém — como, em seu tempo, teriam sido as deambulações surrealistas — do acaso. Se ele seria um bom ponto de partida, por outro lado, demonstrava fragilidade ante o projeto de transformar nossa relação com os nossos ambientes cotidianos. Isso porque, segundo Debord (ibid, p. 63), as saídas pela cidade, ao acaso, teriam a tendência de “reduzir tudo ao hábito ou a uma alternância entre um número limitado de variantes”. E, como vimos, a teoria situacionista sempre cobrou uma postura ativa dos sujeitos em detrimento da passividade alimentada pela ordem e pelas técnicas de produção e consumo (lazer).

O sujeito em deriva deveria, assim, investigar o espaço urbano alternando entre estados de alerta em relação a planos e fluxos previstos pelo projeto por trás daquela paisagem, e momentos de fluidez pelas milhares de possibilidades e de significados passíveis e possíveis de serem imaginados ao seu redor. Essa atitude seria chave para curto-circuitar a linearidade da vida feita de metrô, trabalho e casa. Os novos encontros impulsionados pela deriva desencadeariam um cotidiano imprevisível, não programado, anunciando formas autônomas de viver.

A deriva pode ser interpretada, não há dúvida, como desdobramento dos experimentos dos surrealistas franceses em suas caminhadas por Paris. São conhecidas as deambulações que, na década de 1920, Breton, Aragon, Soupault, Baron e simpatizantes organizaram pela capital francesa com a proposta de “provar as fronteiras entre a vida acordada e a vida dos sonhos” (BRETON apud WAXMAN, 2017, p. 29). Como na referência que fiz no primeiro capítulo, ao comentar a relação de *Aurora*, de Carmela Gross, com o banal da cidade, as excursões surrealistas iam em busca justamente do encantamento inesperado, tomado de encontros não necessariamente inten-

cionais. Mais uma vez, ouvimos o eco dos versos que Baudelaire dedicou às margens da modernidade.

De acordo com Waxman (2017, p. 29), em *Keep walking intently*, trabalho no qual relaciona as perambulações artísticas de surrealistas, situacionistas e do Fluxus, o “laboratório surrealista não podia conduzir seus experimentos somente no estúdio do artista, nos estudos dos poetas ou na mente dos filósofos; ele precisava de experiências vivas e da cidade”. De algum modo, portanto, a interrupção do andar mecânico que a palavra-mídia na arte lança ao passante pode transformar-se, em alguma medida, e mesmo que passageiramente, num convite à deriva.

O segundo método que teve destaque entre as orientações indicadas para a construção de situações, e que aqui particularmente me interessa, foi o *détournement*, ou, se quisermos, o desvio.

Nos principais textos sobre a prática, “Um guia para usuários do *détournement*” (1956) e “*Détournement* como prelúdio e negação” (1959), Debord e Wolman (2006) mostravam um breve recorrido do uso do *détournement* na literatura de Lautréamont e sinalizavam os possíveis usos da técnica.

Em linhas gerais, o *détournement* poderia ser definido como “o reúso de elementos artísticos pré-existentes num novo conjunto”, cujas duas leis fundamentais seriam “a perda de importância dos elementos autônomos desviados — que pode chegar ao total esvaziamento dos sentidos originais — e, ao mesmo tempo, a reorganização de um novo conjunto de significado que confere a cada um de seus elementos novo escopo e efeito” (KNABB, 2006, p. 67). Na poética do desvio, uma determinada mensagem é recombinaada, por meio do embaralhamento de seus elementos de composição ou pela adição de elementos novos, e incorpora, desse modo, sentidos novos.

O desvio, de acordo com os situacionistas, não era uma novidade do início da década de 1960, quando escreviam a respeito. No entanto, a siste-

matização que estariam dando à prática, acreditavam, a submeteria a uma interpretação ampliada, facilitando seu uso de acordo com algumas das especificidades dos meios tecnológicos cada vez mais atuantes na conformação das ambiências que precisavam ser transformadas.

Se consideraram que as estratégias de Duchamp foram insuficientes, por produzirem um “escândalo” limitado ao mundo da arte burguesa, e chegavam a mencionar o caso particular da *Monalisa detornada com bigode*, era porque entendiam que o gesto duchampiano não transbordava para qualquer nível de relação social mais estendida. O desvio de Duchamp era um jogo restrito aos contornos da arte, sem consequência concreta para novos modelos de vida. A menção ao nome mais conhecido do Dadá de Nova York, no entanto, sem dúvida reconhece o artista francês, ainda que com reservas, mas exatamente como os artistas conceituais dos quais falarei adiante, como antecedente indiscutível dos procedimentos que se tornariam mais e mais comuns na arte ocidental do século XX.

Na análise de Debord e Wolman (2006, p. 16), as operações de linguagem do desvio seriam basicamente de duas naturezas: o *détournement* menor, em que um elemento irrelevante seria totalmente ressignificado a partir de sua aparição em um novo contexto, e o *détournement* “ardiloso”, no qual ocorreria um deslocamento de um elemento que traz consigo uma carga de significado que entrará em conflito com o novo contexto em que será inserido.

Nessa segunda tendência, “as distorções introduzidas em elementos desviados deveriam ser o mais simples possível, uma vez que o principal impacto de um *détournement* seria diretamente relacionado à lembrança consciente ou semiconsciente do contexto original dos elementos” (DEBORD; WOLMAN, 2006, p. 17).

São vários os exemplos da aplicação do *détournement* lembrados ou sugeridos nas edições da fase heróica da IS. Desde a própria obra de Lautréamont, em especial *Os cantos de Maldoror*, que seriam uma

apropriação paródica de trabalhos das teorias naturalistas de Buffon, até exemplos mais concretos como a mudança da trilha sonora em *Nascimento de uma nação*, ou a alteração de títulos de livros, ou as famosas substituições dos textos em balões de novelas gráficas.

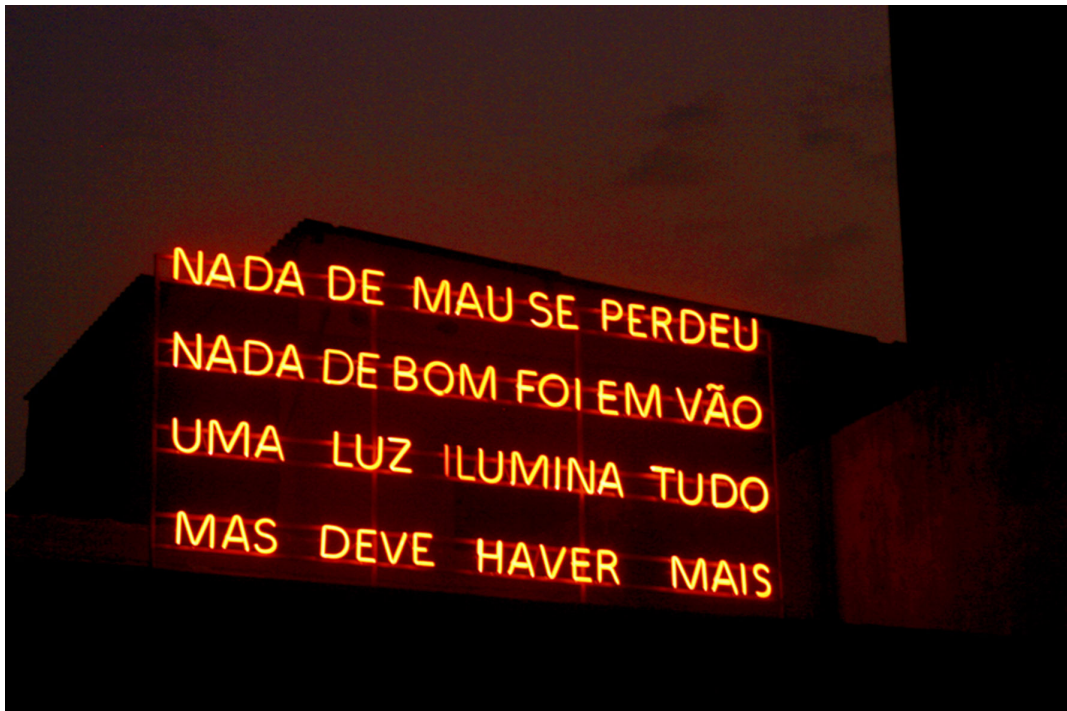
Por essa razão, quer dizer, por existir como recriação de um original, os situacionistas, numa atitude que novamente os remete a Duchamp, validarão o plágio como procedimento fértil para reinventar o cotidiano. “Um *slogan* como: ‘Plagiarismo é necessário, o progresso o implica’” era ainda “pouco compreendido”, escrevem Debord e Wolman (2016, p. 16), mas a prática do desvio, conforme se apropriasse dos produtos da cultura de massa, revelaria seu potencial para a vida mais criativa.

Inclusive quando não reconhecem ou mesmo evitam a referência, a importação do letreiro luminoso, do campo do consumo comoditizado para arte na cidade, cumpre perfeitamente as condições do desvio situacionista, especialmente as do segundo tipo mencionado pouco acima, o ardiloso. Ao mover a arte do seu contexto original, duplamente — para a cidade e para a mídia de massa —, o letreiro-trabalho-de-arte colide com o sentido que se espera dessa mídia. Sobre esse exercício, que explicarei a seguir em termos de teorias do signo, Regina Parra (2020) deu o seguinte depoimento:

Nesse primeiro momento, isso é uma coisa que sempre aparece nos meus trabalhos em neon. Tem sempre a ver com o entorno, com a vontade de conversar com a cidade. E aí que, na primeira vez que pensei em fazer algo, falei “vou colocar essa frase no neon”, principalmente porque essa frase, o “deve haver mais” (fig. 32¹¹), parecia o oposto do que um letreiro em neon te falaria. Acho que o letreiro em neon está o tempo inteiro meio afirmando coisas ou vendendo coisas ou mostrando coisas, está ligado ao consumo [...] E acho que o “deve haver mais” fala justamente do oposto, “deve haver mais” é sobre uma insatisfação. É quase como se eu estivesse anunciando [...] usando uma mídia que é feita para anunciar, mas estou usando para falar que deve haver mais, para anunciar uma insatisfação ou anunciar alguma coisa que não está satisfeita ali. (PARRA, 2020)

¹¹ Disponível em: <http://www.reginaparra.com.br/a-zona>. Acesso em: 16 jan. 2020.

FIGURA 32: A ZONA, DE REGINA PARRA (2010), COM CITAÇÃO DE UM POEMA DE TARKOVSKI



FONTE: WEBSITE DA ARTISTA

Langlois (2019), artista canadense e autor do trabalho *Should I be worried?* mostrado acima, confirma a percepção de Parra e reforça a ruptura de expectativa (ou de contexto, em termo debordiano) como um dos ingredientes que o letreiro comercial empresta à arte: “Electronic signs operate in commercial and informational spaces and to use that existing frame of reference means that artwork in the form of electronic signs also creates a constellation of reference points beyond whatever the content of the sign is” (LANGLOIS, 2019).

O *détournement*, como técnica facilitadora da construção de situações, era um instrumento de desmanche do espetáculo. No “Guia para usuários do *détournement*”, uma das formas às quais mais se referiram para exemplificar o desvio era aquilo que chamavam de “metagráficos”, composições mistas de imagem e texto. Nesse tipo de material, como cartazes ou *comics*, a substituição dos textos originais era uma estratégia de desconstruir o alcance espetacular da própria imagem.

Paralelamente à perspectiva teórica das páginas da IS, o *détournement*, ou mais precisamente a *dé-coll/age* de cartazes e pôsteres publicitários, já vinha sendo objeto da ação do mais tarde cofundador do Fluxus em Colônia, Wolf Vostell, e dos franceses do *Mouvement des Affichistes*, dos artistas Raymond Hains, Jacques Villeglé (fig. 34¹²) e François Dufrêne (fig. 35¹³), com quem Vostell manteve contato durante sua permanência em Paris.

FIGURA 33: OS CARTAZES DESCOLADOS DOS MUROS, EM PARIS, EM 1958, NO HAPPENING DE VOSTELL, QUE PEDIA A PARTICIPAÇÃO DOS PASSANTES



FONTE: MADERUELO, 2014, p. 89

O caso de Vostell (fig. 33) é particularmente interessante por ter aproximado desvio e *happenings*, que, ainda sem o nome que Kaprow cunharia em Nova York, o artista levava para espaços não convencionais da arte, especialmente a rua, desde 1954. Em 1958, enquanto os situacionistas trabalhavam

¹² Disponível em: <https://www.tinguely.ch/fr/presse/documents-de-presse/2014/affichisten.html>. Acesso em: 12 fev. 2020.

¹³ Disponível em: <https://www.tinguely.ch/fr/presse/documents-de-presse/2014/affichisten.html>. Acesso em: 12 fev. 2020.

nos dois primeiros números da sua revista, Vostell contou com a participação do público passante para a realização de *O teatro está nas ruas* (*Das Theater ist auf der Straße*), em que cartazes publicitários eram descolados dos muros da Passage de la Tour de Vanves, em Paris (MADERUELO, 2014, p. 88-89). O *happening* de Vostell era, provavelmente sem que a facção francesa dos situacionistas tivesse notícia, a própria convergência da situação com o desvio, ali mesmo, na capital francesa.

FIGURA 34: O AFFICHISTE JACQUES VILLEGLÉ, COLETANDO PÔSTERES PUBLICITÁRIOS COMO MATÉRIA-PRIMA DAS COLAGENS EM SEUS TRABALHOS (1961). FOTO: SHUNK-KENDER



FONTE: WEBSITE DO MUSEUM TINGUELY

FIGURA 35: FRANÇOIS DUFRÊNE, EM SEU ESTÚDIO, NA DÉCADA DE 1960, AO LADO DE SUAS COLAGENS DE CARTAZES PUBLICITÁRIOS. ANTES DA TÉCNICA FICAR FAMOSA ENTRE OS PUNKS E CHEGAR ÀS CAPAS DE JAMIE REID PARA OS DISCOS DO SEX PISTOLS, NO FINAL DA DÉCADA DE 1970



FONTE: WEBSITE DO MUSEUM TINGUELY

Não deixa de ser curioso lembrar que O.J. Gude, o criador dos letreiros elétricos que encantaram Nova York no fim do século XIX, se referisse à mídia publicitária com a palavra à qual muitas vezes foi reduzida toda a aventura situacionista. Gude chamava seu produto de “espetaculares” (*spectaculars*), tomando a palavra como substantivo e não adjetivo.

Como veremos na seção dedicada a algumas tendências da Arte Conceitual, ao circularem suas ideias em letreiros elétricos ou por meio de uma escrita em neon, artistas como Kosuth ou Nauman jogaram com a linguagem, naquilo que ela tinha de “físico” mas principalmente de “conceito”, e somaram novas camadas de uso ao guia do *détournement*.

2.3. OPERAÇÕES DE LINGUAGEM

No caso de Nauman, antes de expor seu primeiro trabalho com letras em neon, na própria entrada do seu estúdio, ele já tinha experimentado com a luz em 1966, ao criar *Neon templates of the left half of my body taken at ten-inch intervals* (fig. 36¹⁴), ajustando os tubos aos contornos do próprio corpo.

De acordo com o texto de imprensa da grande retrospectiva dos trabalhos do artista com a luz,

FIGURA 36: NEON TEMPLATES OF THE LEFT HALF OF MY BODY AT TEN INCH INTERVALS, BRUCE NAUMAN (1966)



FONTE: ARTRIBUNE.COM

¹⁴ Disponível em: <https://www.artribune.com/dal-mondo/2018/11/mostra-bruce-nauman-moma-ps-1-new-york/attachment/brucen1-2/>. Acesso em: 25 jul. 2019.

montada no Milwaukee Art Museum, em 2006, o neon *The true artist helps the world by revealing mystic truths* (*Window or Wall Sign*) (fig. 37¹⁵), do ano seguinte, mostrava que o artista “tinha se tornado determinado a subverter o propósito comercial da publicidade”. Sobre o trabalho, o próprio Nauman (apud RICHARDSON, 1982) disse: “Eu tinha a ideia de que eu podia criar uma arte que desaparecesse, uma arte que não parecesse com arte. Nesse caso, você não a notaria (como arte) até prestar atenção. Então, ao lê-la, você teria que pensar sobre ela”.

FIGURA 37: *THE TRUE ARTIST HELPS THE WORLD BY REVEALING MYSTIC TRUTHS* (*WINDOW OR WALL SIGN*), BRUCE NAUMAN (1967)



FONTE: WEBSITE NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA

¹⁵ Disponível em: <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=115577>. Acesso em: 25 jul. 2019.

Esse processo descrito por Nauman tem parentesco com as práticas situacionistas de desvio. Mas o procedimento de adição de elementos, no caso do exercício do artista norte-americano, parece ser de outra ordem, e não estava exatamente previsto no manual de Debord e Wolman.

O que os artistas conceituais começaram a praticar em meados da década de 1960 trazia uma novidade: suas obras se pareciam com o reclame elétrico, mas propunham uma trilha paralela de sentido, uma aba reflexiva sobre sua apresentação enquanto arte, que, apesar de flertar com a herança do *détournement*, colocava ênfase numa discussão da *natureza* da arte e do artista, desprezados pela técnica situacionista: “Le caractère immuable de l’art, ou de toute autre chose, n’entre pas dans nos considérations” (DEBORD, 1957/1989).

Enquanto a teoria situacionista — àquela altura um exercício de ação política, expulsos os sites artistas — concebera o desvio como tática acessível a qualquer pessoa interessada em se engajar na revolução da vida e no resgate da sua autonomia, partindo do seu cotidiano, os trabalhos dessa geração de artistas norte-americanos, reunida principalmente em Nova York, se colocava a tarefa de transformar a arte. Uma transformação que certamente se veria incluída na crítica de Debord à negação da arte das vanguardas históricas, cujo erro, diagnosticara, morava justamente na acomodação ao projeto de uma ruptura sobretudo estética.

A ação situacionista mirava as ruas, a cidade, o precário da vida pró-consumo. Por outro lado, Nauman, Kosuth e artistas conceituais “subversores” do propósito comercial associado à materialidade dos letreiros luminosos atuavam dentro do sistema da arte, frequentando seus espaços de formação, estúdios e galerias. Sobre seus trabalhos, o programa conceitual e sua contribuição à consolidação da mídia comercial como material da arte, voltarei mais adiante. Aqui, nesta seção, meu objetivo é pensar os jogos lógicos que o letreiro luminoso manobra enquanto linguagem.

Quando Bauman se refere ao choque entre o que se espera e o que se encontra numa frase feita de letreiros comerciais, traz para o centro da reflexão a visualidade da palavra; é ela que confunde o leitor e, assim, trabalha pela completude do conceito que o artista procura entregar. A interpretação, ou decodificação do texto em vidro e luz, não depende apenas do seu significado, daquilo que ele diz. É fundamental na construção da mensagem o significante que o artista escolhe habitar, seu “lado físico”, nos termos de Saussure.

Esse resgate da imagem da palavra, na arte moderna e contemporânea, não é obviamente crédito da arte conceitual, que irá, sim, explorá-la.

Desde o final do século XIX, com a fase tardia da poesia de Mallarmé, o signo linguístico já vinha passando por uma reavaliação interessada em fazer colar à materialidade do significante alguma semelhança com o seu significado. De outro modo: para além do arbitrário da relação com o significado que porta, em poetas como Mallarmé e Apollinaire, nas experimentações tipográficas futuristas e anarquistas¹⁶, nas colagens cubistas ou entre os concretos, o desenho da palavra, seu significante, sairá em busca da “encarnação” da forma/visualidade da ideia que convoca (ou instala) no mundo.

Em seu extenso levantamento sobre a relação entre Mallarmé e as artes visuais, com o feliz título de *Total expansion of the letter*, tomado de um verso do simbolista francês, Stark (2020) abordará o paradoxo que marca o interesse simultâneo da arte moderna pela ruptura com a representação visual e o emprego cada vez mais frequente da língua como material. Se, por um lado, as artes visuais estariam se aproximando da arbitrariedade da língua, dispersando sua iconicidade e verossimilhança, por outro, e em sentido inverso, estavam iniciativas de artistas e poetas querendo significar a visualidade do verbal, encontrar nela uma correspondência visual com o

¹⁶ Para uma abordagem inicial sobre a anterioridade da experimentação tipográfica entre anarquistas, em relação à poesia modernista, ver meu artigo “Crise do verso, explosão anarquista”, apresentado na Jornada de Pesquisa em Arte UNESP PPG/IA 2019 - 3a. edição internacional, no dia 9 de outubro de 2019.

mundo que ela codificava.

Meu objetivo ao tomar emprestado conceitos e categorias analíticas de Saussure, Barthes e Jakobson, para propor uma Semiologia da palavra-mídia na arte contemporânea, está longe de esperar cobrir a extensão e complexidade de suas teorias. Quero deles exatamente as perspectivas que me ajudam a explicar as lógicas de construção de sentido por trás da ocupação, com arte, de letreiros elétricos publicitários e, principalmente, as pistas teóricas que me auxiliem na **diferenciação entre esse tipo de intervenção, quando executada em espaços institucionais e ambientes fechados, como numa galeria, e a palavra lançada ao espaço público**, real objeto da minha atenção.

Para pensar com rigor as estratégias de linguagem por trás da ocupação da palavra luminosa por artistas, são bastante úteis categorias conceituais emprestadas da linguística de Saussure e da revisão e ampliação que Barthes fará dela, já na década de 1970, naquela que o autor francês apresentaria como o terceiro momento de sua relação com a ciência inaugurada pelo professor suíço na virada do séculos XIX para o XX.

Pesquisas como as de Drucker (1994) atribuem a nova perspectiva que autores como Saussure colocaram sobre o estudo da língua, avançando em relação à Filologia reinante desde o século XVIII, e à qual o próprio primeiro capítulo do *Curso de linguística geral* fará referência (SAUSSURE, 2012), à emergência de experimentos poéticos e, sobretudo linguísticos, na linha da mencionada fase tardia da poética mallarmaica.

Antes de seguir com a análise, cabe uma observação quanto aos reparos que volta e meia são dirigidos ao tratamento que a Semiologia daria aos seus objetos de estudo. Em defesa de sua aproximação aos estudos da arte, pouco sobra a ser adicionado à longa e robusta apresentação que Krauss (1986) faz, a favor do método estrutural, na introdução de *The originality*

*of the Avant-Garde and other modernist myths*¹⁷. Ali, a autora tratará de combater a perspectiva historicizante da evolução da forma da arte, chave do pensamento do crítico Clement Greenberg (2013a, 2013b) na cena norte-americana, como única maneira de pensar a obra e o trabalho dos artistas.

Para Krauss (1986), à diferença da Estética greenberguiana, para quem a história da arte deveria se guiar pelo estudo das transformações que os vários artistas imporiam, ao longo do tempo, aos mesmos meios (os da pintura e da escultura), o método estrutural permitiria investigar o objeto de arte *em seu tempo*.

A crítica e professora na Universidade de Columbia, em Nova York, estava interessada em descobrir o que, na estrutura das obras de arte de um determinado momento, as explicaria como *a arte daquele momento*. Para isso, o procedimento semiológico, que justamente submeteria seus objetos a uma decomposição em busca de componentes que existiriam de modo análogo nas estruturas de outros objetos, apresentava-se, e estou de acordo, como um método válido. Ou seja, ao buscar a significação na analogia entre estruturas, entre os papéis de cada elemento em cada estrutura, o percurso semiológico ajudaria a revelar as forças que incidiam contemporaneamente na produção de qualquer objeto, inclusive o artístico.

No meu caso, a pertinência da herança estruturalista, em sua fase laceada e muito mais flexível, conforme escreveu Barthes (1985/2001) na revisão de sua “aventura semiológica”, se provará, acredito, nos próprios exemplos de sua aplicação que se seguirão. Ainda assim, cabe anotar que a análise sincrônica que a Semiologia viabiliza do manejo da linguagem na palavra-mídia reoperada por artistas deve ser pensada, neste trabalho, à luz do percurso diacrônico proposto no primeiro capítulo. Em outras palavras: se a análise estrutural do truque de linguagem que garante o funcionamento do desvio, do *détournement*, pode ser tomada como alheia à

¹⁷ O próprio título do livro sugere o *Mitologias* de Barthes.

história, por “congelar” o exame e submeter seu objeto de observação a uma análise encerrada nos domínios da linguagem, sua genealogia, quer dizer, os antecedentes do desenvolvimento do letreiro como mídia publicitária, garante sua inserção numa leitura que articula história da mídia, da cultura, da arte e da própria linguagem.

Ao mesmo tempo, o olhar semiológico que dedico a essas palavras¹⁸ explica, como já mencionei na introdução, por que escolho não me aprofundar na poética de algum ou alguma artista em particular. Estou interessado na(s) operação(ões) de linguagem que atravessa(m) o uso do letreiro luminoso nas obras dos mais diferentes personagens e lugares. É esse algo em comum em suas estruturas que me permite pensar a palavra-mídia, que será performer, como objeto que, sem deixar de ser histórico, condensa formas, sentidos, sentimentos e contradições próprios do seu tempo¹⁹.

Esclarecida a opção, que tampouco quer ser exaustiva, penso ser necessário recuperar, de saída, a noção do *arbitrário* em Saussure (DEPECKER, 2012; SAUSSURE, 2012).

Sabemos que em seus cursos de Linguística, que foram reunidos por dois de seus alunos no livro que postumamente levou o mesmo nome, o professor suíço se esforçou em descrever e sistematizar o funcionamento da língua, como a manifestação mais concreta da linguagem. Entre os vários conceitos de que lançou mão para atender o seu projeto, é provável que os mais famosos tenham sido justamente os de *significante* e *significado*, as duas faces constitutivas do signo.

Extremamente importante em sua teoria sobre o signo é a ideia de que todas as relações que o viabilizam, que o tornam um artifício comunicante,

¹⁸ Importante reforçar o vínculo de origem entre a Semiologia e a palavra, a língua, objeto em torno do qual a primeira é fundada, antes de ver seus conceitos e procedimentos expandidos para “textos não verbais”.

¹⁹ Aquilo que, no primeiro capítulo, parafraseando o filósofo Luis de Miranda, chamamos de *neonness* poderia ser entendido como a estrutura que o método estrutural, “decompondo” o letreiro luminoso na Arte Pública, pode nos ajudar a compreender.

são arbitrárias. Quer dizer, a relação entre o significado e o significante, entre o conceito e a sua imagem vocal (e também gráfica), é totalmente convencionalizada. Como bem observa Depecker (2012, p. 93), em sua análise dos manuscritos originais de Saussure, a arbitrariedade do signo seria total e se apresentaria “sob pelo menos três grandes relações: a relação do signo com a coisa, a relação do signo com a ideia enquanto elemento do pensamento, a relação interna ao signo, entre forma e ideia”.

A natureza arbitrária do signo é fundamental para entendermos a operação que, no Modernismo, passou a ganhar adesão a partir da “expansão total da letra”. Em termos saussurianos, o que vemos, e essa é a riqueza da estratégia poética dos modernistas que experimentaram com o signo verbal, é o começo de uma tentativa de reversão do vínculo arbitrário entre significado e significante. De outra forma: poéticas que buscam fazer o significante parecer com seu significado estão, de muitas maneiras, interessadas em diminuir a distância entre a língua e o mundo externo que ela, arbitrariamente, convoca.

Ao buscar o branco da página como elemento significante do poema, como pausa ou vazio, como fez Mallarmé em “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, ou ao usar as palavras para desenhar formas que dialogam com o seu sentido, como nos caligramas de Apollinaire²⁰ (1918/2019), o significante passa a cultivar uma semelhança com o significado que porta. Daí sua decodificação dependeria menos das relações convencionalizadas entre os participantes daquele sistema de códigos, permitindo o signo decifrar-se pela própria experiência imediata de cada sujeito com o mundo para o qual aquele significante-significado apontaria.

Esse passo é um antecedente imprescindível dos sentidos que o letrado adquire como mídia na arte. E mostrarei por quê.

²⁰ Em sua apresentação para a edição brasileira de *Caligramas*, Faleiros (2019), professor de literatura francesa da USP, explica que prefere chamá-los de “poemas plásticos”, expressão que apenas confirma a profunda associação entre significante e significado nos poemas modelados de Apollinaire.

Antes, no entanto, tenho que adicionar outra noção seminal da teoria linguística de Saussure. E é justamente ela que prevalecerá, de acordo com o próprio Barthes (2001), na última fase do seu percurso como semiólogo, muito menos preocupada em garantir o estatuto científico da Semiologia estrutural e mais comprometida com suas contribuições para o entendimento e a interpretação da construção do sentido, e suas flutuações, na cultura humana. Essa noção é a de *valor*.

De volta a Saussure, os signos, constituídos de uma face abstrata (o significado) e de outra mais concreta (o significante, que pode ser a “impressão acústica de fonemas”, na fala, ou os códigos do alfabeto, na escrita, por exemplo), articulam-se e afirmam/negam-se uns em relação aos outros. Essa rede de relações, em funcionamento sob o arbítrio de regras (arbitrárias) próprias, é o que caracteriza a língua como um sistema. Um sistema de códigos. A noção da língua como sistema está intimamente relacionada com o conceito de valor.

Os signos não têm uma autonomia na determinação interna da relação arbitrária entre significante e significado. A palavra “árvore” não significa a ideia que temos de árvore, dessa coisa com folhas e troncos que remete ao mundo exterior à língua, por uma suposta atração atômica das partes constituintes do signo. O significante “árvore” não está irreparavelmente associado ao significado de árvore. Pelo contrário, as relações internas de um signo só se confirmam diante da relação desse signo com outro signo. E esse é outro dos grandes legados da teoria saussuriana: todo e qualquer signo só significa em relação a outro signo.

As relações de um signo com o outro dependem de sua acomodação no sistema de valores da língua. Quer dizer: eu só aceito que o significante “árvore” remeta à coisa com copa, folhas e troncos, porque ele não remete à coisa com bico e penas. Essa diferenciação, motor de qualquer sistema de códigos, é produto dos valores acordados entre os participantes do sistema.

O signo não tem um sentido em si, para si; seu significado se resolve na medida em que se opõe ao valor ou aos valores dos signos que ele nega ao se afirmar. Um cachorro é um cachorro porque não é um leão nem uma girafa, sendo todos animais.

O valor, portanto, é uma espécie de eixo ao redor do qual os sentidos de um signo se organizam em relação aos sentidos de outro signo. É ele que garante o funcionamento paradigmático da língua, quer dizer, a possibilidade de construirmos diversas combinações de signos diferentes que conservam sentidos semelhantes. Podemos dizer “eu gosto de cachorros” ou “tenho simpatia pelos cães”, e, nos dois casos, a significação não encaminha o entendimento, por exemplo, de que “sou admirador de gatos”.

Da lógica da diferenciação dos valores que garantem os sentidos dos signos decorre outra constatação essencial à teoria de Saussure. Os signos se fazem sentir (e assumem sentido) sobretudo a partir da diferenciação de sua forma em relação à forma de outro signo:

A base apreensível que é o primeiro e o último fundamento de toda espécie de consideração linguística, histórica, filosófica, psicológica não é

- nem a forma, nem o sentido,
- nem em terceiro lugar a união indissolúvel entre a forma e o sentido,
- nem, 4º, a diferença de sentidos,
- mas é a diferença das formas. (SAUSSURE apud DEPECKER, 2012, p. 59)

Ou seja, a forma do signo, que se expressa por meio do significante, ao diferenciar-se da forma do significante de outro signo, é que garante os limites de sentido de cada um deles. Como vimos, esses limites de sentido flutuam entre eixos de valores acordados entre os praticantes da língua.

Como grande sistema de valores, a língua, na medida em que é praticada pelos falantes, passa a incorporar diversos subsistemas com regras próprias de diferenciação. Daí ser possível falarmos, por exemplo, numa linguagem médica, matemática ou da arte. Os signos recorrentes em cada um desses subsistemas se afirmam a partir de valores comuns principalmente aos seus praticantes e da

oposição que sinalizam em relação aos signos de outros subsistemas.

Com esses pontos, a teoria estrutural ajuda a desvendar e organizar conceitualmente o funcionamento que, na prática, e talvez sem muita explicação, observamos na palavra-mídia objeto deste trabalho.

O significante da palavra-mídia, ou seja, seus tubos luminosos, sejam eles preenchidos com neon ou argônio, ou, mais recentemente, com LED, transportam um significado que se consolida a partir da diferenciação que sua forma específica estabelece em relação às outras formas de significantes de códigos verbais. De um modo mais simples: a visualidade dos luminosos que escrevem a palavra-mídia convoca, por sua forma e pelo uso corrente dessa forma no grande sistema da língua, um subsistema de valores associados ao consumo, ao espetáculo e ao comércio. Quando confrontado com um significado que convoca outro sistema de valores, que não o do reclame, esse significante acumula uma nova camada de significação e pede outro tempo de decodificação.

Há, então, um curto-circuito linguístico, ou de linguagem, no letreiro luminoso importado do sistema de valores do comércio para o sistema de valores da arte. Barthes (2001, p. 174): “é no plano do valor que a oposição, tão aberrante quanto moral, se explica: dois paradigmas entram em colisão, dos quais só se leem as ruínas”.

Ao se valer do significante cuja forma, em oposição a outras tantas possíveis, significa publicidade, o artista opõe arte e comércio, contemplação e persuasão, e exige mais tempo do falante que queira decodificar a mensagem. Esse tempo a mais que a palavra-mídia na arte exige do passante é análogo ao tempo do maravilhoso de quando os letreiros de O.J. Gude eram ainda novidade e reuniam pessoas curiosas na Madison Square Garden da Manhattan do final do século XIX. Esse tempo a mais é consequência justamente da revisitação “sob um ângulo original”, que, no já mencionado comentário de Agnaldo Farias (2004) sobre a obra *Aurora*, de Carmela

Gross, reescreve os sentidos da palavra iluminada em “relação à arquitetura ou ao próprio espaço da cidade”.

O procedimento analítico que Barthes (1982/2015) emprega no ensaio “Retórica da imagem”, tendo em conta particularmente os processos de significação da imagem publicitária, empresta categorias conceituais que desenvolvem ainda mais o entendimento descrito até aqui.

No texto, incluído em *O óbvio e o obtuso*, o autor reconhece a tensão e complementação entre três grandes mensagens coexistentes no reclame publicitário típico: a mensagem linguística, a mensagem icônica não codificada e a mensagem icônica codificada.

De modo muito simplificado, a primeira seria aquela entregue pela parte linguística do anúncio; a segunda seria aquela garantida por fotografias que encontram correspondência com as coisas do mundo (por isso, imagem não codificada: não precisamos dominar nenhum código para decodificar uma imagem de um carro; interpretamos tal imagem a partir das nossas aptidões sensoriais e cognitivas). Por último, estaria o nível da mensagem da imagem codificada, cuja interpretação depende do conhecimento de códigos intimamente relacionados ao conceito de valor em Saussure. Para ler uma imagem codificada, precisamos conhecer os valores acordados entre os usuários do sistema de códigos por onde circula a imagem a ser decifrada.

A diferenciação entre os processos de significação da imagem não codificada e da imagem codificada levam Barthes (2015) a acionar os conceitos de *denotação* e *conotação*. Uma imagem não codificada é necessariamente denotativa, quer dizer, ela busca dar a ver a “realidade” que ela representa. Já a imagem conotativa interpõe uma camada de codificação entre a representação e a realidade representada. Esta última diferenciação é — e o próprio Barthes (ibid.) faz questão de sublinhá-la no texto — sobretudo teórico-metodológica, porque nenhuma imagem-representação do mundo (que não seja o mundo original fonte dessa representação) daria conta de ser

pura e 100% denotativa.

Voltando alguns passos no texto, concluímos, a partir desses conceitos de Barthes (ibid.), que o desvio situacionista, como apresentei acima, é uma conotação. Ele importa signos externos à mensagem a ser desviada, impondo à interpretação do conteúdo desviado um degrau a mais de códigos. Para ler uma mensagem desviada, precisamos do repertório de códigos do desvio, e conhecimento do sistema de valores de onde ele vem. Além, é claro, do contexto original da mensagem desviada.

Vejamos de novo o que disseram Wolman e Debord (2006, p. 15):

Any elements, no matter where they are taken from, can be used to make new combinations. The discoveries of modern poetry regarding the analogical structure of images demonstrate that when two objects are brought together, no matter how far apart their original contexts may be, a relationship is always formed. Restricting oneself to a personal arrangement of words is mere convention. The mutual interference of two worlds of feeling, or the juxtaposition of two independent expressions, supersedes the original elements and produces a synthetic organization of greater efficacy. Anything can be used.

E, agora, o que disse Barthes (2015, p. 32): “Ora, sabemos que um sistema que se encarrega de signos de um outro sistema para formar os seus significantes é um sistema de conotação”. O significante novo que surge do conteúdo desviado é exatamente isso: produto da importação de signos de um outro sistema (de valores).

O par denotação-conotação, mais que um malabarismo conceitual, é um artifício teórico fundamental para mostrar por que a palavra-mídia numa galeria é diferente da palavra-mídia na Arte Pública. Aliás, é fundamental para, do ponto de vista das teorias da linguagem, acumular, como já adiantei no capítulo I, conceitos que vão nos permitir pensar a dimensão performativa do letreiro luminoso que é arte no espaço público.

Ao apresentar uma sentença sobre arte, em neon, numa galeria, as palavras-mídia de Kosuth (fig. 38²¹), por exemplo, veem empobrecido

²¹ Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/>. Acesso em: 21 nov. 2019.

FIGURA 38: *SELF-DEFINED OBJECT [ORANGE]*, DE KOSUTH (1966), FOTOGRAFADA EM EXPOSIÇÃO NA ANNA SCHWARTZ GALLERY, EM MELBOURNE, EM 2017. FOTO: ZAN WIMBERLEY



FONTE: THE ART NEWSPAPER

seu potencial conotativo. Isso porque o cubo branco contamina o objeto (escultura escrita, se quisermos) com todos os sentidos do sistema de valores da arte. Ali, a interpretação das palavras, ainda que conserve referência ao sistema do comércio, é muito menos atravessada por aquela pausa e pela leitura em “duas camadas” de sistema que observamos ao falar “do tempo a mais” que o confronto de sistemas exige do leitor diante da palavra-mídia na paisagem urbana.

Por isso, comentei na abertura desta seção, os letreiros de Kosuth e Nauman, apesar do contato com o desvio, terminam inseridos demais no contexto da arte, distanciando-se de qualquer outro contexto do qual poderiam se valer para serem, antes de tudo, conotações. A isso se soma o caráter tautológico (uma arte que fala sobre si mesma) do jogo conceitual, sobre o qual falarei à frente.

FIGURA 39: *DIMANCHE*, DE CHRISTIAN ROBERT-TISSOT (2012), PARA O PROJETO *NEON PARALLAX*. INSTALADO NA FACHADA DO BANCO QUE COMISSIONOU A OBRA, EM GENEBRA. FOTO: SERGE FRUEHAUF



FONTE: WEBSITE *NEON PARALLAX*

Por outro lado, um projeto como o *Neon Parallax* (figs. 39 e 40²²) executa perfeitamente a operação de linguagem que Barthes (2015) reconhece na publicidade. Reunindo instalações de Arte Pública financiadas pelo Fund for Contemporary Art of the City of Geneva (FMAC) e pelo Canton of Geneva (FCAC), entre 2006 e 2012, o projeto encomendou trabalhos de 9 artistas para letreiros luminosos a serem instalados no alto de edifícios construídos ao redor da Plaine da Plainpalais, praça aberta que, aos sábados, recebe um dos maiores mercados livres da cidade suíça.

Para pensar o processo de significação operado com essas palavras, é importante tomar a palavra-mídia, ao menos inicialmente, enquanto significante — puro — inscrito no sistema de códigos publicitários. Com isso,

²² Disponível em: http://www.ville-ge.ch/culture/neons/index_en.html. Acesso em: 16 nov. 2019.

FIGURA 40: *L'ODRRE N'A PAS D'IPMROTNCAE*, DE ANN VERONICA JANSSENS (2012). FOTO: SERGE FRUEHAUF



FONTE: WEBSITE NEON PARALLAX

antes mesmo de buscarmos os significados (conceito) de cada um desses letreiros, percebemos, como recomenda Saussure (apud DEPECKER, 2012), a diferença que a forma de seu significante marca em relação a qualquer outro. E é dela, dessa diferença, que extraímos seu primeiro e mais basilar sentido.

O significante letreiro luminoso, sobre o alto de edifícios num dos maiores centros comerciais e financeiros da cidade — ela mesma pertencente a uma das principais rotas do dinheiro do mundo, a Suíça —, não deixa dúvida: insere-se no sistema de valores do consumo e fala sobre o *trade*, a troca (tão materializada pelo mercado que tem lugar na praça que, ao final do projeto, os nove letreiros passaram a iluminar).

Essa primeira leitura do letreiro é guiada pela sua dimensão denotativa. Quer dizer, a imagem do seu significante é, no primeiro plano de sentido do sistema de valores em que originalmente se insere, um pedaço do mundo financeiro. No passo seguinte, no momento em que o leitor busca migrar do significante (com seus sentidos associados) para o significado entregue pela mensagem linguística, é surpreendido, como já escrevi mais acima, por uma camada nova de significação. Essa camada adicional de informação é a conotação.

A conotação é a toca da atmosfera do maravilhoso e do *neonness* de Miranda. *Quando realizamos que o previsível de um determinado sistema de valores é invadido pelo indeterminado de um sistema outro a ser decodificado*. Bingo! Essa é a maior estratégia da palavra-mídia lançada, como arte, ao espaço público. Nesse movimento, ela se assume desvio e circunscreve um espaço que, em termos situacionistas, chamarei de *situacionado*. Isto é, um espaço que, ao temporariamente se desligar da sua dimensão denotativa, comporta relações mais lúdicas e flutuantes, deslocando a reação *blasé* dos cidadãos para uma experiência muito próxima da *flânerie* benjaminiana.

É sobre esse procedimento, sem o vocabulário da Semiologia, que Bogéa (2010, p. 81) escreve no comentário que faz ao letreiro *HOTEL* (fig. 41²³), instalado por Gross, no prédio da Bienal de São Paulo, em 2002.

²³ Disponível em: <https://carmelagross.com/portfolio/hotel-2002/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

E, talvez um dos mais ardilosos²⁴, *HOTEL*, que ocupou a fachada do Pavilhão da Bienal, em 2002 [...] Construído com uma estrutura de 3 metros por 3,5 metros e lâmpadas fluorescentes, *HOTEL* ocorre como letreiro. Todavia, em vez de ‘informar’, desloca o sentido e o uso do espaço. Opera na brecha de um “desendereçamento”: não seria aqui a locação de espaços uma forte questão? A obra desloca o nome em relação ao uso oficial do espaço, embaralha os sentidos, atuando a partir de uma materialidade arquitetônica e urbana que, em geral, endereça lugares.

Quando colocamos a intervenção de Gross lado a lado com o letreiro do Hotel Florence, que abre o primeiro capítulo, confirmamos o exercício de conotação por trás da palavra-mídia na Arte Pública contemporânea e podemos, ainda, adicionar mais uma lente conceitual para explicar a operação.

FIGURA 41: *HOTEL*, DE CARMELA GROSS (2002), NO PRÉDIO DA BIENAL EM SÃO PAULO



FONTE: WEBSITE DA ARTISTA

No caso do hotel, do hotel “verdadeiro” (fig. 42), em Missoula, predomina como função do signo uma indicialidade; o letreiro *indica* um estabelecimento que loca quartos e dispõe de uma série de facilidades aos hóspedes. No caso

²⁴ O adjetivo ressoa o nome que Debord escolheu para o tipo mais elaborado de *détournement*.

de *HOTEL*, a obra, o percurso de sentido é menos indicial, metonímico, e mais metafórico. Se no primeiro caso, o percurso de construção de sentido é consequência de uma relação de contiguidade/proximidade (sempre que existe um letreiro, existe uma relação comercial. Onde há um letreiro “hotel”, há o serviço de locação de cômodos); no segundo, a artista busca insinuar uma relação de similaridade entre as lógicas operantes nos serviços de um hotel e as lógicas subjacentes ao sistema das Bienais, que, tramando seus próprios interesses e trocas, hospedam arte. Só que a leitura da obra, como já insisti, se faz a partir do entendimento que temos do letreiro original. Assim, na palavra-mídia objeto da arte, metonímia e metáfora são acionadas o tempo todo como caminhos do pensamento. Ao buscar um hotel abaixo do letreiro, encontramos o *HOTEL* da arte.

O convívio da metáfora e da metonímia, em cotas semelhantes e com contribuição compartilhada para a interpretação da mensagem, é a característica

FIGURA 42: POSTAL COM FOTO DO HOTEL FLORENCE, EM 1943



FONTE: ARQUIVO DO AUTOR

central daquilo que Jakobson (1960/2008) chamou de função poética. De acordo com o célebre ensaio “Linguística e poética” que o linguista publicou na coletânea *Style in language*, em 1960, a comunicação verbal “regida” por essa função da linguagem teria como consequência justamente o realce da mensagem no processo de comunicação.

A chave que vira na significação da palavra-mídia na Arte Pública em relação à sua análoga estreada no espaço institucional da galeria traz consigo outra consequência incontornável: a busca por aquele que brincou com a linguagem. Entre as quatro paredes brancas de um espaço de arte, sei — por indicialidade/contiguidade, novamente — que quem se esconde por trás da sentença ou da palavra iluminada é um artista. E na cidade? Quem fala por meio de uma palavra que pertencia ao comércio e que talvez não mais sensibilizasse o leitor?

A palavra-mídia na Arte Pública, especialmente em suas primeiras aparições, pela novidade da sua conotação, falou alto e destacou uma voz apagada na palavra-mídia em sua função denotativa. “Volviendo a lo de los letreros, lo que nos resulta interesante es que finalmente son como voces”, explicam as artistas do projeto Escrituras (2016). “Si bien tiene una visualidad muy fuerte, es el sentido dentro del espacio urbano lo que emerge. Es una voz. Por eso nos pareció muy interesante esta preocupación del que hospeda el cartel, por lo que se va a decir [...] ¿Cómo voy a asumir una voz que no me es propia?”.

Essa constatação será crítica na análise que, a partir da relação entre leitura e performance, em Zumthor (1993, 2014), explorarei no próximo capítulo. A performance, no letreiro público, é uma conotação do gesto, ou, talvez melhor, um gesto conotado. É uma voz que volta a se colocar por trás de uma palavra que fala. Fala, aqui, entendida como a experiência do encontro da voz com quem a escuta. Muito próxima àquela que já descrevi ao pensar a aparição dos *neon newsboys*, na década de 1930, e àquela desencadeada pelos poemas públicos de Arias-Misson, na década de 1960, a respeito de quem também falarei no capítulo 3.

2.4. ARTE CONCEITUAL E DES/REMATIALIZAÇÃO

Nas décadas de 1960 e 1970, a palavra luminosa e o neon em particular se consolidarão como mídia associada ao pensamento de uma geração de artistas que ficou conhecida, na história da arte contemporânea, como Arte Conceitual.

A história da arte conceitual, em caixa baixa e tomada de modo amplo, não é exatamente consenso entre críticos e historiadores que se encarregaram de documentar e discutir os trabalhos daqueles que seriam seus representantes, cujo primeiro momento estaria identificado com a cena nova-iorquina de fins dos anos 1960, mas que, mais tarde, experimentaria uma série de flexões, principalmente ao escapar ao eixo Estados Unidos-Europa e chegar ao leste do continente europeu e à América Latina.

Em geral, quando se recupera a trajetória da arte conceitual, há um acordo em relação à prevalência da ideia diante da forma do objeto de arte como sua característica mais transversal. Nos diversos textos que teorizam essa tendência da arte de meados do século XX, sejam de artistas, de historiadores ou de críticos²⁵, o conceito ganha um protagonismo enorme no trabalho de arte e coloca em xeque a autonomia da forma tão associada ao Modernismo celebrado por Greenberg (2013b), para quem, como vimos, o “avanço” na história da arte estaria relacionado ao desenvolvimento do uso de suas formas e meios consagrados, a saber, pintura e escultura. No contexto da arte norte-americana, já alguns anos antes, essa espécie de desafio à Estética greenberguiana encontrara duas grandes bandeiras no Minimalismo e no Pop (BUCHLOH, 1990).

Uma das consequências desse movimento reflexivo sobre o estatuto do objeto e da própria arte seria um questionamento dos seus meios, cuja

²⁵ Ver, por exemplo, ALBERRO (2009), BUCHLOH (1990), FIZ (2012), GOLDIE e SCHELLEKENS (2010), LIPPARD (1973) e RORIMER (2001).

dependência de uma materialidade específica estaria em aberto. Não à toa, Lippard (1973), num dos textos seminais sobre o período, o artigo “The dematerialization of art”, de 1967, chegou a falar na desmaterialização do objeto artístico, diagnóstico que ela própria relativizará ao lembrar, no texto de abertura de *Six years*, “Escape attempts”, o calor dos anos em que o estúdio dos artistas teria se transformado num espaço de estudo e reproposição da natureza da arte.

O legado mediático da arte conceitual estaria, assim, na transposição da arte, ou melhor, de suas ideias fundantes, para novas materialidades e novos objetos, mais “baratos, efêmeros”, como o vídeo, a performance, a fotografia, a narrativa, o texto e as ações (ibid., p. xi)²⁶. No circuito da arte norte-americana das décadas de 1960 e 1970, o trabalho de artistas como Kosuth, LeWitt ou Weiner, antecidos pela investigação proto-conceitual de artistas como Robert Morris ou Ed Ruscha, significava a flexibilização da fisicalidade do objeto e a superação da expectativa por uma *medium specificity* nas artes visuais (GOLDIE; SCHELLEKENS, 2010).

É claro que essa experimentação de formas e meios não era inédita na arte ocidental; as vanguardas europeias, especialmente os dadaístas, já haviam lidado com a poética do precário no começo do século XX. Duchamp (1946, p.20) chegou a destacar essa característica quando, num texto de 1946, afirmou que Dadá “foi um protesto extremo contra o lado físico da pintura. Uma atitude metafísica” que tinha estado “íntima e conscientemente envolvida com a ‘literatura’”, sendo “um tipo de niilismo pelo qual ainda tenho muita simpatia”.

O que faria do momento da arte conceitual uma redescoberta da contri-buição de uma poética anti-meios para o desenvolvimento da arte era, como mencionei, o contexto da crítica norte-americana, ainda dominada pelo, por

²⁶ No ensaio introdutório do catálogo da exposição *Out of Action: Between Performance and the Object*, montada no MOCA, em LA, em 1998, Paul Schimmel (1998) falará em “reobjetualização”.

assim dizer, dogma greenberguiano. Nos próprios Estados Unidos, para além dos minimalistas e da Arte Pop, mais institucionalizados, artistas associados ao Fluxus partiram dos objetos do cotidiano para encontrar a materialidade de seus eventos, performances e *yearboxes*, as famosas caixas-antologia organizadas por Maciunas com pequenos e surpreendentes artefatos de colaboradores (HIGGINS, 2002). Não podemos deixar de lembrar que o primeiro uso da expressão “concept art” é atribuído ao artista e filósofo norte-americano Henry Flynt, que, em 1961, publicou o ensaio de mesmo nome, incluído dois anos depois em *An anthology*, editada por La Monte Young.

Existem, porém, diferenças importantes entre o uso que Flynt (1963) fez de *concept* e, por exemplo, aquele que Kosuth (1969/2000), em “Art after Philosophy”, faria de *conceptual*²⁷. Na perspectiva do primeiro, o conceito seria uma dimensão da arte muito relacionada à aparição de uma nova música nos Estados Unidos da década de 1950, e sua relação com uma “parte não tradicional” da matemática, mais “estética que cognitiva”. O conceito, em Flynt (1963), estava mais para uma abordagem da arte do que para uma condição de sua ocorrência, de onde seria admissível se falar de *concept art* em oposição a outros entendimentos de arte, como, no exemplo que ele desenvolve, a “structure art”, mais identificada com a tradição da “pintura sentimental”.

No famoso texto de Kosuth (1969/2000), por outro lado, o conceito será a parte definidora da condição de arte, qualquer arte. E essa noção, atribuída à herança de Duchamp, que seria o responsável pela reproposição da concepção de arte na modernidade, merece atenção na medida em que nos ajuda a compreender como o próprio Kosuth (ibid.) — e diversos artistas subsequentes, identificados ou não com ele — encontrou a palavra, particularmente a luminosa, como veículo/suporte das suas ideias.

Ao privilegiar o enfoque de Kosuth, não tenho pretensão de reconhecer

²⁷ “Around 1960 Henry Flynt coined the term ‘concept art’, but few artists with whom I was involved knew about it, and in any case it was a different kind of ‘concept’ — less formal, less rooted in the subversion of art-world assumptions and art-as-commodity”. (LIPPARD, 1973, p. ix)

nele qualquer síntese da arte conceitual em geral. Seu uso recorrente da palavra escrita em neon é que o coloca como etapa incontornável no percurso de compreensão da chegada da palavra-mídia, em formatos grandes e com frequência cada vez maior, às paisagens da Arte Pública.

Em “Art after Philosophy”, publicado na influente revista *International Studio*, em 1969, Kosuth (ibid.) fará uma revisão teórica que, segundo ele próprio, explicaria a condição da arte contemporânea. Como ponto de partida, traçava uma distinção entre Filosofia, de onde falaria a Estética, e a arte propriamente dita.

Reproduzindo aqui em linhas gerais o diagnóstico do artista, a crítica greenberguiana, refém da análise morfológica da arte, seria herdeira da Estética, enquanto exercício de juízo preocupado em interpretar e avaliar um objeto nos termos da sua forma e função. Essa tradição crítica teria aprisionado a ideia de arte até Duchamp e, de acordo com Kosuth (ibid.), seria tão-somente uma crítica do gosto, ocupada em discutir como, num determinado objeto, a forma “mais bonita” mostrava-se capaz de desempenhar a função para a qual estava destinada.

Ainda de acordo com Kosuth (2000, p. 163), a perspectiva formalista faria do objeto de arte apenas “mais um objeto no mundo”, como qualquer artefato decorativo. “É óbvio, então”, escreve o artista-autor, “que a crença da crítica formalista na morfologia carrega um viés que a leva necessariamente para a morfologia da arte tradicional” — daí a obsessão de Greenberg com a pintura e com a escultura. Continua: “A crítica formalista não é nada além da análise de atributos físicos de objetos particulares que aconteceram de existir num contexto morfológico”. E muito importante para o seu argumento: “Isso não adiciona nenhum entendimento (ou fato) para a nossa compreensão da natureza ou da função da arte”.

A arte conceitual, e muito da arte contemporânea, estaria em busca, diz Kosuth (ibid.), da condição da arte, do ser arte, para além da relatividade

das formas circunscritas na valoração arbitrária de um momento histórico. A arte deveria se ocupar apenas de si mesma e, se tomasse como condição *a priori* as formas que pudesse encarnar, então não seria arte *a priori*, pois a forma a antecederia em sua própria definição. Quer dizer: se fosse preciso ser pintura para ser arte, então o objeto seria primeiro uma pintura e, somente depois, e talvez, arte.

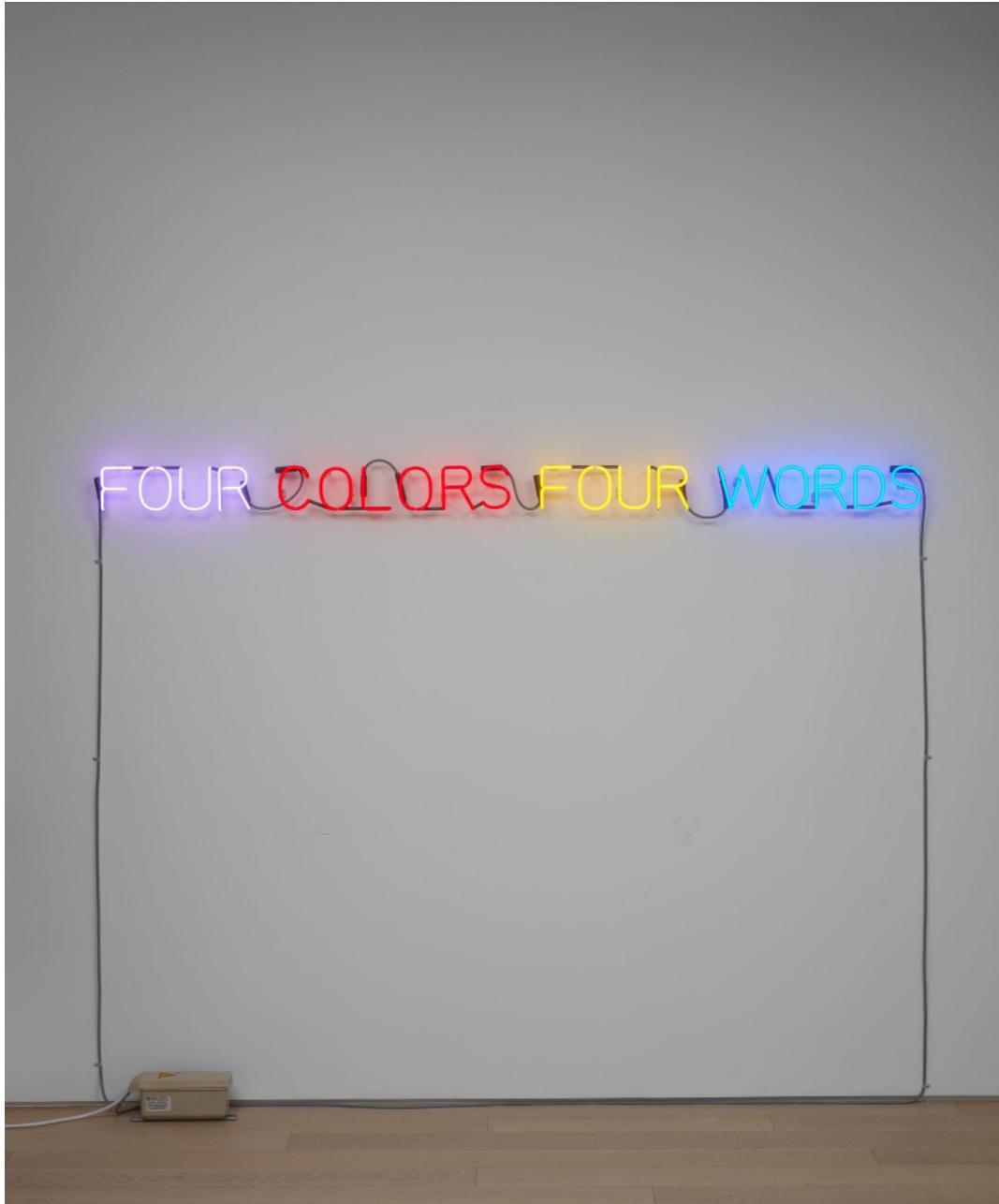
Kosuth (ibid.) recorrerá à metáfora da linguagem para deixar a discussão mais palpável. A pintura e a escultura seriam apenas linguagens possíveis, entre muitas, para a arte. O mais fundamental para a sua condição, a de ser arte, seria aquilo que essa linguagem — a pintura, a escultura ou aquelas associadas a qualquer outro meio — dizia. E, de acordo com Kosuth (ibid.), a condição de qualquer arte seria que essa linguagem falasse justamente da arte. Essa seria a natureza tautológica da arte tão mencionada nos comentários sobre “Art after Philosophy”.

Duchamp criara seus *readymades* e evidenciara que a condição que faz de qualquer artefato um objeto de arte é a proposição de sua ideia *enquanto* arte. E que a materialidade dessa proposição, por exemplo a tinta, a argila ou o bronze, era e sempre fora fruto de uma convenção, de uma lógica institucionalizada que, na história da arte, teria confundido proposição e meio, isto é, o *dizer* que determinada forma ou fisicalidade eram arte acabara substituído pela *forma* em que se dizia, em detrimento da ideia.

Tal era a condição *a priori* da arte a ser resgatada pelo trabalho que Kosuth (fig. 43²⁸) acreditava estar fazendo ao lado de outros artistas em quem reconhecia o mesmo movimento: que ela se afirmasse, como proposição e para além de qualquer meio, enquanto arte. E foi nesse percurso que o texto, o signo linguístico, apareceu como veículo compatível com a tarefa de redescobrir a ideia, o conceito, como seu fundamento.

²⁸ Disponível em: <https://www.alminerech.com/artists/157-joseph-kosuth#fcbx-work-1>. Acesso em: 21 nov. 2019.

FIGURA 43: *FOUR COLOURS FOUR WORDS*, DE JOSEPH KOSUTH (1966). A MATERIALIDADE DA OBRA – O SIGNO VERBAL E AS CORES – TENTA COINCIDIR COM A MENSAGEM



FONTE: WEBSITE ALMINE RECH

Buchloh (1990), no frequentemente citado “Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions”, dirigirá uma crítica dura à interpretação que Kosuth fizera dos *readymades* duchampianos para formular sua tese central da arte como proposição *da* e *sobre* a arte.

Assumindo a impossibilidade da intencionalidade no *readymade*, uma vez que, nele, o artista se apropriava de um objeto industrial importado de

outro contexto e criado com outras intenções, o professor de Arte Moderna de Harvard chegou a afirmar que o entendimento de Kosuth seria estreito e consequência inclusive do seu pouco contato com os escritos do dadaísta francês. A considerar exclusivamente os argumentos que Buchloh (ibid.) traz para o texto, as observações me parecem exageradas. No *readymade*, a intencionalidade do artista, como no *détournement* situacionista, não pretende anular ou atropelar os sentidos originais atrelados ao objeto, mas, sim, parodiá-los.

Ao dizer que Duchamp mostrara que a arte se definia enquanto tal a partir da intencionalidade de um artista que a apresenta/declara como arte e que busca sua legitimidade numa rede de relações que os institui, arte e artista, Kosuth (2000), na minha leitura, não exclui, ainda que não os afirme, os exercícios de linguagem por trás da operação do *readymade*. Buchloh (1990) faz referência a alguns trabalhos anteriores e conceituais de Robert Morris, para dizer que o entendimento do *readymade* como um “ato de fala” que declara um objeto como arte seria reducionista e colocaria em segundo plano sua estrutura de linguagem. Esta última, como vimos ao falar em Saussure — e que é mencionado por Buchloh (1990) —, antecederia o nível do discurso destacado por Kosuth. O arbitrário da linguagem, em sua estrutura, defendia Buchloh (ibid.), poderia escapar à intencionalidade do artista. A falha de “Art after Philosophy” estaria, portanto, na fragilidade da sua análise, supostamente limitada à superfície da linguagem.

2.4.1. REMATERIALIZAÇÕES

Para além do debate teórico em torno da arte conceitual, as poéticas experimentadas por esses artistas trouxeram repercussões importantíssimas para a história da arte e, no caso particular da minha pesquisa, o encontro entre artistas e luminosos publicitários.

A renúncia à especificidade do meio trouxe consigo, intencionalmente ou não, uma flexibilização (e, junto, um questionamento) dos limites da arte. Historicamente, meio e materialidade da obra funcionaram como pistas sobre sua condição de arte. Diante de uma instrução, de uma folha de Xerox, ou de um poema escrito em neon, diante daquele tempo a mais que a conotação impõe à decodificação da mensagem, o leitor se veria atravessado pela curiosidade em relação à natureza do que é mostrado. É arte?

Como consequência, ainda que a palavra-mídia na poética de diversos artistas posteriores não se coloque o objetivo de *ontologizar* a arte, como explicitamente fizeram os conceituais num primeiro momento promovidos pela figura do galerista e curador Seth Siegelaub, o estranhamento intrínseco à sua dimensão conotativa acaba passando por isso.

A opção pela linguagem verbal como a materialidade em trabalhos de artistas como Kosuth, Weiner e Bauman deveu-se, de acordo com Rorimer (2001, p. 76) em *New art in the 60s and 70s*, “à capacidade única da linguagem verbal de ser a própria substância da mensagem que ela entrega” e de fazer que o trabalho desses artistas fosse congruente com aquilo que eles diziam, “uma vez que o que (esses trabalhos) são coincide com aquilo de que são feitos”. Parafraseando, com razão, McLuhan, a autora incluirá o procedimento no capítulo “Medium as message/Message as medium” do livro.

Essa característica do trabalho conceitual descrita por Rorimer (ibid.) vai dividir espaço com a tautologia de Kosuth e ficará cada vez mais clara em obras como as de Weiner, nas quais não necessariamente entramos em contato com um produto pronto, mas com aquilo que elas dizem sobre um produto a ser eventualmente realizado. A obra é a ideia da obra, ainda que por acontecer ou inclusive quando sob o risco de jamais chegar a ser “materializada”.

Depois de executar as instruções que tinha escrito para *A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO FORM A*

RECTANGLE – TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID – A RECTANGLE REMOVED FROM THIS RECTANGLE, em 1968, Weiner, tendo visto o resultado do trabalho danificado, escreverá o famoso *statement* que passará a acompanhar suas obras e no qual reconhecerá a possibilidade de elas existirem somente como texto e ideia:

The artist may construct the piece.
 The piece may be fabricated.
 The piece need not to be built.
 Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.
 (WEINER, 1969, apud RORIMER, 2001, p. 77)

Como diz Rorimer (2001, p. 77), com o *statement*, o artista estipulava “que a realização concreta e física de qualquer um dos seus trabalhos, formulados em linguagem (texto)” deixava de ser “um requisito, mas sim uma opção a cargo do sujeito receptor” da mensagem. Esse giro linguístico nas artes virtuais coincidia com a popularidade que a Semiologia de autores como Barthes alcançava no circuito da arte de vanguarda norte-americana. Em 1967, seu famoso ensaio “A morte do autor” fora incluído na *Aspen 5+6*, revista multimídia ao estilo das caixas do Fluxus, associada ao Minimalismo de Nova York (STEPHENS, 2020).

Apesar de a referência explícita de Kosuth ser Wittgenstein, não deixa de ser interessante a afinidade que o artista cultiva com Saussure, para quem “conceito”²⁹ terminaria como a palavra escolhida para designar a imagem mental convocada pelo signo. O conceito, na linguística estrutural, existe, como na arte conceitual, para além da materialidade do significante. A língua, e a linguagem da arte, operariam sistemas de ideias capazes de, uma vez instaurados, funcionarem à revelia das formas com que seus referentes acontecem no mundo.

²⁹ Nos seus últimos manuscritos, Saussure deu preferência ao termo “conceito” sobre o “significado” (DEPECKER, 2012).

A precedência da ideia sobre sua materialidade invadiu a produção da arte a partir da década de 1960 e liberou diversos artistas da vocação artesã de produzir objetos bonitos inscritos na tradição da pintura e da escultura. Mais uma vez, as origens dessa discussão remontariam a Duchamp, que, na nomenclatura usada por Roberts (2007, p. 81) em *The intangibilities of form*, teria promovido “a erradicação da distinção normativa entre *skill* e *deskilling*” comum à arte pré-moderna. A matéria-prima de trabalho passaria a admitir, inclusive, como constatara Lippard (1973), o caso limite da ausência de uma materialidade.

A centralidade da ideia como condição para ocorrência da arte também esteve nos “Parágrafos sobre arte conceitual” de LeWitt, outro entre os nomes mais conhecidos da arte conceitual norte-americana. A menção a LeWitt é importante pela concepção menos “universal” que tem da arte e, de algum modo, pelo contraponto que pode oferecer à proposta da arte como proposição de si mesma. LeWitt (2000) condensou, com seus “parágrafos e sentenças”, seu pensamento sobre a arte que ajudou a formar no circuito nova-iorquino e estadunidense do final da década de 1960.

Para o artista, a radicalidade da ideia na arte, no sentido de ser o conceito a raiz da arte, aplicava-se a *um* tipo de arte, a arte conceitual, e não seria a razão de existir de todas as artes, como quisera Kosuth. No entendimento de LeWitt (ibid., p. 13), a arte conceitual, cuja afecção sobre o receptor seria de ordem intelectual, se distinguiria da arte perceptual predominante nas artes visuais, cujo maior estímulo seria justamente a “matéria” visível.

No entanto, tal como Kosuth e outros artistas conceituais, LeWitt (ibid., p. 15) afirmou o exercício da arte a partir da ideia e em detrimento da sua fisicalidade. “The conceptual art artist”, escreveu, “would want to ameliorate this emphasis on materiality as much as possible or to use it in a paradoxical way. (To convert it into an idea.) This kind of art, then, should be stated with the most economy of means”. E, predizendo o *statement* de Weiner e oferecendo

uma máxima da arte conceitual, sentenciava: “The idea itself, even if if not made visual, is as much a work of art as any finished product” (ibid., p. 14).

Antecipando a ocorrência da arte para o momento da sua concepção, para a sua existência em ideia, a grande onda conceitual, com todas as suas variações, concedeu à arte a liberdade de ocupar as materialidades mais precárias do seu tempo. “Com essa finalidade”, insiste Rorimer (2001, p. 71), “os artistas conceituais estenderam, mas não descartaram totalmente, os limites físicos e conceituais dos objetos, apesar de, rompendo com os paradigmas anteriores da pintura e da escultura, os tornarem irreconhecíveis”. A fotografia, uma fatia de pão, as anotações de perseguição de alguém na rua, telegramas, botas, inserções em anúncios de jornais, mapas, cartas e postais, tudo poderia servir à rediscussão da razão de ser e da forma de acontecer da arte.

Nas teorias das mídias, o conceito de *remediation* (BOLTER; GRUSIN, 2000) parece ter afinidade com o processo pelo qual a arte passou na década de 1960. Características de meios/mídias anteriores foram reprocessadas em tecnologias sucessoras. A representação pictórica migrou do pigmento para o pixel de luz. O bronze foi substituído pelo papel cartão da caixa de sabão em pó. O texto matricial do drama moderno assimilou, com os *happenings* e as performances, a coautoria improvisada do espectador. E a própria escrita em neon é uma *remediação* dos letreiros a gás, das letras caixas em papel ou madeira, ou, num arco expandido, do próprio grafite dos banheiros públicos da Grécia Antiga.

A recorrência do neon, particularmente em Kosuth (fig. 44), mas também em outros artistas conceituais — o próprio Nauman chegou a explorar instalações *outdoor* (figs. 45 e 46³⁰) —, foi tão ostensiva entre as novas mídias encarnadas pelas proposições *da* e *sobre* a arte que, passadas mais de 5 décadas do “acontecimento” da arte conceitual, muitos artistas que hoje

³⁰ Disponíveis em: <https://artbma.org/images/educators/103020.jpg> e <https://news.artnet.com/market/bruce-nauman-market-analysis-326278>. Acesso em: 25 nov. 2019.

FIGURA 44: *NEON*, DE JOSEPH KOSUTH (1965)

FONTE: ROSENBERG, 2012, p. 56

trabalham com a palavra-mídia, no contexto da Arte Pública, ainda reconhecem uma dimensão conceitual em suas intervenções. Na prática, no entanto, muitas vezes o reconhecimento desse parentesco parece dizer respeito mais ao compartilhamento de uma mídia, a lâmpada iluminada, e de sua materialidade, do que, ironicamente, de um conceito, ou, ao menos, da reflexão sobre a arte como, em seu trabalho com o neon, quis Kosuth.

É essa a impressão que tenho quando vejo, por exemplo, um artista como Robert Montgomery (2012) dizer: “Obviously my own work comes from a conceptual art tradition, but I love the graffiti artists, and I feel spiritually closer to them than to most contemporary art; they make the city a free space of diverse voices”. Ou, como falou Langlois (2020) em entrevista à

FIGURA 45: *VIOLINS VIOLENCE SILENCE (EXTERIOR VERSION)*, DE BRUCE NAUMAN (1982-83), INSTALADA NA FACHADA DO BALTIMORE MUSEUM OF ART PARA A EXPOSIÇÃO *BRUCE NAUMAN: NEONS*. A OBRA FOI DOADA E VIROU ELEMENTO PERMANENTE DA ARQUITETURA DO MUSEU. COMO NOS *SPECTACULARS* DE GUDE, A ILUMINAÇÃO É SEQUENCIADA, ALTERNANDO A VISIBILIDADE DAS PALAVRAS E ENFATIZANDO A ALITERAÇÃO ENTRE SUAS CONSOANTES



FONTE: WEBSITE DO BMA - BALTIMORE MUSEUM OF ART

FIGURA 46: *VIOLINS VIOLENCE SILENCE* (1981). INICIALMENTE O NEON ERA UMA PEÇA PARA SER PENDURADA



FONTE: ARTNET

pesquisa: “I consider myself to be a conceptual artist who works with social engagement, participation, and text”.

Por outro lado, e concordo, o compartilhamento da mídia, dos sinais elétricos, não é tomado como ingrediente que justifique a filiação entre outros artistas com quem conversei. Foi o que ouvi, por exemplo, do artista português Fábio Colaço (2020), ao comentar

FIGURA 47: *IT IS TIME*, FÁBIO COLAÇO (2020). FOTO: FÁBIO COLAÇO

FONTE: WEBSITE DO ARTISTA

o letreiro *It is time* (fig. 47³¹), que criou para o topo de um edifício em Maia, no distrito do Porto: “Não me considero um artista conceptual. Considero que o meu trabalho tem em si muitas referências que advêm de um interesse pessoal no período que caracteriza a Arte Conceptual. No entanto, não posso dizer que este trabalho faz parte dessa lógica, pois já não faz parte desse período”. Entendimento e argumento muito parecidos aos de Parra (2020):

Adoro o trabalho dele (Kosuth), mas eu não acho que o uso que eu faço seja conceitual [...] Talvez seja mais pop do que qualquer outra coisa. A mídia é a mesma [...] mas acho que o uso que eu faço é bem diferente. A minha intenção talvez esteja mais próxima da Arte Pop, no sentido de não ter uma diferenciação de alta cultura ou nada parecido, e de chegar em mais pessoas, do que uma arte conceitual que quer refletir sobre a arte [...] Eu estou olhando para outra coisa.

³¹ Disponível em: <https://fabiocolaco.com/it-is-time-1>. Acesso em: 3 ago. 2020.

2.4.2. AFINIDADES SELETIVAS

Em mais uma aproximação que a história nos permite encontrar entre conceituais e situacionistas, o questionamento da materialidade “clássica” do objeto artístico já tinha aparecido num texto de dez anos antes, ainda na fase artística do movimento europeu. Em “O significado do declínio da arte”, incluído no número 3 da *Internationale Situationniste*, de dezembro de 1959, não assinado, o grupo tratava de pensar, sempre com muita acidez, as consequências da desmaterialização para a arte do seu tempo e da arte por vir.

O ensaio partia da afirmação de que “a civilização burguesa, espalhada por todo o planeta”, estava “assombrada por um fantasma”, o “da dissolução moderna de todos os seus meios artísticos”. E, citando a crítica de Geneviève Bonnefoi à Bienal de Paris, inaugurada naquele mesmo ano por André Malraux³², seguia: “Apenas o futuro dirá se a ‘aniquilação’ da linguagem pictórica, semelhante àquela experimentada no plano literário por Beckett, Ionesco, e o melhor da corrente de jovens romancistas, vislumbra uma renovação da pintura ou seu desaparecimento como a arte maior do nosso tempo”. O comentário sugeria que a escultura igualmente parecia estar em “total desintegração”.

Ainda fazendo eco ao nihilismo dadaísta a que se referiu Duchamp, a ironia do texto situacionista em relação aos “críticos reacionários” esforçados em “sustentar seu sonho estúpido de retornar à beleza estilística do passado” caberia às objeções dos artistas conceituais dirigidas, uma década depois, ao apego morfológico da crítica norte-americana do pós-guerra.

De acordo com o texto, a resistência à inovação formal na arte era herança da própria incapacidade que o marxismo demonstrara em entender sua contribuição para o processo revolucionário. O texto menciona a auto-

³² “The Biennale de Paris was launched in 1959 by André Malraux with the purpose of creating a meeting place for those who would define the art of the future”. Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/biennials/biennale-de-paris/>. Acesso em: 9 ago. 2020.

crítica feita por Engel, no final da vida, em uma carta dirigida à Mehring, historiador comunista alemão, na qual o parceiro de Marx reconhecia terem eles, com sua crítica das noções políticas e jurídicas “com base em fatos econômicos”, negligenciado a questão da forma em favor do conteúdo. A onda da negação da forma que as vanguardas modernistas e muito da arte do século XX colocariam em cena só chegaria e seria compreendida pelos trabalhadores depois da emergência do fascismo, quando, ainda de acordo com o ensaio, pouco haveria por ser feito.

Entre os situacionistas, como vimos, a resposta para a “tentativa de uma crítica geral do seu momento” e “suas exigências” foi, do ponto de vista formal, a diluição das formas tradicionais da arte, promovida pelas situações e suas técnicas de construção, como o desvio e a deriva. A proposta vinha desde as primeiras formulações que os internacionais letristas registraram nas edições do *Potlatch*, em meados da década de 1950, e foi um pouco anterior à noção de *happening* que Kaprow introduziria na cena da arte nova-iorquina como desdobramento do seu contato com os *environments* de Cage, em 1958. Entre os conceituais, as lâmpadas, as fotografias, as embalagens, os *happenings*, a performance e, por que não dizer, as próprias situações passariam a oferecer diversas mídias novas para outras encarnações da arte.

As convergências entre situacionistas e conceituais em grande parte podem ser atribuídas à referência comum que encontram e verbalizam em Duchamp. Elogiado ou criticado, o trote descoberto por trás dos *readymades*, do deslocamento semiológico do objeto na arte e a consequente e volumosa investigação sobre a apropriação como processo criativo, estão, não cabe dúvida, entre as bases para a prática do desvio, entre os europeus, e para a opção pela precedência da ideia entre os norte-americanos. Naqueles, o deslocamento vai ser dirigido particularmente ao *détournement* dos meios de comunicação de massa e à crítica à imagem espetacular. Nestes, especificamente no caso do uso do neon como veículo, o desvio ainda permanece, mas como artifício que

chama a atenção para o debate sobre próprio princípio da arte.

Ao menos em sua proposição imediata, o letreiro luminoso tautológico nos trabalhos de Kosuth aponta para si mesmo, para aquilo que diz, e para a relação entre o que diz e a reivindicação de ser arte por aquilo que diz. “Se continuarmos nossa analogia sobre as formas que a arte assume enquanto linguagem da arte, podemos entender que o trabalho de arte é um tipo de proposição dentro do contexto da arte e como um comentário sobre a arte” (KOSUTH, 2000, p. 165).

Lippard (1973), no já mencionado “Escape attempts”, destaca que muitos dos artistas conceituais, especialmente no seu contexto, o estadunidense, não estiveram envolvidos direta e abertamente numa militância política. Apesar disso, sublinha, o momento era inevitavelmente político entre os artistas dos anos 1960, atravessado pelas demandas raciais, de gênero e pela resistência à guerra do Vietnã. Ao contrário dos situacionistas, que, como já falei, no final da década tinham já se tornado um projeto essencialmente político. Lippard (ibid.), ao discorrer sobre as ações fortemente politizadas de grupos como GAAG (Guerrilla Art Action Group) ou Art Workers Coalition, muito atuantes na Nova York daqueles anos, chega a lembrar os situacionistas, sem, no entanto, explorar potenciais relações, e afirmando que os franceses eram pouco falados entre os artistas com quem convivera.

2.4.3. NOVOS VILÕES

Com o levante diante da tradição dos meios na arte e da crítica relacionada, não chega a surpreender que as próprias instituições que participavam dessa “gramática” passassem a ser alvo de um debate sobre desvio de finalidade.

Na abertura da antologia com escritos de artistas que organizou para a MIT Press, Alberro (p. 3) buscará um território comum às manifestações da

crítica institucional que, em direções não sempre iguais, ganhou corpo a partir da década de 1960. Para além das variações entre a reflexão dos artistas em relação ao papel das instituições, o autor entenderá que distanciamento entre a concepção iluminista do museu, como espaço de democratização do acesso à arte, do “intercâmbio público” e da “esfera pública”, e a atuação concreta das instituições em meados do século XX seria justamente a brecha daquilo que entrou para a história da arte sob o nome de **crítica institucional**.

Depois de pelo menos meio século de iniciativas que propuseram um ataque frontal à noção de arte e de artista, levadas adiante particularmente entre os grupos tidos como de vanguarda e, no pós-Segunda Guerra, neo-vanguarda, os artistas chegavam à conclusão de que era chegada a hora de desconstruir a neutralidade das instituições de arte e trazer à luz as relações e interesses que elas reproduziam. De maneira muito geral, com seus textos e intervenções, esses artistas que, às suas mais variadas maneiras, optaram por se somar à denúncia das instituições por trás da circulação da arte, apontavam para a estrutura de poder que os conselhos das instituições privadas ou a administração pública deveriam atender e sustentar. No escrutínio da engrenagem do sistema da arte, a arte legitimada pelas instituições revelava-se como mais um produto do modo capitalista de atribuir valor e enredar as trocas de mercadorias. Com suas assimetrias de gênero, raça e classe.

2.5. FALAR EM PÚBLICO

Vários dos trabalhos da arte contemporânea que lançam mão da visualidade e da materialidade da palavra-mídia, inclusive muitos do que aparecem neste texto, foram comissionados por órgãos e departamentos de administração pública. São os casos, por exemplo, dos letreiros desenvolvidos para o *Neon Parallax*, em Genebra, do Spectacolor parte da série *Survival* de Holzer, na Times Square, ou do trabalho de Langlois, citado junto à Regina Parra para ilustrar possíveis pontes entre suas poéticas e o desvio situacionista.

O caminho da crítica institucional que levou o objeto de arte (e o artista) do confinamento cultural das instituições para (os arredores d) a cidade está longe de ser homogêneo. Na prática, envolve uma série de iniciativas, intenções e recuperações (cooptações) diferentes. Em comum, esse percurso aparentemente aposta na superação da autonomia do objeto ao buscar em novos espaços³³ de exibição/instalação/circulação outros sentidos possíveis para o produto do trabalho do artista. Essa é a qualidade distintiva que Kwon (2004) reconhece na origem da arte *site-specific* dos anos 1960 e 1970.

Por *site-specific*, artistas, críticos e historiadores da arte entenderam justamente aqueles trabalhos que, de início, cultivaram uma interdependência íntima com o lugar onde, ainda que temporariamente, tomavam forma. Nas abordagens *site-specific*, “a interação entre lugar e arte é um determinante primordial na concepção, no design e na execução (da obra), com a arte alterando o lugar ocasionalmente” (KNIGHT, 2008, p. 7).

³³ Aqui, opto por usar “espaço” e “lugar” indistintamente. Apesar de reconhecer nuances entre os termos, e a vasta discussão teórica que enseja, entendo o espaço como o par do tempo no tripé que, ao lado das pessoas, dos sujeitos, viabiliza a ocorrência de todas as formas de criação humanas. Apesar da opção, destaco os sempre recordados conceitos de espaço e lugar na obra de de Certeau (1990/2013). No primeiro volume de *A invenção do cotidiano*, o autor, numa analogia à teoria de Saussure, identificará o lugar com o sistema da língua, e o espaço, com a fala, ou seja, com o ato que pratica a língua, atualizando-a. Daí a expressão “lugar praticado”, quer dizer, o espaço como um gesto mais subjetivo, operado a partir das ambiguidades e variações que cada usuário (cidadino, passante, urbanita) empresta à sua paisagem. À estabilidade geral do lugar contrapor-se-iam, então, as várias flexões possíveis do espaço.

De acordo com Kwon (2004), em seu primeiro momento, a arte *site-specific* dialogou com o Minimalismo norte-americano e as tentativas de limpar o objeto das marcas do autor que, no Modernismo, tinham passado a atuar como signos de legitimação da arte. Ao trazer novos espaços para a centralidade de suas produções, os artistas estariam admitindo que o significado do seu trabalho contava em grande medida com os sentidos dados pelo espaço de inserção/interação das suas criações. E volto a lembrar, pelo seu simbolismo, a publicação de “A morte do autor”, de Barthes, justamente numa revista organizada por artistas minimalistas, em 1967.

A esse respeito, Kaye (2000, p. 2), em *Site-Specific Art. Performance, place and documentation*, destacará outra contribuição importante do Minimalismo ao *site-specific*, numa perspectiva focada na performance. De acordo com o professor da Universidade de Exeter, a arte minimalista não apenas tentara desafiar a institucionalidade da autoria, mas, principalmente, teria despertado o interesse do espectador pela reimaginação do espaço em que percebia o objeto³⁴. “Site specificity”, sugere, “is not resolved into the special characteristics of the minimalist object’s specific position, but occurs in a displacement of the viewer’s attention toward the room which both she and the object occupy”.

Mais à frente, citando o famoso ensaio “Art and objecthood”, de Fried (1967/1998), interlocutor confesso da crítica morfológica de Greenberg, Kaye (2000, p. 3) aproximará o apontamento para o espaço entre os minimalistas, a redescoberta de sua participação no processo de recepção e a reflexão sobre a relação entre especificidade do lugar e a performance. Fried (1967/1998) reconheceu, não sem desprezo, que a poética minimalista, ao integrar o espaço expositivo à experiência de fruição do objeto, promovera

³⁴ Sobre as fronteiras borradas entre objeto e espaço herdadas do Minimalismo, Archer (2012, p. 68) escreve: “Os artistas americanos Alan Saret, Keith Sonnier, Barry Le Va e o próprio Morris estavam todos, nessa época, produzindo arte que, em vez de tomar forma de objetos distintamente delimitados e separados, envolvia a disposição de vários materiais sobre uma ampla área”.

um deslize das artes visuais para o teatro. No entender do crítico norte-americano, a abordagem minimalista encontrava-se “entre as artes” e, nela, a arte (modernista) se degenerava “à medida que se aproximava da condição do teatro” (FRIED, 1998, p. 164).

Esse diálogo resgatado por Kaye (2000), entre as artes visuais e a teatralidade do espaço nos trabalhos (pós) minimalistas, mantém profunda afinidade com aquilo que Féral (2015, p. 86), no campo das artes cênicas, e ao qual voltarei no próximo capítulo, descreverá como “clivagem espacial”. Segundo a autora, a instauração de um espaço de criação e ficção no qual se faria possível a “teatralidade” dependeria, tal e qual o processo que Kaye atribuía à arte minimalista, da aceitação do receptor. De outro modo: a ideia de *site specificity*, prevalecendo sobre a *medium specificity* do Modernismo, demandaria, como no teatro, a demarcação de um espaço em que o acordo da ficção seria celebrado.

A compreensão desses movimentos na relação arte-lugar, arte-espaço, do *site-specific* à Arte Pública, é, portanto, etapa com muito a acrescentar à investigação dos modos como o letreiro iluminado na paisagem urbana passará a admitir, como defendo, dimensão performática. Nessa caminhada, vamos entender como a tendência inicial de diluição da autoria e algum anonimato em trabalhos atravessados pela força semântica do seu espaço de acontecimento será revertida, mais tarde, com a onda de refabricações, muitas vezes pelas próprias instituições, de trabalhos originalmente criados para lugares específicos. Essa reinstitucionalização do *site-specific*, explicarei, será um dos ingredientes para a sua convergência com a Arte Pública.

De acordo com Kwon (2004), em *One place after another*, seria possível pensar o desenvolvimento do *site-specific* sobre três paradigmas, que mais ou menos se desenvolveram na ordem elencada adiante, mas que, como alerta a autora, sempre coexistiram à medida que os exercícios da arte contemporânea com o espaço foram sendo registrados. Seriam eles os paradig-

mas do espaço em suas determinações físicas, o espaço geográfico; o espaço enquanto constructo social, fruto das relações institucionais e de poder, e, por fim, o espaço discursivo, de certo modo próximo ao paradigma anterior, mas diferente desse por se viabilizar e se fazer a partir da infiltração concreta nas redes e canais que garantem visibilidade às agendas públicas.

Exemplos do primeiro paradigma seriam trabalhos como o controverso *Tilted arc*, de Richard Serra, instalado (1981) e removido (em 1989, em função das críticas dos moradores e da mídia local) na e da Federal Plaza, em Nova York, ou *Partially buried woodshed* (fig. 48³⁵), de Robert Smithson (1970), pequena construção que o artista cobriu de terra no *campus* da Universidade de Kent. Neles, de acordo com os artistas, o espaço físico em que foram montados são definidores da obra, de modo que ela deixaria de existir sem ele, não podendo igualmente serem transferidas para outros espaços.

FIGURA 48: *PARTIALLY BURIED WOODSHED*, DE ROBERT SMITHSON (1970)



FONTE: WEBSITE DA HOLT/SMITHSON FOUNDATION

³⁵ Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/partially-buried-woodshed>. Acesso em: 14 out. 2020.

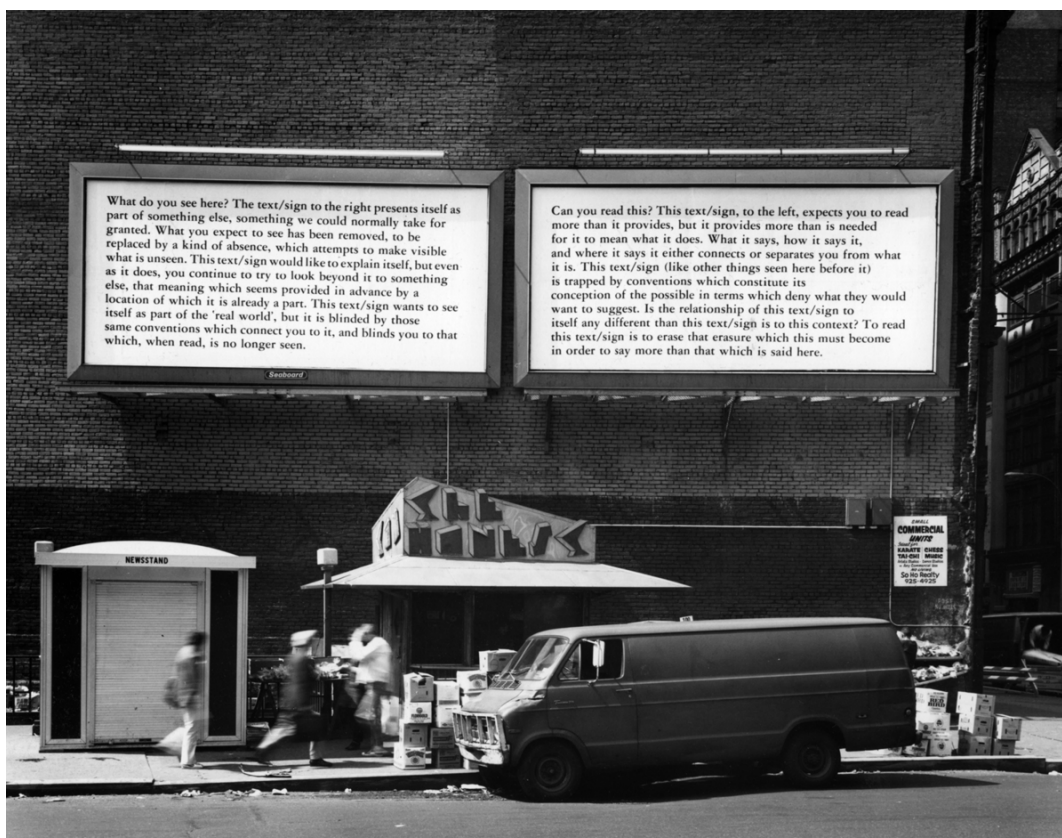
A segunda abordagem da especificidade do lugar está muito bem ilustrada pelos exemplos das intervenções do GAAG e do Art Workers' Coalition a que me referi mais acima. Nesse modelo, o lugar da intervenção é tomado como a materialização de relações assimétricas de poder que governam a sociedade. Exatamente como no caso do entendimento do museu como espaço de reprodução dos valores daqueles a quem de fato a instituição estaria servindo. Como na performance “maintenance art” de Mierle Ukeles (1973), que passou horas fazendo serviços de limpeza no Wadsworth Atheneum, em Hartford, para denunciar como as relações de gênero estavam na estrutura de operação das instituições culturais. Muito da crítica institucional que mais se tornou conhecida inscreve-se nesse paradigma da arte *site-specific*.

Por último, no paradigma discursivo do espaço estariam os trabalhos “agressivamente antivisuais”. Com isso, Kwon (2004, p. 24) se refere à opção dos artistas por “estratégias informacionais, textuais, didáticas” ou imateriais, sendo elas “gestos, eventos ou performances enquadradas por limites temporais”.

É interessante como, sem qualquer menção, Kwon (ibid.) retoma a noção de Lippard (1973), justamente para opor a especificidade discursiva à materialidade tradicional das artes visuais. Mas é claro, como já apontei anteriormente, que a migração da especificidade do meio (a superação da *medium specificity* de Greenberg) para o “lugar” em nada desmaterializa a obra³⁶. No caso do paradigma, essa rematerialização se daria em mídias intimamente associadas ao discurso verbal, como boletins, dossiês, *reports*, imprensa, jornal, o corpo e a mídia publicitária.

³⁶ Groys (2008, p. 95), ao escrever sobre a instalação, sintetiza características que se aplicam igualmente à materialidade na abordagem *site-specific*: “That is why the installation is frequently denied the status of a specific art form, because the question of its specific medium arises. [...] That does not mean, however, that the installation is somehow ‘imaterial’. On the contrary, the installation is material par excellence, since it is spatial. Being in space is the most general definition of being material”.

FIGURA 49: *TEXT/CONTEXT*, INSTALAÇÃO EM DOIS *BILLBOARDS* REALIZADA POR KOSUTH, ORIGINALMENTE ENTRE 1978 E 1979. JÁ NO CONTEXTO AVANÇADO DA CRÍTICA INSTITUCIONAL E DA EXPLOSÃO DA ARTE *SITE-SPECIFIC* (E AINDA MUITO EM LINHA COM SUAS PROPOSIÇÕES DE DEZ ANOS ANTES, EM “ART AFTER PHILOSOPHY”, E COM OS *BILLBOARDS* DA SÉRIE *INVESTIGATIONS*, DE 1970), O ARTISTA “AFIRMAVA QUE NÃO EXISTE UM ESPAÇO NEUTRO PARA A ARTE, E QUE O SIGNIFICADO DA ARTE SEMPRE DEPENDE DE ONDE ELA É FEITA E ONDE É EXIBIDA” (CASTELLI, 2011). NA INSTALAÇÃO, A IDEIA ERA CIRCULAR DOIS PAINÉIS INICIALMENTE DE FORMA ANÔNIMA, EM CIDADES NOS ESTADOS UNIDOS, NA EUROPA E NO CANADÁ, PARA DEPOIS APRESENTAR ALGUNS DE SEUS FRAGMENTOS, REPRODUÇÕES E REGISTROS, EM ESPAÇOS DE ARTE



FONTE: WEBSITE DA CASTELLI GALLERY

“O ‘trabalho’”, escreve Kwon (ibid.), “deixa de procurar por um substantivo/objeto, para buscar um verbo/processo (fig. 49³⁷), provocando a reflexão crítica (não apenas a partir da fisicalidade) dos telespectadores em relação às condições ideológicas de sua visualização”. Alberro (2009, p. 13), no breve ensaio “Institutions, critique, and institutional critique”, coincide com a autora:

³⁷ Disponível em: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth-text-context>. Acesso em: 16 out. 2020.

FIGURA 50: *SURVIVAL SERIES* DE HOLZER (1982), NO SPECTACOLOR LIGHT BOARD INSTALADO NA TIMES SQUARE, COMO PARTE DA MOSTRA *MESSAGES TO THE PUBLIC*, QUE REUNIU VÁRIOS ARTISTAS ENTRE 1982 E 1990, SOB PROMOÇÃO DO PUBLIC ART FUND, EM NOVA YORK



FONTE: ARQUIVO JANE DICKSON

The urgent quest in the 1980s to position artistic production within the public sphere without reporting to — or relapsing into — the use of monumental structure led to the production of a great deal of art that was articulated within easily accessible forms of communication (such as language) and representation (e.g. smart graphic design), and publicly distributed as flyers, billboards, newspapers advertisements, and videotapes. But while their motivations for developing these strategies were obviously laudable, in the process of adjusting their work to easily disseminated distribution forms, these artists inadvertently began to produce art that crossed the border into the realm of pure publicity.

Em suas ocorrências como arte *site-specific*, a palavra-mídia cumpre diversas das lógicas de circulação desse terceiro paradigma descrito por Kwon (2004) e Alberro (2009). Apesar de algumas vezes serem transportadas de uma localização para outra, a relação entre o que essas palavras dizem e o espaço em que dizem assume uma simbiose própria. Exatamente como no exemplo da intervenção de Holzer no *spectacular board* da Times Square, dentro do projeto *Messages to the public* (fig. 50), mostrada aqui e no primeiro capítulo.

O diretor, escritor e artista visual inglês Tim Etchells (fig. 51³⁸), após anos de envolvimento com teatro e performance à frente do coletivo Forced Entertainment, passou a acumular extensa e reconhecida produção com os letreiros luminosos instalados em paisagens públicas. Sobre a especificidade dos espaços que recebem seus trabalhos, Etchells (2017) disse que “às vezes, os trabalhos em neon ou LED [...] são criados com um lugar específico em mente. Nesses casos, estou pensando no contexto — no uso atual ou na história de um lugar em particular, nas oportunidades específicas que podem ser viabilizadas pelo local e pela arquitetura”. Por outro lado, o artista também admite a possibilidade do aparecimento dessa especificidade inclusive quando não tem o lugar da instalação em mente:

Other works are made without a place in mind but each time they are installed I’m aware of their relation to context. I create all the pieces with a certain kind of open-endedness, a porousness or incompleteness which means that they are ready to take on meanings and questions in dialogue with things around them. Wherever the works are placed they animate different ideas that are already present in the location — to install something on top of a grand official building, or to place something in the middle of a piece of waste ground brings out something different in the texts that I make. (ETCHELLS, 2017)

FIGURA 51: *WE WANTED*, DE TIM ETHELLS (2011), A PARTIR DA LETRA DE “COLORS AND THE KIDS”, DA CAT POWER. O PROJETO FOI ORIGINALMENTE APRESENTADO NO GLASTONBURY FESTIVAL (SHANGRI-LA) E, DEPOIS, MOVIDO PARA LONDRES



FONTES: WEBSITE DO ARTISTA

³⁸ Disponível em: <https://timetchells.com/projects/we-wanted/>. Acesso em: 5 ago. 2020.

A abertura e a porosidade das peças a que Etchells se refere decorrem, em importante medida, dos procedimentos de conotação da mensagem dos quais a palavra-mídia se vê investida, como vimos a partir de Barthes, ao oferecer uma ideia/um conceito estranhos às associações imediatamente desencadeadas pelo significante “leiteiro publicitário”.

2.5.1. CAMADAS DO ESPAÇO

A teoria sobre uma arte com “especificidade de lugar” ganha nuances se colocada em diálogo com teorias sociais que, no século passado, o século da consolidação da cultura urbana, tanto quiseram discutir e interpretar as consequências da urbanização da vida.

Vou resgatar brevemente como o espaço urbano (em suas camadas e rápidas transformações na modernidade) foi problematizado por dois autores a que já me referi e que tiveram influência sobre, de um lado, o pensamento de Benjamin, fundamental ao percurso que propus no primeiro capítulo, e, de outro, a teoria e a prática situacionista. Ao escolher as perspectivas de Simmel e Lefebvre, não espero tomá-las como completas e universais. Quero, sim, cuidar da coesão da trama que venho propondo e sobretudo mostrar como seus conceitos nos ajudam a aprofundar a observação da palavra-mídia na arte pós-Segunda Guerra.

No ensaio “Sociologia do espaço”, que mencionei no primeiro capítulo, Simmel (1997) procurava descrever como se dava, do seu ponto de vista, a relação entre o entendimento do espaço e a configuração das relações sociais. Para tanto, elencava “cinco qualidades fundamentais da forma espacial sobre a qual a estrutura da vida em comunidade se apoia” (1997, p. 138). Sem buscar fazer uma revisão extensa da perspectiva do autor, o que me interessa é pensar como principalmente duas das qualidades identificadas nos guiam até uma leitura complementar do interesse pela “especificidade

do lugar” na arte contemporânea.

Para Simmel (1997), *forma e espaço* se relacionam na medida em que a primeira seria nosso lugar de entrada para a realização da noção e experiência do segundo. Isto é, somente nos damos conta da dimensão espacial, de que estamos num espaço, quando travamos contato com uma porção dele; e essa porção se revela através das formas. Mas o que dessa visão realmente contribui para a reflexão sobre a arte *site-specific* e suas estratégias de busca de sentido a partir do espaço em que se constroem é a tese da qualidade que o espaço tem de ser necessariamente exclusivo. Nenhuma cópia de um objeto consegue dividir o espaço com seu original. Portanto, toda porção do espaço contaminaria o objeto de um sentido único. Simmel (ibid., p. 138) escreve: “essa singularidade do espaço se comunica com os objetos, a ponto de poderem ser concebidos meramente como ocupantes do espaço, e isso se torna particularmente importante, na prática, para aqueles objetos cuja importância espacial tendemos a enfatizar”.

Outra qualidade do espaço, próxima à anterior, é o fato de ele fixar o sentido daquilo que contém. Simmel (1997) pensava essa relação, buscando um ou outro paralelo com a arte, a partir das ideias de estado, território e sociedade. Essa função sociológica do espaço será novamente notada na interpretação que a crítica institucional, como uma das forças que impulsionará a abordagem *site-specific*, buscará fazer dos museus, galerias e centros culturais.

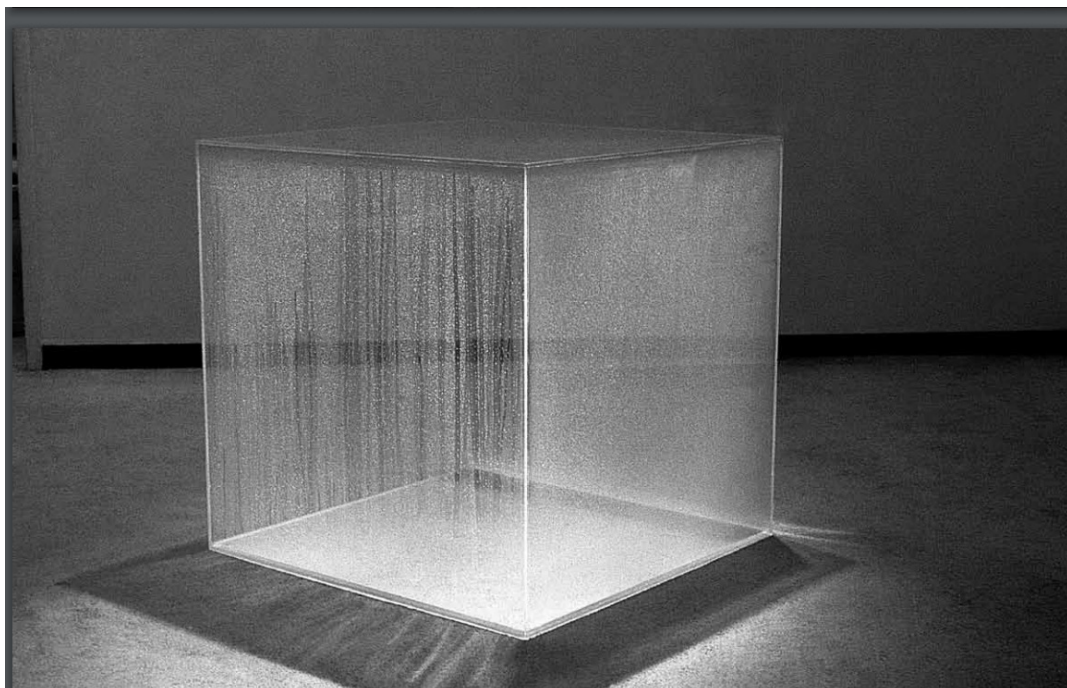
Simmel (ibid.), como farão os artistas críticos das instituições de arte, entendia que os limites geográficos de um espaço são capazes de orientar e padronizar formas sociais de relação. É na tentativa de importar novos conteúdos para a arte, portanto, que a busca por outras especificidades de lugar espera poder aportar ao artista.

Um exemplo: em sua crítica à incidência da lógica institucional sobre o trabalho de arte que as instituições acolhem, o artista alemão Hans Haacke

(2009, p. 121) escreveu que “o museu ou qualquer outro enquadramento cultural investe sistemas em *real-time* de programações (significados) adicionais”. Haacke estava falando de como suas *weather boxes* (fig. 52), que mais ou menos repetiam o fenômeno da condensação do ar no vidro do carro em dias frios, apesar da autonomia do seu funcionamento e da existência alheia a qualquer julgamento formal, seriam submetidas a determinações históricas e culturais específicas caso fossem apresentadas num museu. Nesse caso, concluía o artista, sistemas autônomos como esses não se diferenciariam de “outras atividades e apresentações culturalmente impregnadas”, como a pintura, a escultura e a poesia. O exercício do artista claramente parodiava a crença que operara na crítica modernista em relação à pretensa autonomia do objeto artístico.

Já o legado de Lefebvre (2001, 2013, 2019) para a rediscussão do espaço e as consequências desse conceito para a vida, e para a fusão desta com a arte, é gigante, inclusive pelo número de obras em que a questão do urbano recebeu sua atenção.

FIGURA 52: *CONDENSATION CUBE* (EXIBIDA NO MIT COMO *WEATHER CUBE*), HANS HAACKE (1967)



FONTE: JONES, 2011

A trajetória do seu pensamento é abrangente e produtiva, tendo sido muito importante, nos anos 1950, quando ainda ensinava na Universidade de Strasbourg, e foi professor de jovens mais tarde associados aos situacionistas. O seu interesse por baixar a Filosofia do pedestal e fazê-la encontrar, como mencionei ao falar da “teoria dos momentos”, a vida cotidiana foi tão enraizado pela prática situacionista como também deixou marcas, direta ou indiretamente, em várias das poéticas que investiram na cidade nas décadas seguintes.

Lefebvre foi ator importante no maio de 68 francês; deu aulas para Cohn-Bendit, manteve interlocução e presença no movimento estudantil, em Nanterre, e viu muitas das suas perspectivas sobre o potencial revolucionário do urbano tomarem forma em Paris e em diversas cidades, dentro e fora da Europa.

A favor do eco do pensamento lefebvriano sobre as práticas artísticas ligadas ao espaço urbano nas décadas seguintes, ainda que como expressão de um espírito do tempo maior que ele, está, por exemplo, o entendimento de Stimson (2009, p. 20) sobre as raízes sócio-culturais da crítica institucional. Para o crítico e professor norte-americano responsável por uma das antologias mais completas sobre o tema, “institutional critique [...] was a child of 1968, but a child with a deep-rooted soul often at odds with the spirit of its time. If there was one trait that characterized that spirit above all others, it was its suspicion of institutions as such”.

A reflexão de Lefebvre sobre a questão do espaço (urbano) começa especificamente com a publicação de *O direito à cidade*, em 1968, e continuará a se desenvolver, somando complexidade, até 1974, quando apresenta a obra que consolida muitas das perspectivas anteriores e o transforma definitivamente em referência dos estudos sobre as relações entre sociedade, suas possibilidades, e o espaço. Falo de *A produção do espaço*.

No texto, cheio de camadas e digressões que às vezes parecem se afastar

do objeto central do estudo, Lefebvre (2004/2013) explicará, também como movimento da teoria social que aqui empresta conceitos à interpretação da *site specificity* nas artes, por que o espaço das cidades modernas deveria ser pensado como produto e produtor de socialidades. De outro modo, o espaço seria ao mesmo tempo resultado e causa de processos sociais. Esse entendimento romperia, de acordo com o próprio autor, com a tradição do enfoque “abstrato” do espaço, consequência principalmente da maneira como o conceito havia sido tratado na Filosofia desde a noção matemática do espaço euclidiano. Para Lefebvre (ibid.), a abordagem geométrica/geográfica e suas derivações “transcendentes” na história da Filosofia teriam deixado a discussão conceitual do espaço distante das forças concretas sob as quais estaria se transformando na modernidade.

Em sua extensa análise sobre a produção social do espaço, o autor recorrerá a conceitos da economia política marxista para mostrar como as lógicas das cidades modernas teriam feito dos usos do espaço não somente o produto de forças produtivas alheias a ele, mas, pelo contrário e ao mesmo tempo, a própria condição de produção das relações determinantes dessas forças. “Enquanto produto”, propunha Lefebvre (p. 56), “”mediante interação ou retroação, o espaço intervém na própria produção: na organização do trabalho produtivo, nos transportes, nos fluxos de matérias-primas e de energias, nas redes de distribuição dos produtos etc.”. E concluía que o espaço “se dialetiza: produto-produtor, suporte de relações econômicas e sociais” (ibid.). Intervir sobre os espaços da arte seria, de acordo com esse entendimento de Lefebvre, e também como acreditaram artistas pelo menos desde o Futurismo, realmente agir sobre o seu sistema de produção e circulação.

Se o espaço é resultado de uma produção social (da qual dialeticamente participa, nos níveis da base e da superestrutura), o é a partir de três dimensões que, para Lefebvre, resultam em três tipos diferentes de espaços.

O **espaço percebido**, isto é, o espaço “da experiência material, que

vincula realidade cotidiana (uso do tempo) e realidade urbana (redes de fluxos de pessoas, mercadorias e dinheiro que se assentam em — e transitam — pelo espaço” (LOREA apud LEFEBVRE, 2013, p.15). Em segundo, estaria o **espaço concebido**, que seria aquele articulado pelos “pensadores” do espaço, especialistas e acadêmicos, a quem o autor não poupa por muitas vezes teorizarem uma noção que não se verifica na prática³⁹. Os espaços concebidos entregariam representações do espaço. E, por fim, o terceiro tipo, que seria o **espaço vivido**, investido das práticas subjetivas que fariam dele espaços de representação, em que cada um poderia imaginar a própria vida.

O maravilhoso da atmosfera que Baudelaire reconheceu na cidade moderna era, como procurei mostrar no capítulo anterior, um encontro com o espaço vivido. No caso, o espaço imaginado sobretudo pelos heróis das margens. Também o *neonness* de Miranda, aquele sentimento de tomada de consciência do nosso tempo e da realização de que pertencemos ao espaço, experimentado diante dos letreiros em neon, seria, pensado sob a ótica de Lefebvre, um encontro com o espaço vivido. Com as espécies de representações fantasmagóricas de alguma coisa que aconteceu ali ou de alguma coisa que aconteceu com a gente.

Quando nos descobrimos ante uma sentença luminosa soprada, cantada, falada por alguém, sob o efeito do desvio e da conotação que a arte opera, redescobrimos a possibilidade de nos vermos representados no espaço para além das representações que querem que a gente reconheça nele. O espaço que cotidianamente vende um produto, que controla a hora e sugere uma ideia, que o tempo todo pede por uma ação nossa, da produção ao consumo, de repente se diz e se reapresenta como o espaço da poesia.

Esse é o espaço vivido pela arte via palavra-mídia, que procura instau-

³⁹ Em *O direito à cidade*, Lefebvre (1968/2001) criticará o urbanismo como disciplina que tratará de racionalizar o urbano, de buscar uma relação causal e linear para o “fenômeno urbano”, ignorando a dialética e as possíveis descontinuidades entre os processos de “descamponização”, industrialização e urbanização.

rar aquilo que Lefebvre (1970/2019), num contexto mais amplo, chamou de heterotopia, o espaço da diferença no cotidiano da cidade. Não mais viver o tempo e o espaço do urbano da mesma forma como vivemos todos os dias. Ao menos por um intervalo, por um pedaço da rotina, encontrar outro dia, outras noites, e reivindicar a possibilidade de reimaginar o lugar e o tempo, sendo produtores do espaço em que nós somos. Produtores de nós mesmos.

“O código comum de textos luminosos que endereçam os edifícios da cidade e permitem reconhecer usos, aqui, torna-se subjetividade”, escreveu Marta Bogéa (2010, p. 79) sobre os letreiros de Gross com nomes de mulheres. A palavra “reposiciona-se, borrando a fronteira do espaço exterior/interior, objetivo/subjetivo”.

Tal a busca dos situacionistas ao proporem a ideia de situação. O recorte da vida em favor daquilo que PLANT (1992/2008) descreveu como “a tentativa de defender o sujeito frente à invasão das relações mercantis”. Tudo, inclusive o familiar, pode apontar para outro mundo, ainda que passageiramente. Mas essa passagem deixa marcas que nos estimulam a repensar o desenho do mundo. Esse o exercício fundamental para qualquer projeto de transformação da vida representada, da vida explicada e orientada por alguém que não fomos nós.

O espaço vivido, portanto, e para permanecer com Lefebvre, seria o espaço que admite e torna possível a ocorrência do *momento*. Aquele momento que, expliquei, tem alguma coisa de absoluto e que, assim, dura, ou pelo menos retorna num tempo diferente daquele em que originalmente aconteceu.

Com isso, não quero dizer que a abordagem *site-specific*, em geral, e a palavra mídia, no caso deste trabalho, alcancem universalmente esse resultado, que viabilizem sempre e em todo mundo espaços para suas próprias representações da vida. Mas ela é uma brecha, uma fissura nas dinâmicas programadas pelos espaços percebido e concebido. O desvio do artista, a reconotação da sua linguagem, podem abrir o urbano, e a nossa experiência,

para aquilo que, também de acordo com Lefebvre (1968/2001), seria a cidade praticada sob a lógica da obra e não da mercadoria. Como queria o autor, sob o resgate do valor do uso, com seus prazeres, e o difícil abandono da pauta exclusivamente interessada na geração do valor das trocas e do dinheiro.

No geral, intervenções sensíveis sobre a cidade tratariam de reivindicar a possibilidade de opinar sobre as representações que semantizam os espaços das suas vidas. Seriam, portanto, tentativas de construir espaços vividos às suas maneiras. Mas são também criações que não raro procuram desprogramar os fluxos que ordenam a percepção do espaço e cobrar voz sobre eles. Ao fazê-lo, no geral, caminhariam a contrapelo das forças de regulação e padronização da esfera pública, e buscariam alcançar alguma participação na imaginação do urbano.

2.5.2. REINSTITUCIONALIZAÇÃO

De volta à retrospectiva crítica de Kwon (2004), a autora faz alusão à certa crise que o termo *site-specific* passará a enfrentar, especialmente a partir dos anos 1990, quando começa a haver uma revisitação aos trabalhos de *site-specific* das décadas anteriores. Na impossibilidade de torná-los acessíveis, em função de muitas vezes terem desaparecido ou sido conservados somente em registros foto e videográficos, instituições passam a reconstruir versões dos projetos originais para exibição, dentro das suas salas, ao público.

É lógico que esse movimento impôs uma contradição de termos à ideia da arte *site-specific*, cuja especificidade não dependia, como defende a autora, de uma permanência da relação entre obra-espço, mas, ao contrário, da impermanência⁴⁰ “a ser experimentada como uma situação irrepitível e fugaz” (KWON, 2004, p. 24). Quer dizer, a experiência reivindicada pela arte

⁴⁰ Groys (2008) fala da impossibilidade de se pensar original e cópia na instalação. De acordo com o autor, a experiência da instalação dependeria de uma unicidade que reauritizaria a arte, mesmo ela (a instalação) se valendo de diversos objetos e quinquilharias reproduzidos em escala industrial.

FIGURA 53: *CHANCE*, DE REGINA PARRA (2015-2017), ORIGINALMENTE INSTALADA NO PARQUE LAGE, NO RIO DE JANEIRO



FONTE: WEBSITE DA ARTISTA

site-specific estaria na unicidade do encontro entre obra, lugar e tempo. Possível somente naquelas condições. E exatamente como na ideia da “estética da impermanência” que o crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg (2004) cunhara ao conectar o precário na arte dadaísta aos *happenings* de Kaprow em ensaio de 1964. Transportar as “obras” *site-specific* para as salas de uma instituição, ou pior, refabricá-la numa galeria ou num museu, seria, como no entendimento de Haacke, esvaziá-la do seu projeto sensível original e reconvertê-la quase que no objeto da arte modernista.

“O próprio processo de institucionalização e a concomitante comercialização da arte *site-specific*”, nas palavras de Kwon (2004, p. 38), também derrubava “o princípio de ‘place-boundedness’ pelo qual esses trabalhos desenvolveram sua crítica da autonomia a-histórica do objeto de arte”.

O comentário de Regina Parra (2020) sobre a preocupação com o lugar original de *Chance* (figs. 53⁴¹ e 54), mais tarde reintroduzida no espaço ins-

⁴¹ Disponível em: <http://www.reginaparra.com.br/chance>. Acesso em: 27 nov. 2020.

FIGURA 54: CHANCE, REINSTALADA, EM 2019, NA SALA C DO 2º ANDAR DA PINACOTECA, EM SÃO PAULO



FONTE: ARQUIVO DO AUTOR

titucional da Pinacoteca, em São Paulo, parece confirmar a observação da autora de *One place after another*. “A grande chance”, explicou a artista, “também era muito por conta do lugar; ele foi instalado para uma exposição, ele foi criado para essa exposição no Parque Lage chamada *Encruzilhada*. O curador era o Bernardo Mosqueira. Surgiu muito dessa primeira conversa

com o Bernardo, sobre como encruzilhada é esse lugar em que você pode tomar uma decisão e se deparar com alguma coisa terrível, alguma coisa incrível”. E, enfatizando o protagonismo do lugar de exibição para o significado do letreiro e de sua relação com a exposição, pontuou: “Eu sabia que o neon ia ser instalado no Parque Lage. Queria que ele fosse meio encontrado, que ele ficasse no meio da mata para ser encontrado pelas pessoas”.

Ainda sobre a questão da reinstitucionalização, Knight (2008) discute o caso extremo do “outsider” Charles Simonds, que, durante a década de 1970, construía seus *dwelling*s em muros, buracos e pequenos cantos da cidade, como pequenas moradias para as “little people”, comunidade imaginária de pessoas em alusão aos residentes que tinham enorme dificuldade de encontrar habitação e abrigo nos bairros (SoHo, Lower East Side) em que o artista deixava seus trabalhos. No início da década de 1980, o Whitney Museum, também em Nova York, encomendou trabalhos de Simonds para exibí-los como instalações pensadas para o espaço do museu.

Como consequência dessa contradição interna a uma arte que buscara sua especificidade na relação com seu lugar de construção, de exibição e de desaparecimento (por que não?), Kwon (2004) entenderá o surgimento de diversas poéticas que parecem demonstrar uma consciência sobre sua “própria inapreensão”. Enxergando a institucionalização da arte *site-specific*, esses artistas teriam partido para experiências nômades, deslocamentos capazes de fazer das suas criações experiências irreplicáveis, fugidias e não transponíveis para enquadramentos institucionais. O efeito dessa arte *site-specific* itinerante seria, ainda de acordo com a autora, o retorno ao artista.

2.5.3. SITE SPECIFICITY E ARTE PÚBLICA

Os primeiros registros da incursão (organizada e autorizada) de artistas pela palavra elétrica e pública apontam para as ocupações do *light board*

da Times Square, no começo da década de 1980. Jenny Holzer, Martha Rosler, Antoni Muntadas, ao lado de outros artistas, participaram do projeto *Messages to the public*, entre 1982 e 1990, com apoio do Public Art Fund⁴², criado em 1977, por Doris Freedman.

Mensagens como “This is not an advertisement” (fig. 56⁴³) ou “Housing is a human right”, no grande painel Spectacolor fixado entre a 7ª Avenida e a Broadway, viralizam ainda hoje em diversas contas do Instagram e se transformaram em registros icônicos da arte feita em painéis publicitários. Apesar de serem famosas e muitas vezes atribuídas à iniciativa dos artistas autores das mensagens, poucas pessoas conhecem a história por trás das intervenções.

De acordo com Dickson (2020), artista e programadora original das artes e mensagens do painel eletrônico da Times Square, na década de 1980, *Messages to the public* teria sido desdobramento do *Times Square Show*, realizado dois anos antes, pelos artistas do coletivo conhecido como Colab.

A artista relembra que a mídia obedecia à mesma regulação de outros sistemas de *broadcast* e que, por isso, precisava abrir espaço para conteúdos de interesse público. As pessoas podiam pagar para exibir suas próprias mensagens no enorme *signboard* do cruzamento que recebera o primeiro letreiro de que se tem notícia quase 100 anos antes: “The only thing people ever paid for was ‘I love you Suzy, will you marry me?’ or ‘Happy birthday, George!’ or ‘Happy birthday, Grandpa!’. I did one for my father that said ‘Happy birthday’, he wasn’t in New York so he didn’t see it, but mailed it to him, and he was very happy that his name was up in lights”. Dickson (ibid.) explica que trabalhava numa sala cuja janela ficava sob o letreiro e que sempre testemunhava, lá de cima, as reações dos destinatários que liam o painel

⁴² Organização sem fins lucrativos, formada por iniciativa de Doris C. Freedman, em 1977. Antes, Freedman tinha ocupado cargos em alguns órgãos culturais da cidade de Nova York e foi apoiadora da lei que ficou conhecida como “percent for art”, que direcionava parte dos investimentos em construção para a arte em espaço público.

⁴³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/652881277199870969/>. Acesso em: 24 fev. 2020.

FIGURA 55: ANÚNCIO PARA O *TIMES SQUARE SHOW*, JANE DICKSON (1980)

FONTE: IOSIFESCU; KUGELBERG, 2018, p. 218

num dos endereços mais famosos do mundo.

Foi assim que a artista convenceu seu chefe a fazer um projeto de arte. Como estava ligada aos artistas do Colab, que reuniu nomes como Diego Cortez, Kiki Smith e David Hammons, e participou da organização da série de atividades programadas para o *Times Square Show* (fig. 55), em junho de 1980, teve a ideia de usar o letreiro como uma das intervenções da mostra. O resultado foi história. A coletiva não só é considerada um marco na arte contemporânea como também foi a raiz de *Messages to the public*, que, de acordo com Dickson, teria surgido do desafio que seu chefe lhe colocara de conseguir financiamento para a realização de outros projetos artísticos envolvendo o Spectacolor.

O encontro com o Public Art Fund foi uma forma de viabilizar o desejo de conciliar sua formação de artista — Jane tinha estudado com Nan Goldin e Janet Stein em Boston — com o ganha-pão que encontrara em Nova York. Na época, recorda, estavam surgindo alguns fundos municipais para proje-

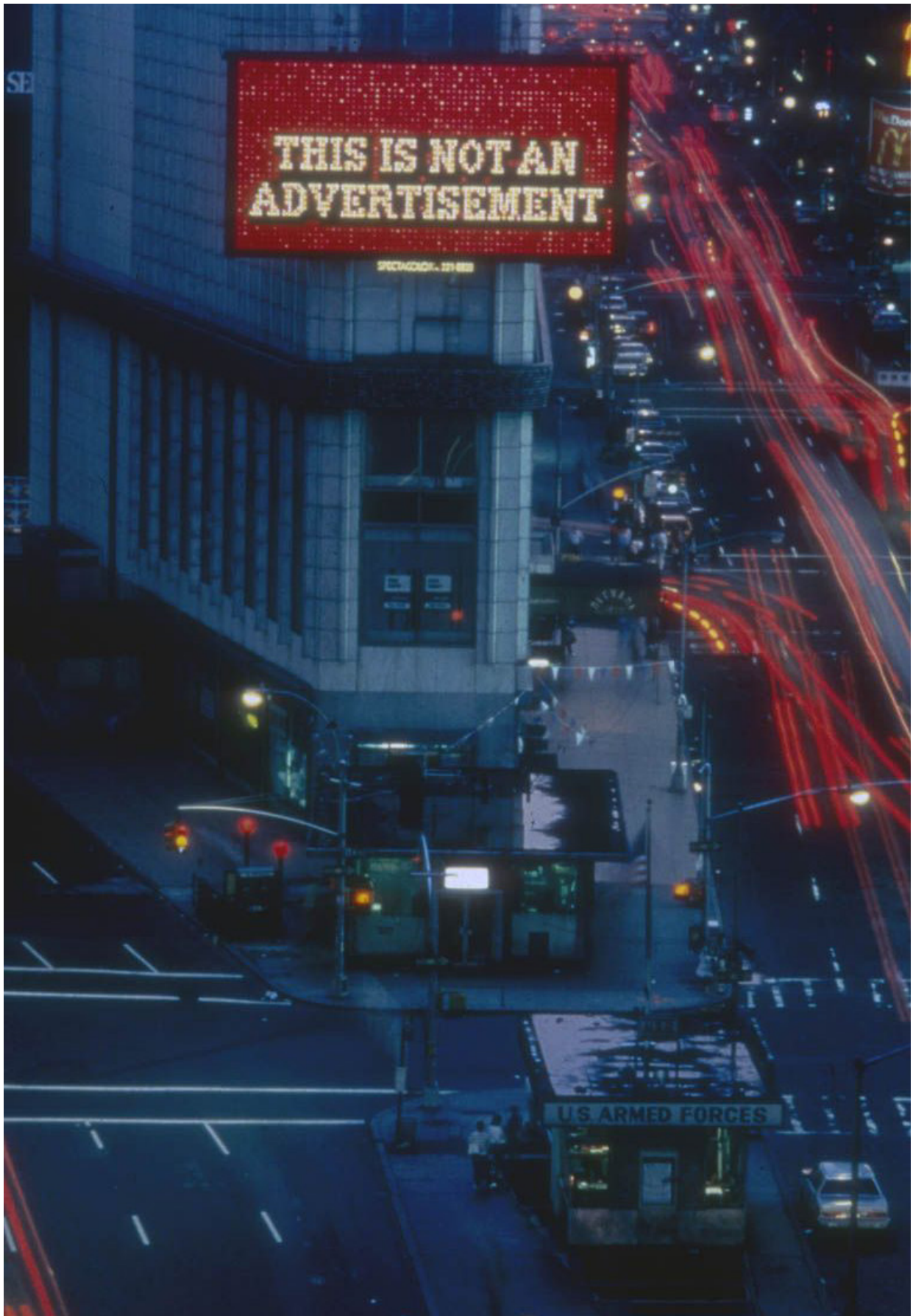
tos de Arte Pública, como o Art Space.

While I was trying to raise money for the *Time Square Show*, I went with a wonderful artist named Walter Robinson to talk to the Public Art Fund. I had never heard about the Public Art Fund, I was new to New York. We talked to Jenny Dixon who was then running the Public Art Fund and said, ‘Oh, it is going to be a big inspiration, three floors, performances, paintings’ and I said, ‘I am doing this advertisement on this digital billboard for the month’. And Jenny went, ‘Well I can’t give you money for a show for a month from now. We plan our budget years in advance, but I am very interested in this billboard and if you could get me access to that billboard, I would love to make a project, an art series on that billboard’. (DICKSON, 2020)

Como Dickson era a pessoa com acesso à decisão sobre a programação do “billboard”, aceitou fazer a intermediação com seu chefe na condição de ser a curadora do primeiro ano do projeto. “If I am gonna do this and I am not really gonna get paid to do it, I wanna it to be like continuing the Colab spirit, I said to Jenny”. Dixon, que estava substituindo Doris Freedman à frente do Public Art Fund, afastada por questões de saúde, aceitou o acordo. E assim nasceu um dos marcos mais importantes da história da palavra-mídia objeto da arte contemporânea. Aparentemente, Dickson não estava familiarizada com os programas de financiamento de Arte Pública, que tinham já uma história importante na cadeia da arte norte-americana.

O percurso do *site-specific* e as flutuações pelas quais o termo passou (e continua passando) marcam um encontro importante com a Arte Pública, que, como já indiquei, foi provavelmente a principal porta de entrada da palavra-mídia no circuito/sistema das artes. A convergência entre as duas tendências explica-se por, de um lado, os artistas terem saído em busca de experiências extramuros, fugindo do enquadramento institucional, enquanto, de outro, as próprias instituições passaram a expandir seus “territórios” como tentativa de dialogar com a crítica da qual vinham sendo alvos.

Assim como no caso do *site-specific*, também o termo “arte pública” é atravessado por histórias e entendimentos variáveis, às vezes conflitantes. Para entender como essas duas forças da produção da arte na segunda meta-

FIGURA 56: PARTICIPAÇÃO DE ANTONI MUNTADAS NO PROJETO *MESSAGES TO THE PUBLIC* (1985)

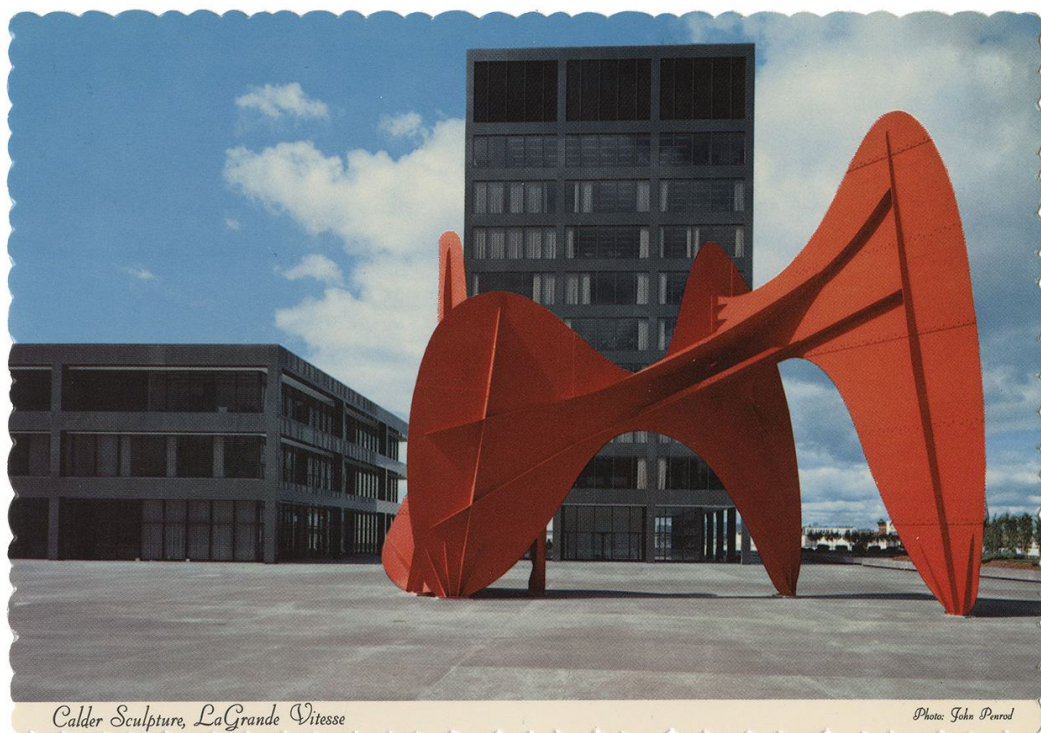
FONTE: PUBLIC ART FUND

de do século XX dialogam e como esse contato entre elas, a discussão sobre esse contato, situa a palavra-mídia no arco da arte contemporânea, recuperando alguns episódios da Arte Pública norte-americana, onde essa tendência da arte surgiu como a entendemos (e a história da arte a entende) hoje. As duas trajetórias — a da especificidade e a da reproposição da dimensão pública da arte — fornecem um enquadramento histórico e conceitual que amplia a compreensão da aterrissagem de artistas em palavras que falam para a cidade.

Ao refazer a história da Arte Pública nos Estados Unidos, Kwon (2004, p. 60) mapeará três grandes momentos e direcionamentos, semelhantes aos que Lazy (1995) já fizera na introdução da sua antologia *Mapping the terrain*, publicada com a participação de artistas e críticos com quase dez anos de antecedência.

A primeira abordagem, que Kwon (2004, p. 60) descreve como *art-*

FIGURA 57: *LA GRANDE VITESSE*, DE ALEXANDER CALDER (COMISSIONADA EM 1967 E INSTALADA EM 1969), PRIMEIRA OBRA DE ARTE PÚBLICA SUBSIDIADA PELO ART-IN-PUBLIC-SPACES, DO NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, CRIADO EM 1965 E MARCO NA HISTÓRIA DO QUE FICOU CONHECIDO COMO ARTE PÚBLICA



FONTE: CALDER ARCHIVE

in-public-places, seria consequência das iniciativas do General Services Administration (GSA), sob o programa Art-in-Architecture (A-i-A), criado em 1963, e do National Endowment for the Arts (NEA), com o Art-in-Public-Places, em 1967. Nessa primeira fase, a Arte Pública consistiu basicamente na instalação de enormes esculturas — a maior parte delas de artistas modernistas como Calder (fig. 57) ou Moore — em praças e pátios públicos, muitas vezes incorporados como extensão de centros comerciais privados.

Com uma visão mais flexível que a da autora de *One place after another*, para quem essas primeiras obras financiadas pelos programas oficiais de Arte Pública de fato ignoravam o espaço e as dinâmicas sociais com os quais se relacionaria, Knight (2008, p. 17), revisando documentos do NEA, concordará que, nessa fase inicial, “havia pouca preocupação com o contexto, a mensagem ou a especificidade do lugar”, mas entenderá que esses projetos integraram planos de revitalização urbana que deram início “a uma onda de entusiasmo pela arte” nas comunidades em que foram inaugurados.

A autora e professora, em seu *Public art: theory, practice and populism*, dirá que os antecedentes do A-i-A estavam, coincidindo com as iniciativas de modernização das *main streets* que vimos no primeiro capítulo, nas várias políticas públicas de recuperação econômica que integraram o pacote do New Deal. Propostas como a Public of Art Project (PWAP) e o Federal Art Project apareceram na década de 1930 com o objetivo de embelezar as cidades, machucadas pelo *crack* de 1929, e empregar artistas (KNIGHT, 2008, p. 4, 6). Assim como no caso das fachadas de lojas comerciais, também a inclusão de arte nos projetos de “embellishment” recebia incentivo fiscal do governo, consagrando o modelo *percent for art* de financiamento de artes para a cidade, em operação, dentro e fora dos Estados Unidos, até hoje.

No segundo paradigma da Arte Pública sugerido por Kwon (2004), o da *art-as-public-spaces*, as intervenções tratariam de trazer a arte para o próprio projeto urbano, sendo pensadas como parte do desenho da cidade. Mas

esse segundo modelo de concepção de uma arte pública ainda se manteria distante do terceiro, cuja principal característica seria justamente a de integrar a arte e o uso público do espaço. Mais do que parte do desenho urbano, essa arte encontraria seu sentido ao ir ao encontro dos interesses das pessoas “praticantes” daquele espaço da cidade. Essa terceira tendência recebe da autora o nome de *art-in-the-public-interest*.

A abordagem *art-in-public-places* foi marcada, como vimos, pela instalação de grandes esculturas desenvolvidas sem preocupação prévia com os espaços que as receberiam. Ali por volta dos anos 1970, esse modelo de interação entre cidade e arte começou a ser visto com muita reserva por críticos e artistas, que entendiam a obra transportada para o espaço público, não raro como versões ampliadas de trabalhos guardados em museus, mais como estorvo do que como experiência “vívda”.

Em termos lefebvrianos, as abordagens *art-in-public-spaces* e *art-as-public-spaces* estavam mais para a imposição de concepções prontas do espaço, chegadas de fora para dentro, sem a participação das comunidades diretamente impactadas pela realização dos projetos. O contexto era o da crítica institucional e, se cada vez mais artistas procuravam escapar aos limites institucionais para superar as suas determinações, encontrar, nas ruas, a extensão dos seus acervos e coleções, era um passo atrás em todo o processo que imaginaram ter iniciado.

Em “Beauty and Bureaucracy”, texto que Lippard (1967, p. 650) dedicou à “Sculpture in environment”, “primeira exposição coletiva de Arte Pública financiada por uma agência municipal”, em Nova York, a autora destacava que “para além das qualidades estéticas dos artistas e dos trabalhos selecionados”, que ela classificava como “50% podres”, o problema fundamental parecia “estar na falta de convicção em relação à natureza da Arte Pública. Não se pode apenas tirar uma escultura do estúdio, jogá-la na sarjeta, e chamá-la de Arte Pública. Uma boa parte dos trabalhos tratados dessa maneira parecia

nada mais do que móveis despejados na rua”. E, à frente, concluía: “Arte Pública não pode ser selecionada simplesmente com base no fato de alguém gostar ou não da produção geral de um artista. Ela deve ser feita por pessoas que conhecem muito bem as reais características de vários artistas e podem julgar sua aptidão para a exibição em espaços públicos” (ibid., p. 651).

Essa pressão sobre a falta de preocupação da Arte Pública com as particularidades dos espaços que as receberiam levou as agências públicas a reverem seus critérios, ao final da década de 1970. Kwon (2004, p. 67) menciona os ajustes nos textos das chamadas públicas do National Endowment for the Arts, com o objetivo “não só de acomodar as tendências artísticas em transformação do período, mas sim de alinhar a Arte Pública mais com a produção de amenidades públicas e projetos *site-oriented*”.

Esse objetivo de integrar a Arte Pública ao espaço teria sido enfatizado mais ainda com as orientações que a NEA incluiu no programa de Visual Art e Design, de 1982. A partir dali, diz Kwon (ibid.), “a arte pública deixaria de ser somente uma escultura autônoma para ser de alguma maneira um diálogo significativo, às vezes até coincidindo com a arquitetura e a paisagem ao seu redor.”

Junto dessa nova onda de projetos de Arte Pública *site-specific*, muitas abas foram abertas, dando lugar a iniciativas/ações como as identificadas com a *new genre public art*, assim batizada pela crítica e curadora Arlene Raven e em seguida discutidas na coletânea *Mapping the terrain: new genre public art*, organizada, e já mencionada, por Lacy (1995). Nesses projetos, predominava a busca por uma integração entre artista e comunidade, e a expectativa de que esse contato pudesse fomentar reflexões permanentes e transformações entre as dinâmicas sociais vividas pelas comunidades afetadas.

Nas décadas de 1990 e 2000, a Arte Pública estreitaria sua relação com as instituições e fontes de financiamento privados, com as quais contou desde seus inícios, passando a ser cada vez mais empregada como estratégia

de *place branding*, prestando-se a servir de marca distintiva para cidades e convertendo-se em atrações turísticas. Esse movimento de “abraço ao espetáculo”, como escreve Knight (2008), sem com isso condená-lo, tem repercussões e aceitações diferentes entre artistas, historiadores da arte, curadores e críticos.

Há quem veja nessa aproximação o fracasso da batalha anti-institucional travada desde o final dos anos 1960, e a recuperação da especificidade do lugar e do espaço, antes índice de alguma independência para a arte. Ou, mesmo no caso dos desdobramentos da *new genre public art*, da *art-in-the-public-interest*, o risco de essas interações/emancipações serem incontornavelmente temporárias e insuficientes para entregarem legados permanentes (BISHOP, 2012). Na espécie de pôster-manifesto “New rules of Public Art”, do projeto *Situations* (2013), coordenado por Doherty, quem mencionei ao citar o conceito de “*situation specific*”, o terceiro ponto afirma justamente que a Arte Pública não deveria ser criada para uma comunidade, e, sim, que deveria se ocupar em estabelecer uma comunidade e celebrar sua existência temporária.

De um ou outro lado, as perspectivas parecem ecoar os argumentos listados por Lefebvre (1970/2019, p. 35), a favor e contra a rua, ambígua, em *A revolução urbana*. A seu favor, a possibilidade de “apropriar-se dos lugares”, de realizar um “tempo-espaço apropriado”, e com isso mostrar que “o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca”. Mas ao mesmo tempo, contra a rua, administrando forças contrárias, o fato de ela poder acabar ocupada por “um amontoado de seres em busca” do “mundo da mercadoria” em exibição nas suas vitrines, nos seus reclames. Na rua, “a mercadoria, tornada espetáculo (provocante, atraente), transforma as pessoas em espetáculos umas para as outras” e, igualmente, podem prevalecer sobre o uso “a troca e o valor de troca” (ibid.).

A palavra-mídia na arte contemporânea habita essa tensão entre polos.

O do alerta, do aviso, da poesia, e o da sinalização comercial. Entre a voz da/o artista, por um lado, e a do governo, dos pactos e dos mecanismos de financiamento, de outro. A rua e a instituição. A arte como interesse do público e a arte como loteamento privado e patrocinado. O lugar vivido e o lugar concebido. Todos conflitos ainda próximos daquela oscilação benjaminiana entre o elogio e a reprovação dos sintomas da modernidade. O letreiro na Arte Pública pode ser e produzir uma heterotopia, mas sempre poderá aderir ou ser aderido à isotopia do design urbano fabricado pelo comércio, pelo lazer e pelo turismo.



FIGURA 58: DEPOIS É SEMPRE MUITO TARDE, RODRIGO MACEIRA (2020)

PALA
VRA PER
FORMER
REVER
BERA
AÇÃO
DO³ GES
TO

3 PALAVRA PERFORMER: REVERBERAÇÃO DO GESTO

A discussão sobre os limites da performance aproxima e também coloca em conflito perspectivas e entendimentos diversos, de áreas diferentes. A própria instauração do debate, a busca por um lugar teórico específico de observação *da e para* a performance, reacende, num plano mais aberto, a crítica à artificialidade e à conveniência da separação entre as ciências, a meu ver ainda mais prejudicial quando as pesquisas em jogo buscam descrever o funcionamento das dinâmicas sociais, culturais, ou simbólicas, se quisermos optar por uma noção um pouco menos imprecisa que a confusa “humanas”.

É frequente nesse debate a inquietação em determinar a especificidade disso a que, a partir de suas razões, ou inclusive sem clareza sobre elas, autores e artistas chamam performance. Nesse esforço, a preocupação parece ser lutar contra uma exagerada relativização da ideia de performance enquanto dimensão prática e também conceitual a atravessar tudo que é humano (conforme eu mesmo cheguei a afirmar, no capítulo 1, ao sublinhar a expressão “dramática” usada por Travers diante da verificação do gás novo e lampejante).

Paradoxalmente, a busca por uma delimitação da performance, por uma conceituação inscrita em determinado “campo do conhecimento”, talvez seja necessária para concluir o seu avesso: o recorte do conceito seria uma etapa em direção à argumentação de que, de um modo ou de outro, toda nossa participação e nosso fazer na vida teria um residual (ou uma origem?) performático. Da manteiga no pão à intervenção no próprio corpo, tudo matéria-prima para o exercício permanente de ficcionalização

do mundo, em resposta ao desafio sobre-humano de provar/universalizar uma realidade em si, por si e para si.

De acordo com esse entendimento, que vai muito ao encontro do meu, a performance seria quase como o poetismo que Teige promoveu em Praga, ainda na década de 1920. A poesia, segundo o artista, estaria infiltrada em todo e qualquer gesto da vida cotidiana (BENSON, 2002). Viver como sentença de criação. O mundo seria, ou é, na medida em que assimila as formas fruto da nossa imaginação; existimos porque fazemos ou tentamos fazer ser o que somos capazes de imaginar.

Passear pela história do conceito, acionando distinções teóricas que o termo suscita, é um passo importante para a construção dos letreiros públicos na arte em sua relação possível com a performance.

3.1. PERFORMANCE POSSÍVEL

A professora e pesquisadora mexicana Diana Taylor (2015, p. 9), ao experimentar uma resposta para o que seria performance, parte exatamente do foco no fazer e da expressão “arte ação” (em alguns contextos, arte de ação¹) pela qual a performance também costuma ser referida. Taylor (ibid.), como farão outros autores, às vezes convergindo, outras se distanciando, tratará de elencar elementos distintivos capazes de guiar o mapeamento das fronteiras da performance. E, apesar da sua própria intenção de

¹ Sobre a expressão, Fiz (2012, p. 291) escreve: “A ‘arte de ação’, depois das experiências dos *happenings*, do Fluxus ou do acionismo vienense, abandona as formas neodadaístas — sobretudo seus elementos de improvisação — para se centrar em um processo de ações que obedecem a premissas previstas de antemão”. A questão da preparação como vão entre o *happening* e performance também aparece em Cohen (2011, p. 27), por exemplo: “justamente o que caracteriza a passagem do *happening* para a performance é o aumento da preparação em detrimento do improvisado e da espontaneidade”. Em “The happenings are dead: long live the happenings!”, Kaprow (1966/2003) rejeita qualquer tipo de ensaio para o *happening*, para o qual a espontaneidade na reação do público seria condição. Mas Kirby (1965, p. 9), na introdução do seu atento estudo *Happenings*, dirá que a afirmação do *happening* como acontecimento espontâneo é um grande mito: “It has been said, for example, that they are theatrical performances in which there is no script and ‘things just happen’. It has been said that there is little or no planning, control or purpose. It has been said that there are no rehearsals. Titillating to some, the object of easy scorn to others, provocative and mysterious to a few, these myths are widely known and believed. But they are entirely false”.

explicá-la, a autora reconhece no termo uma “palavra abrangente e indefinida” que “significa muitas coisas aparentemente contraditórias”.

Coincidindo com as abordagens da performance chegadas da Antropologia (SCHECHNER, 2003; TURNER, 1982, 1987, 2013), que pesquisam as relações e pontos de contato entre os rituais em sociedades pré-industriais e a performance contemporânea, Taylor (2015) sairá em busca de marcadores específicos da performance para encontrá-las sobretudo na demarcação do tempo e do lugar que aquele acontecimento, o performático, entregaria aos participantes da ação.

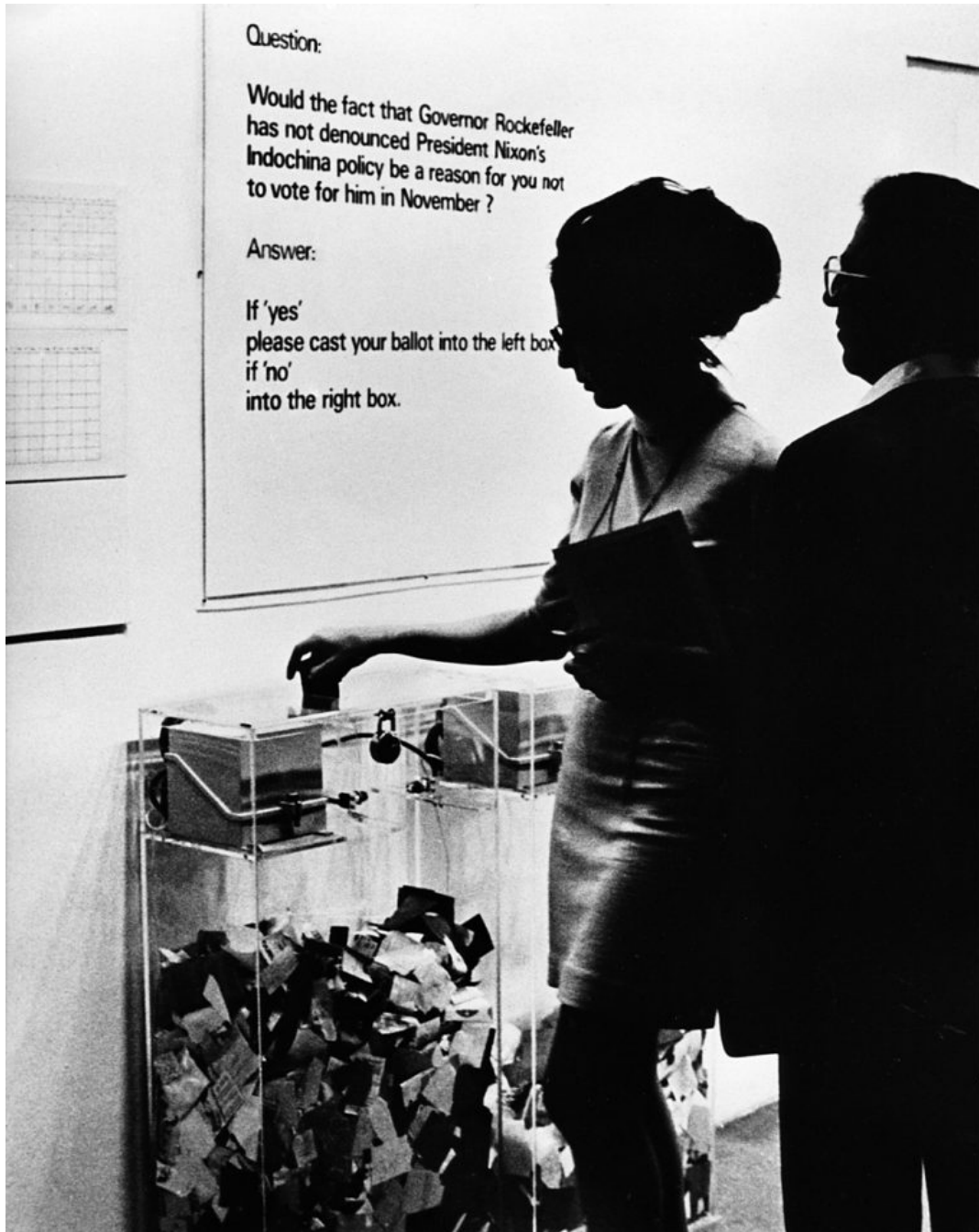
Por conta dessa sua capacidade de fabulação, de suspensão da naturalização da nossa relação com os espaços e seus ritmos, prescritos por um cotidiano ensinado e aprendido, é que, ainda segundo a pesquisadora mexicana, toda performance estaria investida, mesmo que em potência, de uma camada política incontornável.

Ao performar, qualquer pessoa poderia frear o sistema de codificação de sentidos e relações prevalecente para além do tempo-espço da performance. Esse desejo de romper com o programado, com suas medidas, mesmo que por um intervalo, necessariamente abriria brechas na partilha do sensível, do comum, da política.

Sob a ótica articulada por Taylor (ibid.), enquadram-se como performance muitos gestos, atos, movimentos, movimentações e iniciativas que, em seu momento, não se reconheceram ou se nomearam como tal. Possibilidade que já havia sido trabalhada, com uma coleção extensa de exemplos nas artes visuais, no sempre citado *A arte da performance: do Futurismo ao presente*, originalmente publicado em 1979, por Goldberg (2006).

A situação, tão central para os primeiros anos dos situacionistas, buscara na ressensibilização das nossas trocas com o tempo e o espaço um caminho para a reversão da sua programação, para a desconstrução da versão da vida, entre tantas possíveis, modelada ao redor da mercadoria.

FIGURA 59: *MOMA POLL*, DE HANS HAACKE (1970). NA INSTALAÇÃO, O PÚBLICO ERA CONVIDADO A SE MANIFESTAR SOBRE NÃO VOTAR POR NELSON ROCKEFELLER NAS PRÓXIMAS ELEIÇÕES PELO FATO DO ENTÃO GOVERNADOR DE NOVA YORK (E HERDEIRO DA FAMÍLIA ROCKEFELLER, DOADORA DO PRÓPRIO MOMA) NÃO TER DENUNCIADO A CONDUTA DO PRESIDENTE NIXON DURANTE A GUERRA DO VIETNÃ



FONTE: PHAIDON.COM

Debord (2006), assim como Kaprow (2003) fará com os *happenings*, chegou a falar em instruções e em direção das situações que viriam a instaurar outro mundo possível no mundo de todos os dias. Na leitura convencional

da história da arte, muitas das práticas identificadas com a crítica institucional, que também mostrei no capítulo 2, apoiaram-se igualmente sobre uma refundação espaço-temporal da produção e do consumo da arte para revelar a arbitrariedade da sua engrenagem.

Com o substrato teórico de Taylor (2015), para quem a unicidade da performance giraria em torno da reoperação de um tempo-espaço à revelia da estrutura social *normal*, apresentada como convite à participação de uma audiência, consigo pensar, propor e defender, ao menos teoricamente e com alguma cota de polêmica, a instalação *MoMA Poll* (fig. 59²), criada por Hans Haacke para a célebre exposição *Information* (1970), no próprio museu em Nova York, como extensão da ação de um corpo na contramão da linearidade de uma estrutura. Por um tempo determinado e num espaço cuja ocupação estava sendo subvertida, a presença ausente do artista instava o público a participar da “brincadeira”, ainda que ela contradissesse as leis gerais do mundo lá fora.

Taylor (2015) cita e em diversos pontos concorda com outra fonte importante para os estudos da performance. Ao falar do tempo-espaço e da participação de um público como elementos distintivos, a autora ecoa as “qualidades básicas” que Schechner (2003) lista para aproximar jogo, brincadeira, esportes, teatro e ritual, e tomá-los todos como facetas da performance. Para o ilustre professor de Performance Studies da Tisch School, em Nova York, o que torna essas atividades expressões da performance são 1) as maneiras como elas fazem conviver formas específicas de organizar o tempo, 2) o valor especial que, enquanto acontecem, consagram a determinados objetos, 3) ações que não resultam na produção de bens/objetos e 4) a ocupação especial ou não convencional de espaços que, na performance, passam a se afastar de usos previsíveis e a comportar

² Disponível em: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/september/13/a-movement-in-a-moment-institutional-critique/>. Acesso em: 3 out. 2020.

regras próprias e provisórias.

A importância que o autor reconhece na valoração simbólica de determinados objetos em práticas relacionadas à performance, como, por exemplo, a bola numa partida de futebol, sinaliza um movimento que apenas crescerá nas performances realizadas por artistas mais e mais envolvidos com a ascensão das mídias audiovisuais a partir da década de 1970. A introdução de meios técnicos, como o vídeo, por exemplo, dará início a um processo, discutido mais adiante, de transferência da performance do corpo do performer para outros elementos, muitas vezes objetuais, da ação performada.

Em seu percurso de pesquisa, Schechner (ibid.), que foi transitando do teatro para a Antropologia, interessa-se menos por um eventual arco de antedecências e descendências (o que veio primeiro, o ritual ou o esporte? O teatro é um desdobramento dos ritos primitivos?) e mais por investigar suas afinidades, os processos de significação que rituais, teatro, esporte, dança, jogo, “arte de ação” e brincadeiras compartilham.

Aos elementos básicos e comuns às atividades englobadas pela performance, Schechner (2003) somará, à medida que segue com seus estudos, características ampliadas.

Uma delas, extremamente valiosa para a gente entender a dimensão versátil que a noção cobraria (e que certamente continuará a cobrar), retoma os conceitos de arte e mímese em Platão e Aristóteles. Se, no primeiro, a arte, como tentativa de reprodução do mundo, seria um degrau rebaixado dele, que, por sua vez, já era também uma corruptela da ideia inteligível e além-sensível; em Aristóteles, explica Schechner (ibid.), a forma da arte ganha um dinamismo e deixa de ser vista como um produto acabado, para ser uma dinâmica, uma ação que remete ao mesmo tempo a um mundo, que quer copiar, e a si mesma, enquanto se faz sobre o mundo.

As artes de ação, o teatro (na perspectiva aristotélica) e as artes da performance (trazida a abordagem do filósofo grego para a contempora-

neidade), estariam, é claro, nesse segundo grupo, o que significa dizer que a performance, mais do que a pintura ou a escultura, ao se fazer, se daria a chance de atuar sobre o próprio mundo e sobre si mesma. Existiria um *durante* na experiência da performance, enquanto ela acontece, que a distinguiria da relação com o objeto acabado da arte tradicionalmente mimética. Na arte de ação, a realidade se admitiria mais evasiva, instável: daí, portanto, meu entendimento de que tudo que se insere na performance aponta, mesmo sem intenção, para a ficção que o gesto performático inscreve na vida e que coloca em xeque a crença sobre a “realidade” que a contorna (e que tenta controlá-la).

Por esse prisma, não é surpresa que Goldberg (2006) localize as raízes da performance nas artes visuais entre as vanguardas do começo do século XX. Uma das grandes contribuições dos exercícios realizados por esses artistas, sobretudo as tendências ligadas à abstração, como o Suprematismo ou o Construtivismo geométrico, foi justamente a superação do compromisso da arte com formas de ser e existir exteriores a ela. Outras correntes, como a dadaísta, apesar de ainda trabalharem com formas do mundo, tratavam de reprocessá-las, especialmente em esculturas-colagens quase abstratas como as de Baader, repensando a “submissão” das artes em relação à imitação da “realidade”. Ao contrário: ao buscarem novas linguagens para a arte, esses artistas — e, também por isso, muitas vezes descritos como utópicos — acreditavam poder projetar, por meio da imaginação, um mundo ainda por acontecer. Na síntese de Schechner (2003, p. 30), coincidindo com o título da coletânea de ensaios e a abordagem dos *happenings* de Kaprow (2003): “in non-mimetic art the boundaries between ‘life’ and ‘art’ are blurry and permeable”. Ou seja, é difícil, na performance, separar o que seria arte (ou imitação) e o que seria a vida, a tal ponto que a ficção (o fingir) da arte se confundiria com o fato (*factum*, feitos) da vida.

Nas artes visuais, a consolidação da performance está relacionada às

experimentações que, alguns anos antes de seu “batismo”, diversos artistas tentaram importar para a pintura e a escultura (e a música também). No caso da pintura, a admiração de Kaprow por Pollock e a inspiração declarada na “teatralidade” da *action painting* é um exemplo tangível desse diálogo. Na escultura, as incursões do Pop sobre o espaço público, notadamente os objetos da produção de massa de Oldenburg, começam a propor outra relação entre arte, espaço e audiência. Oldenburg, que, nos primeiros anos da década de 1960, produzia suas grandes esculturas pop, estava ao mesmo tempo interessado em explorar novas redes de relações (e percepções) entre sujeitos, espaço e objetos, e foi encontrá-las no *happening*. Ao comentar a sua busca poética por trás de trabalhos como *Injun* ou *World's Fair II*, o artista chegará a afirmar que, em seus *happenings*, “a audiência é considerada um objeto e seu comportamento, eventos, junto com o resto” (2003, p. 202), destacando que a participação do público seria diferente da dos *players*, na medida em que esses últimos poderiam ter mais possibilidades exploradas.

Ainda nesse sentido, não cabe dúvida, como já mencionei ao citar Fried (1967/1998) no capítulo 2, o Minimalismo antecipou “contextos” performáticos. Ao esvaziar o objeto de autoralidade, artistas minimalistas aceitaram dividir a atenção do espectador entre a obra e seu espaço de exibição. Essa expansão do espaço de fruição, e sua leitura como parte do acontecimento do objeto, que deixa de ser somente um objeto para ser uma relação, dependeria da captura da atenção do espectador para se realizar. Assim, na trama de significação da arte minimalista, o triângulo objeto-espaço-espectador passa a ser a obra, que só acontece se for essa troca e dessa maneira.

A interpretação do Minimalismo como antecedente de uma arte mais voltada à experiência é o argumento central do ensaio “The experiential turn”, escrito por Dorothea von Hantelmann (2014) e incluído em *On performativity*, primeiro volume da *Living Collections* criada pelo

Walker Art Center, em Minneapolis, inteiramente dedicado “ao complexo e multivalente tópico da performatividade” (CARPENTER, 2014). Ao investigar (e resistir) ao uso ostensivo do adjetivo performativo na arte contemporânea, a pesquisadora da Freie Universität Berlin procura reconstituir as origens daquilo que ela identifica como uma predileção da arte da segunda metade do século XX pela experiência.

A autora opta por buscar a explicação para esse giro, do objeto para a experiência, e, principalmente, a subjetividade, numa transformação que teria ocorrido na economia do pós-guerra. O enfoque, emprestado do sociólogo alemão Gerhard Schulze e inevitavelmente associado a uma interpretação da cultura refém do materialismo marxista, reconhece na “sociedade de afluência do mundo ocidental” uma menor atenção aos objetos em prol da priorização dos eventos, do entretenimento e dos processos. Para além da fundamentação econômica, que, de saída, me parece discutível³, e que certamente pediria uma análise mais densa e específica — que me escapa —, o ensaio aponta para a inegável multiplicação da arte processual e experiencial na qual se inseririam as várias formas de performance a popular a arte de finais do século passado.

De todo modo, Hantelmann (2014) faz uma crítica à imprecisão no uso do adjetivo “performativo”, que, segundo a autora, por sua saturação, teria deixado de ajudar a compreender essas propostas de trabalho que usavam o corpo do artista como veículo para uma subjetividade que, na contracorrente, não deveria ser tomada como exclusiva ao sujeito em performance. Segundo a autora, todo e qualquer trabalho que envolvesse alguma execução

³ Em seu ensaio-referência sobre a performance e a prevalência da ação sobre o objeto na arte do pós-guerra, “Leap into the void: performance and the object”, o curador da influente exposição *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, Paul Schimmel (1998), destacará a experiência da guerra e a consciência da precariedade da arte objetual, bem como ecos do Existencialismo, como possíveis raízes do interesse pela ação na arte contemporânea. O autor também faz menção ao contexto econômico, mas sem insinuar que a “afluência” teria desviado o interesse da sociedade dos “bens” para as experiências. Em seu entendimento, o crescimento econômico impulsionado pela reconstrução do ocidente teria favorecido o estabelecimento de artistas classe média com condições de deslocamento inéditas para a “classe artística”.

ao vivo estaria se definindo, nessa nébula conceitual, como performativo.

Para defender seu ponto de vista, Hantelmann (ibid.), como muitos pesquisadores interessados em performance, recorre às conferências de Austin (1955/1975) reunidas sob o título *How to do things with words*, e àquele que seria o primeiro registro do uso do adjetivo performativo, no campo da Filosofia da Linguagem.

Como pontuei no primeiro capítulo, a performatividade, na linguagem, diria respeito à tentativa de classificar as sentenças possíveis numa língua em dois tipos gerais. De um lado, estariam os enunciados performativos ou performatórios (ibid., p. 12) e, de outro, os constativos (*statements*).

No primeiro grupo, incluiriam-se os atos de fala que, simultaneamente à sua ocorrência, produziriam ações e transformações sobre o mundo. No outro, construções de linguagem cujo pressuposto lógico seriam a apresentação e descrição da realidade, e a implicação de poderem sempre ser “verdadeiras ou falsas”. Tropicalizando em exemplos locais: quando, em 1822, Dom Pedro I teria declarado “Eu fico”, o ato instituíria uma ação enquanto ela estava sendo enunciada. O príncipe regente estava, de acordo com a teoria de Austin (1955/75), performando uma ação por meio da fala: ficava no Brasil e imprimia um destino ao país. Por outro lado, se, em qualquer canto do território brasileiro, alguém dissesse “Dom Pedro declarou que fica”, o enunciado estaria descrevendo uma situação sem repercussão imediata para os interlocutores e passível de ter sua verdade contradita.

Hantelmann (2014) não vê dessa maneira, mas o termo performativo, em Austin (ibid.), parece dialogar com o entendimento aristotélico da arte a que Schechner recorre para explicar a performance: uma arte em processo, mímese de uma realidade fugidia porque sob a ação/efeito da própria tentativa de imitação. Mas é verdade, como quer a professora de Freie Universität, que originalmente a noção de performatividade da linguagem parece distante das práticas que se valeriam do adjetivo mais tarde empre-

gado para descrever as poéticas centradas na experiência (em contraposição à objetualidade da arte moderna).

Entre os estudos da linguagem, a ideia de que os enunciados performativos se distinguiriam pelo fato de fazerem ser aquilo que nomeiam, no exato momento da enunciação, será alvo de diversos reparos, tendo Searle (2002/2010) discutido os problemas do conceito no ensaio “Como funcionam os performativos?”. Ali, o ex-aluno de Austin desconstrói a diferenciação entre performativos e constativos, ao demonstrar que muitos verbos tidos como performativos — por exemplo, prometer — admitem usos em sentenças não performativas. Apesar das críticas que receberia, o modelo teórico de Austin ressoou sobre a arte de ação dos anos 1970 pelo menos em sua característica medular: como nas sentenças performativas, a performance colocaria o mundo para agir.

Se antes da década de 1960, como já afirmei, muitas poéticas apostaram em elementos e procedimentos posteriormente associados à performance, a partir da década de 1970, com a “fixação” do termo performance, todas aquelas iniciativas que, desde os anos 1950, vinham procurando tatear novos percursos e conceitos para explicar suas poéticas, acabaram sendo abarcadas, às custas de uma nivelação nem sempre precisa, sob a mesma palavra. É claro que, como escreve Stiles (2012), essa popularidade da performance, mais como nome do que como forma ou linguagem, nem sempre foi bem recebida pela geração de artistas que já tinha procurado nomear seus próprios projetos de renovação da arte, com expressões como eventos, *happenings*, *action*, ultra-ação, situação, *pinceaux vivants*, e mais tantas.

Quando comparada às abordagens da performance na Antropologia e no teatro, cada vez mais convergentes, principalmente nos trabalhos de Schechner e Turner, a quem dedicarei atenção à frente, a reflexão teórica sobre a performance nas artes visuais, seja com a crítica ou com artistas,

trilhou um caminho menos formalista. O que, aliás, não deveria causar nenhuma surpresa, considerados todos os esforços de desinstitucionalização que, em interação com a efervescência cultural e política da segunda metade do século XX, artistas tentaram realizar com suas práticas.

Distante do mapeamento de estruturas internas e elementos transversais que legitimassem a performance como “meio universal” e autônomo, o pensamento sobre a prática, entre artistas visuais, pareceu sempre mais atento à vocação, à aspiração da performance, que à padronização da sua forma. Observado a partir de um intervalo histórico, esse deslocamento acaba se mostrando bastante coerente, uma vez que a performance passava, de acordo com autoras como Hantelmann (2014) e Stiles (2012), a ser muito mais sobre a discussão da subjetividade, sobre o questionamento das lógicas de programação de identidades e modos de ser e estar no mundo, entre sujeitos, do que sobre a construção de objetos, que constituíra o pilar da arte moderna e da crítica greenberguiana.

No manifesto do Gutai (1956), grupo japonês cuja atuação se projetaria sobre vários dos desdobramentos da arte de ação nos Estados Unidos e na Europa, Yoshihara (2012, p. 821), um dos cofundadores, deixava para trás qualquer comprometimento com a especificidade do meio nas passagens “Gutai não transforma o material: nós trazemos ele para a vida. A arte Gutai não falsifica o material” e “Na arte Gutai, o espírito humano e o material se dão as mãos”.

Em termos práticos, isso se traduziu em diversas ações, como *Making a work of art with my body* (1955), com o artista Kazuo Shiraga modelando o barro com o próprio corpo; ou suas pinturas executadas com o pé⁴ e sobre as quais o artista deslizava sustentado por uma corda. “Materiais trazidos à vida” também são observados nos famosos registros fotográficos do artista

⁴ Uma clara referência a Pollock, que também aparece no manifesto de Yoshihara.

FIGURA 60: SABURO MURAKAMI ATRAVESSANDO A SEQUÊNCIA FOLHAS DE PAPEL ESTICADAS EM TELA, NA SEGUNDA MOSTRA DE ARTE GUTAI, EM TÓQUIO, EM 1956



FONTE: WEBSITE DA AXEL VERVOORDT GALLERY

Saburo Murakami (fig. 60⁵) atravessando uma sequência de telas de papel, ou ainda, numa estranha semelhança com os nossos *neon newsboys*, no *Denkifuku* (“vestido elétrico” feito de lâmpadas) criado e vestido por Atsuko Tanaka (fig. 61⁶) durante a segunda Mostra de Arte Gutai, de 1956.

Para Yoshihara (ibid.), a abstração e o informalismo, fortes tendências da pintura da época, tinham cumprido seu papel “para a criação de uma nova forma subjetiva de espaço”, mas se tornado insuficientes diante dos desafios que “os danos do tempo e as destruições dos desastres”, incluindo-se aí as guerras, tinham imposto à arte. Como resposta, entre os artistas do Gutai, a arte saía de vez da tela para se confundir com o território maior do sujeito que historicamente fora o corpo e “produzir alguma coisa viva”.

⁵ Disponível em: <https://www.axel-vervoordt.com>. Acesso em: 23 mar. 2020.

⁶ Disponível em: <https://www.frieze.com/article/it-sound-piece-or-painting-subtle-transfigurations-female-gutai-artist-atsuko-tanaka>. Acesso em: 23 mar. 2020.

FIGURA 61: O VESTIDO ELÉTRICO DE ATSUKO TANAKA, EM 1956



FONTE: WEBSITE DA FRIEZE

Na mesma linha, em seu “Towards a new convergence of art, thought and science”, de 1960, o artista francês e um dos pioneiros da performance, Georges Mathieu (2012, p. 824), mencionado no manifesto Gutai, anun-

FIGURA 62: A PINTURA TEATRAL DE GEORGES MATHIEU, EM *BATAILLE DE BOUVINES*, EM 1954.
FOTO: ROBERT DESCHARNES



FONTE: GEORGES MATHIEU – LE SITE OFFICIEL

ciava que a pintura morfológica “tinha efetivamente se livrado do último cânone da beleza para redescobrir uma liberdade infinita” onde tudo se tornava possível novamente. E que “ideias de premeditação, referência a um modelo, à forma, ou a um meio previamente utilizado foram completamente descartadas, deixando o caminho livre, pela primeira vez no Ocidente, para a velocidade na execução”. O artista ficara conhecido por suas performances teatrais diante da tela (fig. 62⁷), pouco tempo após as famosas fotos de Hans Namuth terem revelado a teatralidade da “pintura de ação” do Pollock, num artigo da *ARTNews*, de 1951 (SCHIMMEL, 1998, p. 4).

Em geral, os textos e documentos nos quais artistas refletiam sobre as práticas que a história da arte agruparia no campo da performance tratavam antes de sublinhar gestos de des/re/organização da tradição da pintu-

⁷ Disponível em: <https://georges-mathieu.fr/publications/mathieu-et-tapie-1948-1958-une-decennie-daventure/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

ra e da escultura, mais anárquicos, do que pregar princípios reguladores. Em “The happenings of Ben”, de 1966, Ben Vautier (p. 853), artista ligado ao Fluxus, falará “em transformação apaixonada da realidade graças à diversidade de acessórios, “na continuação inusual (e estranha) de eventos nos quais a estrutura é antecipada e os detalhes, improvisados”, “na aparência geral de uma apresentação amadora”, ou “num simbolismo político ou sexual” como *leitmotiv*.

Ainda entre os artistas-autores que teorizaram sobre a própria prática, nesse campo estendido que seria o da performance, sem dúvida têm destaque os vários ensaios escritos por Kaprow (2003). Além de ter sido um dos primeiros a apontar o legado de Pollock para a extrapolação da tela e o interesse da arte pelos prosaísmo da vida cotidiana (em consequência da horizontalidade da sua pintura em ação), Kaprow (2003) também procurou explicar o que seria e o que não seria um *happening*, e como esses últimos se afastariam daquele tipo de arte que não se ocupava dos “*happenings* e acontecimentos insólitos que se encontram nas latas de lixo, nos arquivos policiais e nos vestíbulos de hotéis”.

Em “Happening in the New York Scene”, de 1961, dois anos após apresentar seu *18 happenings in 6 parts*, na Reuben Gallery, o artista dispara uma sequência de parágrafos com diversas imagens sugestivas do que se poderia ver num *happening*, antes de fazer uma pausa para explicar “mais analiticamente” tais eventos e, como apontei acima em relação à preocupação com a “aspiração da performance”, o faz justamente a partir do “seu purpose and place in art”. Conforme também já destaquei, o analiticamente aqui não significa a busca por uma “bula com a composição” do *happening*; diversamente, Kaprow (2003, p. 16) vai reafirmar que “ao contrário das artes do passado”, os *happenings* “não possuem começo, meio e fim estruturados. Sua forma é aberta e fluida; nada óbvio é buscado e, portanto, nada é conquistado”.

E, ainda que acabe por elencar algumas características, como a ausência de separação entre “audience and play”, a ausência de *plot* e a regência do acaso, às quais somará “seis direções gerais” no texto “Pinpointing happenings”, de 1967, Kaprow (2003) não o fará tão sistematicamente como as tentativas de circunscrição da performance no teatro e na Antropologia.

Sua proposta era flexível, aberta, buscava um contraponto à arte defendida pelo academicismo rígido e excludente da crítica de arte norte-americana de então. Não havia limitações quanto ao meio, aos materiais; não se professava a autonomia da forma artística e, portanto, a exigência de marcações próprias do objeto artístico e de condições a serem atendidas para purificá-lo diante dos objetos decorativos ou utilitários da vida cotidiana. As características listadas por Kaprow (ibid.) diziam respeito mais a orientações sobre o processo e menos sobre uma lógica interna imprescindível ao produto final da criação artística. O *happening* cabia em tudo, e tudo cabia no *happening*, cabendo ao artista o gesto/ação para fazê-lo acontecer — e se desfazer. Essa impermanência da arte, como descreveu Harold Rosenberg (2004), virava algumas dezenas de páginas em relação aos programas da Estética moderna preocupados com a universalidade e transparência do conceito (de arte).

Ironicamente, a análise estrutural dos *happenings* que se tornaria canônica viria justamente das artes dramáticas e da teoria do teatro, com a ideia da não matricialidade dos eventos *versus* a natureza matricial do teatro tradicional. Com a expressão, Kirby (1965) procurava apontar diferentes percursos de atribuição de sentido entre um e outro. Enquanto no teatro tradicional, as unidades dramáticas da poética clássica — personagem, tempo e lugar — articulavam-se de modo a encaminhar os limites semânticos da ação, inscrevendo os sentidos apreendidos dela e configurando aquilo que Kirby chama de “information structure”; nos *happenings* a significação dos acontecimentos mostrados estava regida pela indeter-

minação, pela eventualidade das relações que tinham vez a partir dos próprios desdobramentos da ação do performer.

Se, no teatro, recursos como luz, trilha e cenário preparam a audiência para a decodificação do personagem, nos *happenings* a ação se desencadeia muitas vezes sem as pistas que a matriz tempo-lugar-personagem pedagogicamente costuma oferecer no drama tradicional. “As matrizes não são atuadas ou impostas pelo contexto. É exatamente assim que é grande parte da atuação nos *happenings*”, escreve Kirby (1965, p. 16). “É uma performance não matricial”. A indeterminação, aliás, e não o improvisado, será outro dos princípios que a descrição mais rigorosa de Kirby (*ibid.*) fará colar aos trabalhos de artistas como o próprio Kaprow, Oldenburg e Jim Dine.

Durante muito tempo, o mínimo denominador comum entre as performances, fosse na prática ou nos ensaios críticos produzidos sob a perspectiva dos atores e instituições historicamente ligadas às artes visuais, foi, já falei, o corpo. Mais especificamente, como também destaquei, o corpo em ação.

A maneira como Stiles (2003, p. 84) tenta agrupar as várias frentes da performance na década de 1960 condensa esse entendimento. Nas palavras da autora, “artists proposed many terms to describe their presentational form of art, varying imaginatively from happenings and Fluxus to actions, events, ceremonies, demonstrations, situations, activities, body art, artist’s theater, kinect theater, and so forth”.

A expressão encontrada para dar conta do leque pede um comentário: o adjetivo *presentational* reafirma a performance como forma de presentificar, fazer e estar presente, e é curioso como, no termo, coincidem as categorias tempo e lugar. Presente é presença espacial e tempo verbal. Para traduzir o mesmo alcance *presentational* dos trabalhos que se abrigam sob a performance, Stiles (*ibid.*, p. 82) optará por desenvolver o conceito de comissura, “the place where two bodies or parts of one body meet and unite

in a joint, seam, closure, cleft, juncture”. Dois corpos presentes, no tempo e no espaço. E insistirá na abordagem até a conclusão, quando, redundante e utopicamente dirá que “the performance tells a truth about art, the truth of the processes of making, accentuating the human body at the center of production of art” (ibid., p. 95).

A exigência da copresença dos corpos, coincidindo no tempo e no espaço, como requisito das *performing arts*, é herança da fenomenologia (BAY-CHENG et. al., 2010, p. 46). Nela é que noções como “lived body” e “through the body” prescreviam a experiência como processo dependente da percepção mútua e recíproca condicionada à fisicalidade compartilhada. No campo pluridisciplinar dos estudos de performance, principalmente com a expansão dos meios digitais e o avanço de soluções intermediáticas, esse condicionamento foi sendo gradualmente revisto sob novas perspectivas teóricas.

Noções como as de *embodiment* e imersão, ao lado da tão falada presença, teriam sido impactadas por toda a discussão sobre o pós-humanismo que, desde os anos 1980, com a publicação do *A Manifesto for Cyborgs*, de Haraway (1985), rediscutiram os limites entre humano, para o qual o corpo sempre fora um lastro importante, e o não-humano. A reflexão sobre o pós-humanismo é ampla e não é foco aqui. Mas importa saber, para o contexto de uma arte mais e mais próxima das mídias, como ela acomoda duas grandes forças em movimento e interação no debate acadêmico daquele momento.

De um lado, principalmente nos campos da Filosofia e da Sociologia, como lembra Braidotti (2013), o exercício da teoria fora tomado por uma revisão exaustiva do paradigma humanista que, na civilização ocidental, colocara o homem branco europeu como a medida de toda a humanidade. Esse sujeito (e essa subjetividade) centrado em si mesmo, estável e teleológico, cuja imagem seria o homem vitruviano de da Vinci, era denunciado

como construção puramente histórica, categoria teórica útil ao projeto civilizatório e masculino europeu.

Desde a década de 1970, com a consolidação do feminismo e das críticas que compartilharam o prefixo pós (estruturalismo, colonialismo, fordismo, modernidade etc.), a oposição entre ser humano e natureza, alicerce do humanismo, começara a cair por terra, denunciada como dogma iluminista sem qualquer aderência ao que as vivências de todos aqueles anos colocavam sobre a mesa (pensemos no amálgama artista-matéria do manifesto Gutai). Ao tentar preservar a pureza de sua ideia de humanidade, as ciências humanas herdeiras do *Enlightenment* teriam chegado ao limite de, na oposição natureza-cultura, decompor a última, tendo reconhecido nela a urgência de distinguir os domínios do intelecto e os da técnica, onde ficariam depositados o imaginário tecnológico e o maquínico.

Paralelamente, engrossando o caldo de uma reflexão decidida a superar a ficção do humano, justa e sobrepondo-a a outras ficções (HARAWAY, 1985, p. 66), os estudos das mídias (*media studies, media theory*) começavam a ganhar cadeiras e departamentos inteiros em universidades no Canadá, Estados Unidos e Europa. A discussão sobre o pós-humanismo passava a absorver a hipótese (muito McLuhaniana) de que a materialidade das mídias era totalmente intrínseca à nossa experiência com os meios e com o mundo. Como próteses, eles alargavam e relativizavam muitas das perspectivas que, à luz da discussão, se descobriam mais herdeiras do humanismo eurocentrista do que se imaginavam.

Para um corpo expandido, fosse politicamente (sexual, sem sexualidade; para além da história), ou tecnicamente (sensorialidade e inteligências artificiais), noções ancoradas na ideia de um ser humano pronto e acabado foram flexibilizadas para continuarem dando respostas às dinâmicas que procuravam explicar. Nas artes em geral, a articulação arte-mídia impôs revisões não apenas às artes como às próprias mídias, que tiveram novos

usos e sensibilidades revelados a partir da reversão (ou desvio) da sua determinação técnica e industrial (MACHADO, 2007).

Em seu ensaio sobre artemídia, Machado (2007, p. 11) comenta o curioso exemplo da pianola e da “fita de papel cujas perfurações ‘memorizavam’ as posições e os tempos das teclas pressionadas durante uma execução”, no século XIX. Com a invenção do piano mecânico e da tecnologia de registro, o instrumento não mais precisaria do “intérprete de carne e osso” para oferecer sua performance. Com isso em mente, o artista Conlon Nancarrow, passados 100 anos, já na década de 1960, ao entender que a música “podia ser produzida pela manipulação direta das fitas e não apenas, como se fazia até então, pelo registro de uma performance” (ibid., p. 15), se valerá da possibilidade de memorização para inverter o processo de criação e colocar o instrumento, o meio, para executar suas composições feitas sobre a fita, sem a precedência de uma performance original.

No território específico da performance, apesar de seu “amadurecimento” ser contíguo e contemporâneo à incorporação (o verbo aqui não é acidental) de novas mídias, o pilar corpo e as condições associadas ainda conversavam com o paradigma (humanista) em desconstrução. Aliás, essa seria justamente uma contribuição importante da arte de ação: a ambiguidade da demanda por um corpo ao mesmo tempo aliada à dispersão de programas de subjetividade que tinham ele, o corpo, como endereço. Nesse sentido, a hibridização corpo-mídia, natureza-máquina, em diversas performances intermídia, surge como recurso material para ajudar a performance a cumprir seu projeto, que era também um sintoma. O corpo precisava estar ali, em “cena”, se oferecendo à diluição do projeto que quiseram dele: vencer seus limites era talvez vencer a ideia da humanidade (branca e masculinizada) vitruviana, ou, se fecharmos a lente, de uma arte com formas perfeitas e contornos claros.

Em *Mapping intermediality in performance*, extensa coletânea

organizada e publicada pelo grupo de pesquisa The Intermediality in Theatre & Performance, ligado à IFTR (International Federation of Theater Research), autores de vários países reúnem leituras e referências a trabalhos/obras de artistas para tentar nomear e organizar as consequências do avanço tecnológico sobre o campo teórico da performance. E entre os vários achados do diagnóstico, que é amplo, está justamente o entendimento de que as condições da performance pós-meios digitais (ao lado das teorias sociais dos pós que haviam virado o corpo do homem branco europeu do avesso) teriam laceado alguns de seus fundamentos.

A presença física, o compartilhamento simultâneo do espaço entre performer e espectador-participante, então fundantes da experiência performática, admitiria cada vez mais outras qualidades. “Digital media complicate such presumptions of live presence. Screen media such as film and television (to which we may now add newer technologies [...] construct a liveness and media presence beyond physical proximity”, escrevem coletivamente os autores dos textos do livro (BAY-CHENG et. al., 2010, p. 46). Situação que apenas se ampliaria no contexto da comunicação em rede e das mídias sociais, no qual “presence is increasingly defined by participation, rather than by shared physical or even temporal space” (ibid., p. 46-47).

Os dilemas conceituais levantados pela tecnologia em rede da segunda metade do século XX e por seus aparatos técnicos chamavam a atenção menos pelo ineditismo do objeto que pela virada de paradigma do qual vieram acompanhados no debate teórico e acadêmico.

A questão da intermídia já aparecera nos cenários que Grosz criara para peças de Piscator, nos cenários e figurinos da dança futurista de Depero (KIRBY; KIRBY V. N., 1971/1986) ou nas coreografias da Bauhaus, para ficar em exemplos de *presentational forms of art* com a combinação de meios analógicos. Nossos próprios *neon newsboys*, ao anunciarem/

falarem por meio de lâmpadas elétricas fixadas junto ao corpo, no final da década de 1930, tinham já alguma (ou muita) coisa de ciborgue. Mídia (prótese) e voz numa conjunção em que a primeira expandia a função e o alcance da segunda, embaralhando fronteiras entre humano e máquina, e gradativamente repropoando imaginários mais tarde violentamente perturbados pela desestabilização de “patrimônios” da teoria e da arte pelas reflexões da “geração 1968”.

A virtualidade da presença como possibilidade de novos caminhos para a ocorrência da performance não se colocou, porém, somente a partir da trilha teórica que avaliava o modo como a digitalização dos meios transformava a cultura. Contemporaneamente, o professor medievalista Paul Zumthor (1993, 2014) chegava a conclusões parecidas por uma estrada completamente diferente. A tecnologia sobre a qual lançava sua atenção para explicar o residual desencarnado da performance era milenar: o alfabeto. O professor suíço, ao investigar a poesia na Idade Média, entendera somente ser possível acessar suas condições de produção se fosse capaz de explicar como a oralidade da poética medieval poderia ser rastreada na tecnologia da escrita, sua única documentação.

A Zumthor e à performance da palavra voltarei em seguida, para finalmente concluir o texto. Antes, no entanto, resgato o trabalho poucas vezes lembrado do poeta belga Arias-Misson. A aproximação aos seus poemas públicos funciona como parada didática para o reconhecimento da dimensão performer dos letreiros luminosos na arte contemporânea.

3.2. POEMAS PÚBLICOS

Existe um personagem cujas aventuras e experimentos com a palavra podem ser tomados como momento-chave na história do encontro dos letrados, de uma palavra midiática e pública, com a performance. No cruzamento entre poesia visual, poesia de ação e performance, o trabalho iniciado pelo artista belga Alain Arias-Misson, na segunda metade da década de 1960, promove uma sobreposição de gêneros e mídias que antecipa, em muitas maneiras, a abordagem teórica por trás do reconhecimento de um rastro performático/performativo/performancial nos luminosos que falam para as ruas.

FIGURA 63: VIETNAM, PRIMEIRO POEMA PÚBLICO DE ARIAS-MISSON, EM BRUXELAS (1967). NESSE MOMENTO, ERAM LETRAS, SEM A PRESENÇA DO CORPO, MOSTRADAS NA RUA. EM SUA RETROSPECTIVA SOBRE OS 50 ANOS DOS POEMAS PÚBLICOS, O ARTISTA SE LEMBRA DO PROCESSO ARTESANAL DE CONSTRUÇÃO DAS LETRAS, COM SACOS PLÁSTICOS, E DA ANSIEDADE DE LEVÁ-LAS A PÚBLICO



FONTE: WEBSITE DA FONDAZIONE BONOTTO

Na década de 1960, Arias-Misson participou assiduamente de um circuito que procurava processos criativos, suportes e materialidades capazes de revelar outros alcances para a poesia. Belga de nascimento, Arias-Misson passou a infância em Nova York, onde voltou a estudar mais tarde, antes de circular por diversas cidades europeias numa espécie de “gig” para promover seus poemas públicos. Embora tenha experimentado a “publicidade da palavra”, instalando-a na rua desde suas primeiras intervenções em Bruxelas, foi em Madrid e Pamplona que sua proposta de conectar cidade, poesia/letra e corpo ganhou projeção e solidez.

Nos textos com memórias dos anos de “poesia pública”, *From the cutting-floor of the public poem* e *Public poems, 50 años de escritura en la calle*, o artista se esforça para evitar qualquer associação entre o que estava fazendo naquele momento e a euforia com a performance dos anos seguintes. Essa negação está impregnada de distanciamento histórico e da vontade de muitos artistas, já mencionada quando falei em “performances possíveis”, em separar seus territórios poéticos, às vezes sombreados em decorrência da explosão da linguagem na arte contemporânea e dos excessos relacionados ao uso do termo. “Meu corpo não é o corpo hipotético de uma arte sociológica nem o corpo mítico da *body-art*”, ou, ironicamente, “Ceci n’est pas une performance”, escreveu, tentando se convencer, o artista (ARIAS-MISSON, 2018, p. 8).

Sua preocupação em recusar o rótulo de performance, apesar de coerente com a aversão que tinha em relação aos modismos do campo artístico e literário, não para em pé se confrontada com qualquer uma das linhas conceituais que discuti, ou, me encaminhando para o final, discutirei no trabalho. Além da questão do corpo como veículo, que eu mesmo relativizarei, vemos em suas intervenções todo o debate sobre clivagem do espaço, a unicidade das categorias tempo-espaço compartilhadas por artista e espectador, a impermanência, a inserção da arte no cotidiano e do cotidiano na arte, a arte de

FIGURAS 64 E 65: ARIAS-MISSON E COLABORADORES, MISTURANDO AS LETRAS E VARIANDO ANAGRAMAS EM A MADRID (1969), SEU PRIMEIRO POEMA PÚBLICO COLETIVO



OS JOGOS ANAGRAMÁTICOS POSSÍVEIS NA RECOMBINAÇÃO DOS CORPOS-LETRAS



FONTE: WEBSITE DA FONDAZIONE BONOTTO

ação, a arte como processo, a ausência de produtos da criação e, em relação com ela, a reproposição midiática e a poética do precário.

O poeta e artista espanhol Ignacio Gómez de Liaño (2018), que manteve diálogo estreito com o poeta-artista belga, chegando a colaborar na confecção e execução/atuação de *A MADRID* (figs. 64 e 65⁸), em 1969, e *Palabras frágiles*, de 1971, lembra, num registro escrito logo após as ações, publicado mais tarde, que a inquietação de Arias-Misson pelas questões da palavra e do poema era muito particular e resistia às etiquetas em moda:

En la vanguardia eran frecuentes las banderías o escuelas, y por ello, sus representantes enarbolaban a menudo actitudes excesivamente dogmáticas, lo que daba lugar a que cada uno de los grupos o individualidades blandiese su correspondiente membrete — espacialista, concreto, semiótico, sonoro, etcétera —, así como su “manifiesto” o “declaración de principios de rigor”. En cambio, Alain Arias-Misson era, afortunadamente, un poeta abierto y sensible en extremo a las más variadas impregnaciones poéticas e intelectuales. (LIAÑO, 2018, p. 24)

No seu relato sobre a invasão da expressão *A MADRID*, com todas as suas permutações, pelas ruas da capital espanhola, Liaño, um dos agitadores à frente da poesia de acción⁹, refaz a madrugada de preparação das letras, as palavras que formaram, a receptividade do público, a abordagem (e receptividade!) da polícia, as influências do estruturalismo, de *A linguagem e a sociedade* e *A revolução urbana*, de Lefebvre, e explica que “todas essas classes de considerações que flutuam entre o sócio-político e o urbanístico, entre o linguístico-semiológico e o transgressivo-dadaísta [...] foram o caldo de cultivo que germinou na ideia do poema público” (ibid., p. 29-30).

⁸ Disponível em: <https://www.fondazionebonotto.org/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

⁹ No contexto da poesia experimental espanhola da década de 1960, a expressão “poema de acción” ficou associada aos trabalhos de artistas como Gómez de Liaño e Herminio Molero (LIAÑO, 2018), que combinavam poesia e ações performáticas. García (1987, p. 24), em *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*: “En estos poemas de acción o *happenings* de lenguaje se emplea una material lingüístico que se sitúa a diferentes planos dando como resultado un juego lingüístico activo”. Por experimental, Maderuelo (2014) esclarece que esse grupo de artistas, com manifestações variadas, entendia tanto a poesia que rompia com as prescrições que a antecederam como também, sob influência da música de Cage, os exercícios com a palavra guiados pela indeterminação.

Arias-Misson (2018, p. 8), ao se aproximar da vocação/natureza dos seus poemas públicos, e tentar explicá-los, propõe, de saída, uma flexão da pergunta a ser feita diante da forma poética que levou para as ruas nos anos com a temperatura de Maio de 68. “Quem é o poema público? Não *o quê?*” é a principal pista do autor para a compreensão das palavras que escreveu na cidade. O modo como o artista queria que seus “*happenings* de linguagem” ressoassem sobre as paisagens urbanas traz esse elemento que para Zumthor (2004), já adiantei em alguns momentos e expandirei logo adiante, é central na poesia. Uma voz, a voz, vestígio e eco de um sujeito enunciador, poeta que *performa* um poema.

Frequentador da poesia que vinha experimentando com o significante pelo menos desde Mallarmé, mas reacesa e ardente nas investigações dos concretos, com Gomringer e os brasileiros do Noigandres, Arias-Misson (2018, p. 8) encontrou nas ruas a materialidade que lhe permitiria refrescar o exercício da poesia: “Como poeta visual dos anos 60, me perguntei: ‘Por que não escrever sobre a cidade como se fosse uma página? Em vez de nos apropriarmos dos signos dos *mass media* numa página de poesia visual, apropriemo-nos dos materiais da rua!’”.

Transferindo para a rua a condição do seu modo de operar a palavra, Arias-Misson acreditava, como contemporaneamente quiseram artistas posteriormente identificados com a crítica institucional, que, ao fazer do “espaço descategorizado da cidade” o lugar do poema público, estaria evitando que seu gesto poético fosse “consumido como arte”. Essa vontade de se afastar de uma Arte maiúscula e desinstitucionalizar seus poemas não apenas compartilhava das inquietações dos *happenings* e eventos de artistas com o “espírito” Fluxus como apontava para um futuro em que a poesia se reconectaria ao jogo e à imaginação.

Seu projeto de poemas públicos se estenderá por toda a segunda metade do século XX. Começando como “uma manifestação política” (2013, p. 3), no

exemplo da instalação da palavra *Vietnam* (fig. 63¹⁰), no centro comercial de Bruxelas, em 1967, e da conjunção poema-corpo, poesia-poeta, no seu *GOD*, também na capital belga, um ano depois, movido pela intenção de “retratar o desaparecimento de Deus e a cidade em seu lugar” (ibid., p. 5). Nos poemas seguintes, o gesto vai se coletivizando, e as pessoas vão virando letras, e as letras passam a escrever a cidade, sendo reescritas pelos movimentos dos corpos que são seus portadores. O reconhecimento do corpo como significante, mídia, num processo móvel, instável, que o tempo todo ressignifica os sujeitos à medida que recombina os significantes que carregam. O jogo anagramático já mencionado de *A MADRID* talvez seja o grande exemplo da criatividade possível no encontro corpo-cidade-poesia.

É notável a dimensão dramática e performática do gesto levado adiante por poetas-*happeners*, cuja não-matricialidade, como na análise de Kirby (1965), é essencial para o estranhamento que a poesia desencadeia. Como coloca o próprio Arias-Misson (2018, p. 9), seu poema público “lança uma pergunta radical à audiência, ao público em geral: é um terrorista, um publicitário? Um louco?”.

Nos corpos-letreiros, letreiros-corpos de Arias-Misson, a conotação é parente, mas diferente da que discutimos em relação à palavra-mídia elétrica. A presença do corpo, fonte da voz que fala, flagra do ato performativo de quem fala, apesar de desencadear o questionamento sobre o seu lugar na cadeia de sentidos programados da cidade, denuncia-se explicitamente como intervenção. Logo no nível da denotação, revela-se como gesto e ação, diferente da paródia associada à ocupação do luminoso. Por outro lado, o que é dito continua interagindo com o contexto onde se diz, quer dizer, a cidade. E é só nessa relação *verbum-corpus-urbs* que a comunicação (e decodificação) acontece. Ao ler “Maria”, “arma”, “amar” ou “riada”, numa esquina da capital espanhola, provavelmente queira buscar ali mesmo a situação-referen-

¹⁰ Disponível em: <https://www.fondazionebonotto.org/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

FIGURA 66: PALABRAS FRÁGILES (1971), EM MADRID



FONTE: WEBSITE DA FONDAZIONE BONOTTO

te para a qual as palavras podem ser legenda. “Na nossa cultura altamente mediatizada e em nossas cidades virtuais, a ação dos nossos corpos na rua emociona” (ARIAS-MISSON, 2018, p. 8).

Em *Palabras frágiles* (fig. 66¹¹), de 1971, também em Madrid, novamente contando com a parceria de Liaño, Arias-Misson descola o corpo da palavra, ao usar uma grande “cortina plástica” com o sintagma “palabras frágiles” pintado, em letras grandes brancas. O grupo caminhou pelas ruas da cidade “toureando carros”, de modo a estimular que os automóveis atravessassem a enorme faixa plástica e rasgassem a palavra.

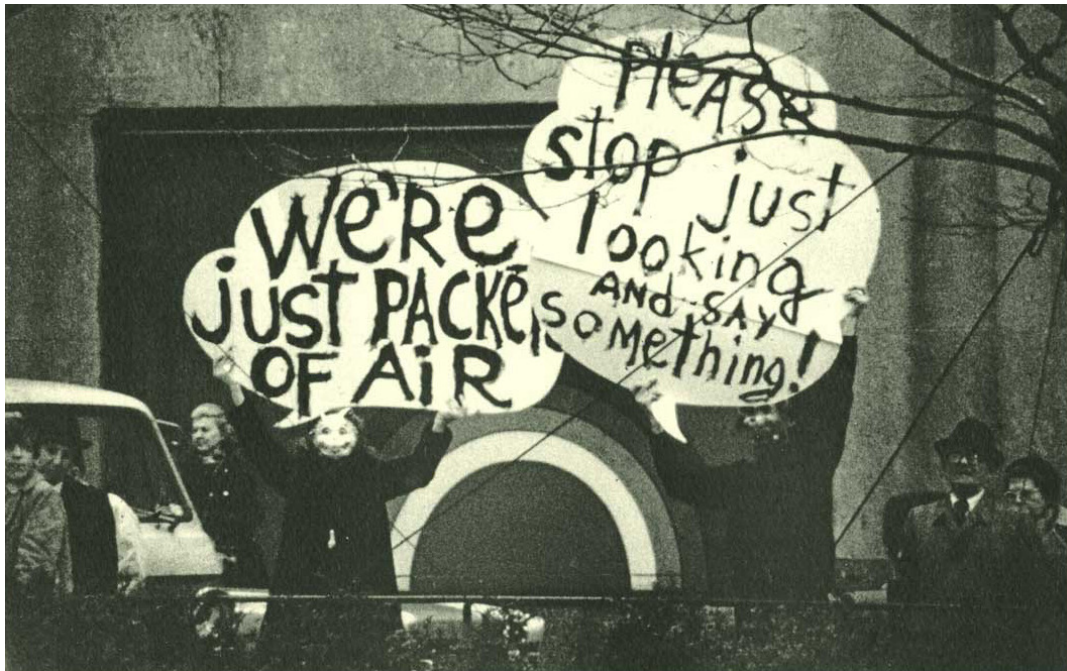
Na recordação sobre a repercussão de *Palabras frágiles*, Misson (2018, p. 43) parece se divertir ao narrar o episódio do carro que avançou sobre o semáforo vermelho “através do plástico, enquanto os outros carros o seguiam em meio aos aplausos e olés da multidão”. Nesse trecho, o poeta dirá

¹¹ Disponível em: <https://www.fondazionebonotto.org/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

também que a prática do poema público tornava possível “a compreensão do sentido do poema como processo” (ibid). Ou seja, os significados sendo verificados, atualizados e refeitos durante o próprio acontecimento do poema, que não haveria de ser lido, mas *vivido*.

Apesar de eu não ter encontrado nenhuma referência explícita de Arias-Misson ao grupo, depois o artista belga arriscará formatos de intervenção indiscutivelmente situacionistas. Em *Cat & Mouse Public Poem* (fig. 67), de 1974, em Nova York, e em *Proust Public Poem*, de 1988, o poema público encarnou o *détournement* de balões de *comics* que tanto destaque receberam entre as páginas da *Internationale Situationniste*.

FIGURAS 67: DÉTOURNEMENT DE BALÕES DE DIÁLOGO EM CAT & MOUSE (1974)



FONTE: WEBSITE DA FONDAZIONE BONOTTO

No primeiro, Arias-Misson e sua então esposa, a artista Nela, vestindo máscaras de rato e gato, respectivamente, mantiveram uma conversa por meio de um revezamento de balões de texto gigantes como nos “gestos ritualísticos dos personagens de teatro Noh” (Arias-Misson, 2013, p. 30). Nesses

textos, o artista procurava fazer alusão ao “mundo flutuante” das conversas de uma cidade como Nova York, a partir de um dispositivo de comunicação que, acreditava, era próprio dos personagens de *cartoon* possíveis somente na “Super-City”. Em *Proust Public Poem*, numa solução formal muito parecida à estreada em *Cat & Mouse*, os poemas foram encenados como *talk-show* nas ruas da capital francesa, com *quotes* do Proust inseridos em grandes balões posicionados dentro de um enorme *frame* de cartão em alusão à tela de uma TV.

Os mesmos recursos, máscaras e balões de diálogo continuaram aparecendo nas intervenções dos anos seguintes, até a década de 1990, com rostos de Marx, Pato Donald e Madonna, entre outros personagens midiáticos. Na avaliação do poeta público, com *Cat & Mouse*, sua prática se aproximava de vez do teatro e, desde então, sua obra passaria a ser lembrada e exibida em mostras e retrospectivas ligadas à performance.

O flerte com os formatos e a linguagem da comunicação de massa, a ideia de uma poesia que articulasse seus signos na própria cidade, onde as mídias comerciais costumam incidir, diferia, segundo Misson (2018), daquilo que fizera a poesia visual de onde partira, como, por exemplo, a concreta. Nessas tendências, a poesia preferia levar para as páginas dos livros as possibilidades visuais da palavra associada à comunicação comercial.

A poesia concebida por Arias-Misson, na solução artesanal do uso dos corpos-letras de trabalhos como *A MADRID*, diverte-se com jogos verbais e anagramas da mesma maneira que o sistema eletrônico rudimentar de O.J. Gude revolucionou os luminosos na Nova York de finais do século XIX. A tecnologia que permitiria “vida” e sequenciamento aos letreiros, com ritmo, ocultamento e cores, se tornará recurso poético entre artistas que aproveitam a técnica por trás do letreiro para pesquisar, sugerir e ativar materialidades possíveis no verbal (sejam elas gráficas, sejam inclusive fonéticas).

Isso pode acontecer de maneira simples, como vimos no caso do letreiro *Capitalism kills*, do coletivo francês Claire Fontaine, em que o “love” acende alternadamente, ou ir se sofisticando, como no sequenciamento operado por Nauman em seu *Violins Violence Silence*. Nele, chamei atenção mais atrás, o piscar das luzes, seu tempo, e as variações de cores deixam de ser movimentos apenas visuais para ativar a sonoridade das palavras destacadas. A similaridade fonética realçada pela programação, pelos sons de “v” e “s” aliterados, sugere, como consequência, a busca por um compartilhamento de sentido entre os significados de cada palavra, originalmente dissociados. Recursos comumente empregados na poesia concreta.

FIGURA 68: LOVE OVER RULES, DE HANK WILLIS THOMAS (2017), NA MOSTRA SITES UNSEEN, EM SÃO FRANCISCO



FONTE: NBC BAY AREA

Em seu letreiro para uma rua apertada e escura de São Francisco, o artista norte-americano Hank Willis Thomas tomou emprestado o verso da letra da música de um primo seu, assassinado algum tempo antes, para montar um letreiro-poema público que bem poderia ter sido encenado, com a dramaticidade dos corpos, pela trupe de Arias-Misson.

Nele, o artista joga com as combinações possíveis entre três palavras: *LOVE OVER RULES* (2017) (fig. 68¹²). A iluminação, seus *ons* e *offs* randomizam leituras de um modo parônimo, no qual o amor pode estar acima das regras (*over rules*) ao mesmo tempo que, opostamente, pode ser o motor delas (o amor regula demais — *overrules*). Também a aglutinação do LOVE + OVER = LOVER carrega ambiguidade e deixa toda a paisagem, a lateral sem janelas de um prédio na pequena Annie St., vazia e solitária, novamente sob o efeito do *neonness* de Miranda, do momento lefebvrino e das nossas lembranças com o colorido e seu *Zeitgeist*. Para onde leva o amor em 2017?

Como em outros casos estudados, o projeto foi originalmente encomendado como obra de Arte Pública, pelo Yerba Buena Center for the Arts, para integrar uma mostra coletiva de arte *site-specific* pensada com o objetivo de revelar partes “não vistas” da cidade californiana. Mais tarde, o letreiro passou por ajuste de projeto e foi exibido dentro do Brooklyn Museum (fig. 69¹³), em Nova York, agora parte da *Something to say*, também ao lado de outros artistas, em 2018. Na versão institucionalizada, o efeito continua permitindo a paronomásia e os trocadilhos.

¹² Disponível em: <https://www.nbcbayarea.com/news/local/art-after-dark-holiday-tour-highlights-san-francisco-art-that-lights-up-when-the-sun-goes-down/2195880/>. Acesso em: 7 nov. 2020.

¹³ Disponível em: <https://brooklynmuseum.tumblr.com/post/182803535802>. Acesso em: 7 nov. 2020.

FIGURA 69: LOVE RULES, VERSÃO ADAPTADA DO LETREIRO EXTERIOR ORIGINAL, NO BROOKLYN MUSEUM, EM 2018



FONTE: TUMBLR DO BROOKLYN MUSEUM

No geral, a trilha que aproxima os artistas criadores de palavras-mídia da poesia parece ser a citação. Se, entre os artistas com trabalhos estudados, há aqueles que se consideram poetas, como o caso do Robert Montgomery, tende a ser dominante, por outro lado, a ideia de artistas visuais que gostam da fricção entre a letra comercial e a literatura (não restrita à ficção)¹⁴. O resultado são letreiros transbordados de letras de música, passagens de romances, peças de teatro, diálogos de filmes, versos de poemas, documentos oficiais, manchetes e notícias.

Como no exemplo de Willis Thomas, muitos dos dizeres com os quais topamos nos luminosos ocupados de arte usam trechos de outros textos. Do ponto de vista de linguagem, para aqueles que conhecem as fontes originais dos textos citados/parafraseados, o efeito conotativo é ainda maior: o eco

¹⁴ Nunca é demais lembrar o paradoxo de fundo entre a etimologia de literatura (do latim *littera*, letra escrita), e a ideia de poesia, originalmente uma arte exclusivamente oral, anterior ao alfabeto.

FIGURA 70: *FOR EVERYTHING*, NEON CRIADO POR ETHELLS EM 2018 E INSTALADO NA VITRINE DA VITRINE GALLERY, NA BERMONDSEY SQUARE, EM LONDRES. A FRASE “FOR EVERYTHING THAT IS SHOWN SOMETHING IS HIDDEN” É UMA CITAÇÃO DO ENSAIO *NEW DARK AGE*, DE JAMES BRIDLE. O LETREIRO INTERCALA LETRAS ACESAS E APAGADAS, BUSCANDO FAZER COINCIDIREM SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO



FORNE: WEBSITE VITRINE GALLERY

do sujeito restituído por trás da impessoalidade da mídia publicitária faz convergir duas vozes: a do artista que cita e a do artista citado. São elas que interpelam o público — como no desejo de Arias-Misson, os passantes se perguntam: afinal, quem está falando?

Etchells (2017) (fig. 70¹⁵) resume esse processo como uma coleta permanente de linguagem: “One basis for my practice is that I collect language”. Qualquer tipo de linguagem serve e pode ser aproveitada. “I have a notebook and I am all the time writing sentences or paragraphs. It could be something that I overhear, from a movie or a newspaper or something I make up. E esse

¹⁵ Disponível em: <https://www.vitrinegallery.com/exhibitions/for-everything>. Acesso em: 14 ago. 2020.

caderno de falas roubadas é a fonte para os textos que aterrissam em seus trabalhos visuais com o verbal. Essa vocação de coletora de linguagem também apareceu no comentário de Carmela Gross (2016) em relação a *Us cara fugiu correndo*, obra de 2000 na qual a artista quis importar para o espaço institucional do museu (MAM-SP) a oralidade da sentença que coletou de uma pichação de rua.

O vasto trabalho de Holzer com a palavra é igualmente conhecido por, em diversas ocasiões, entregar uma espécie de moldura para textos de outros autores. Apesar de ser a única voz por trás de muitos dos textos em suas obras, como na série de mais de 300 frases curtas que incluiu em *Truisms*, entre 1977-79, circuladas em cartazes e mais tarde reimpressas em camisetas, copos plásticos e preservativos, seu trabalho somente passou a absorver vozes de outras pessoas a partir do começo da década de 2000 (SCHWARZ, 2019).

Ainda no início da década de 1990, quando a artista se fizera conhecida por *Truisms* e as séries *Inflammatory Essays* e, já experimentando o LED, *Survival*, Holzer declarava quase nenhuma influência de trabalhos saídos da experimentação verbal e dizia saber “muito pouco sobre poesia avant-garde”, além de considerar-se distante da ideia de poeta e afirmar-se como “public artist and an installation artist” (AUPING, 1992). Sobre seu contato tardio com a poesia, e a inclusão de Walt Whitman, Wisława Szymborska e poetas contemporâneos como Henri Cole entre suas obras, a artista reconhece uma “educação adulta em poesia”. O que, de maneira alguma, a impediu de se aproximar dos trabalhos verbivisuais de cânones modernistas como Apollinaire e dadaístas, e pensar pontes prováveis entre a sua poética e toda uma linhagem da poesia visual. “I like to make the language spatial” (SCHWARZ, 2019).

Numa outra intenção desses artistas com a citação, há poéticas como as de Regina Parra (2020), desde sempre interessadas na matéria e no material

literário, e no escoamento dessas leituras por meio dos luminosos. Vimos isso nos exemplos de Beckett e Tarkovski, já mencionados, aos quais somaria a proximidade da artista com os escritos de autores que se dedicaram a pensar a literatura, como o escritor e crítico literário francês Maurice Blanchot.

Essa que é uma das grandes marcas da palavra em performance na Arte Pública é o “escrever-através” que, de acordo com Perloff (2013), se tornou procedimento comum da criação poética do século XXI. De acordo com os ensaios da autora reunidos em *O gênio não original*, no qual discute a poética citacional desde “The Waste Land”, de T.S. Elliot (1922), escrever sem escrever, escrever com a escrita dos outros, teria sido uma resposta da poesia contemporânea à participação massiva da internet e do digital nas formas como passamos a conviver com o texto. É uma resposta aos traços de personalidade excessiva da poesia Language, tendência diversa e com importantes adeptos no contexto da poesia norte-americana da segunda metade do século XX.

Nesse momento da poesia, que, no ambiente da internet redescobriria o legado da intersemiose da poesia visual e da poesia concreta (PERLOFF, 2013), a escritura em geral e a poesia em particular abririam-se para o (re) processamento não criativo de textos prévios cuja poesia estaria por ser revelada. O exercício do *readymade* aplicado à criação textual. Àquilo a que Goldsmith (2015) deu fama com o nome de *uncreative writing*.

3.2.1. SISTEMAS CRUZADOS

As ações de Arias-Misson colocam um ingrediente diferente na operação de linguagem que existe por trás do rapto do letreiro comercial pela arte. Se, neste último, a conotação acontece por meio da importação do sistema de signos do comércio como significante de uma mensagem poética do artista, no caso dos poemas públicos o corpo introduz novas camadas, significante e semântica.

Se existe um sistema de signos dentro da língua (as palavras, escritas ou faladas), e elas se agrupam num subsistema associado ao eixo-valor do comércio (vende-se, aproveite, oportunidade, compre agora, veja) e, nele, a certa materialidade do significante (letreiro, pôsteres, *flyers*, *outdoors*, *spots*, *jingles*, painéis luminosos, neon, luz, anúncios impressos, filmes de 15” e 30’, faixas etc.), o mesmo pode ser dito sobre a comunicação do corpo. Esse sistema próprio dos signos do corpo é o sistema dos gestos.

Não que o sistema dos gestos seja tão estruturado e fechado como o que esperamos de uma língua (o sistema de gestos não é o sistema de sinais). Ele é mais fluido, sinuoso, fugaz. Dentro de cada cultura, o corpo e seus modos de arranjo comportam significados compartilhados por um grupo, que se revelam e se afirmam a partir do confronto com outros gestos. Se faço sim com a cabeça, não faço não.

Gestus, em latim, é o participio do verbo *gerere*, que originalmente significa “portar sobre si”. Por extensão, e metaforicamente, gesto passou a significar “fazer, executar”. Alguém que porta um fazer. Sendo o gesto, portanto, portador do sentido daquilo que se faz com o corpo.

Não é meu objetivo, porque nem seria a pessoa mais indicada, desenvolver toda uma Semiologia do gesto. Mas me interessa mostrar como, nos poemas públicos encorpados/encarnados de Arias-Misson, os sistemas da língua e dos gestos interagem, afetando-se mutuamente à medida que fric-

cionam seus diferentes signos. Enquanto no letreiro luminoso com arte a conotação é consequência da colisão entre sistemas linguísticos simultâneos (o da língua em geral, e os subsistemas da “língua do comércio” e “da palavra poética” em particular), no “*happening* de linguagem” do artista belga a conotação se dá primeiro pela importação de um sistema de signos completamente diferente (o do gesto) como significante para o sistema da língua, ou vice-versa, e, então, pela relação que os signos de ambos os sistemas podem cultivar com os *mass media* da comunicação urbana.

Como resultado, tanto a palavra-corpo pode ser conotada como poetização do imaginário urbano, reintroduzindo nele a vocação lúdica da origem da poesia e dos jogos de palavras, dos recitadores públicos, divertidos e animadores da coletividade, como também, e na contramão do que desejava Arias-Misson, os corpos e as palavras podem ser conotativamente relacionados à comoditização das mídias inseridas numa rede de comunicações — os reclames, *mass media* — centrada na mercadoria, como forma genérica com valor de troca e não necessariamente como objeto.

Nisso, nesse procedimento, Jean Galard (2008), em seu ensaio *A beleza do gesto*, organiza conceitos que ajudam a entender o processo de significação nos gestos e, no caso que me interessa aqui, nos poemas públicos. O autor procura viabilizar analogias entre a poética na língua e a poética dos gestos. Recorrendo à teoria das funções de linguagem de Jakobson (1960/2008), à qual me referi ao descrever os procedimentos de linguagem na palavra-mídia importada para a arte, Galard (ibid.) dirá que a materialidade do gesto, suas combinações (contiguidade, sintaxe), são, como nos poemas que lançam mão da “parte palpável” do signo linguístico, fundamentais para a sugestão das imagens por meio das quais se fazem a/com/preender.

Em exemplo miúdo: para Jakobson (1960/2008), a poética da língua está no fato de a materialidade da palavra (pode ser a rima, na fala, ou sua visualidade, na escrita) buscar se parecer com seu significado. Sempre gosto

de ilustrar a função poética com o poema REVER, de Augusto de Campos. Nele, o poeta espelha/reflete as letras ER ao final da palavra, de modo a levar o significante (a palavra escrita) a encarnar o seu significado (conceito mental + a forma que convoca no mundo) de *flashback* do que já foi visto, um ver e ver de novo em *looping*.

De acordo com o texto “A poética da conduta”, incluído no livro de Galard (2008, p. 26), a materialidade, já disse, seria um elemento inegociável no gesto. Quando colocamos a mão no peito para criar a imagem de que uma situação ou pessoa está no coração, estamos, de acordo com esse raciocínio, fazendo poesia. O gesto aponta para o coração, numa relação de contiguidade, ao mesmo tempo que alude, metaforicamente e por semelhança, ao carinho que significa levar alguém ou alguma lembrança no coração.

A camada metafórica é que, também para Galard (ibid.), diferencia o gesto do ato. Haveria uma escala progressiva que partiria do último ao primeiro. Sendo os atos literais, utilitários, espécie de grau zero de significação, seus sentidos estando no próprio resultado da execução, e podendo os gestos, por outro lado, sugerir imagens que não estão denotativamente contidas na própria ação. No esquema de Galard, o gesto é capaz de acionar significados para além daqueles prescritos em seus significantes:

São atos enquanto não são descritos. São gestos desde que despertem a atenção. O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe como caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (GALARD, 2008, p. 27)

Dessa sua interação com os signos além-da-ação, além da sua construção, decorre a volatilidade semântica dos gestos para a qual Galard (ibid., p. 32) chama a atenção. Ao mesmo tempo que eles, em sua sequência, semantizam um nível a princípio menos semântico da linguagem (a sintaxe do cor-

po), sua produção de sentido flutua muito facilmente em função do contexto maior em que se insere. E nesse contexto, destaca o autor, a língua voltaria a ter protagonismo sobre a poética; isto é, um gesto seria tão mais poético quanto mais pudesse estar acompanhando de palavras capazes de ampliar, mas também fixar, suas imagens e figuras. Ora, não é exatamente isso o que acontece nos poemas-gestos de Alain-Misson?

Nos sintagmas de signos de sistemas diferentes operados pelos poemas públicos, palavras e gestos retroalimentam-se, poetizando-se simultaneamente. O corpo é parte da materialidade do verso, o verbo cultiva uma tensão semântica e sintática com o corpo. Quem significa quem/o quê? O que em um é significante do outro? Qual vem primeiro: corpo ou palavra? O corpo significado (gesto) ou o corpo significante? O significante da palavra ou seu sentido?

Isso dá conta de uma propriedade notável do gesto, a saber, que ele permite dizer, em virtude da riqueza semântica que pode ligar-se a qualquer movimento do corpo, mas resguardando-se do que tenha sido dito, devido à absorção sempre possível desse movimento num sintagma que o neutraliza. A significação do gesto é sempre transmitida com a possibilidade de sua negação. Um movimento é capaz de se apresentar como portador de um sentido autônomo facilmente legível e de desaparecer imediatamente na inocência de uma prática insignificante. Ele diz perfeitamente o que quer dizer, mas, de repente, cala-se, apaga-se, não é preciso nele deter-se, ele nunca foi gesto. (p. 33)

Os anagramas feitos de corpos e letras, nos poemas públicos, funcionam como metáfora do próprio jogo de palavras feito na poesia. Mas também como metáfora das próprias modulações de significantes e significados tão particulares ao sistema de gestos. Com o corpo, as mãos, os olhos, a cabeça, as pernas, os pés, as partes e o todo, estamos o tempo todo oscilando entre combinações que a qualquer momento podem significar o mundo, aludindo à sua imagem, e ressignificar a si mesmas. Exatamente ou muito próximo da ideia aristotélica da arte como mímese do mundo que afeta a si mesma, e se transforma, enquanto tenta capturar, fora da representação, aquilo que

procura imitar. Os poemas públicos são arte do gesto, arte de ação (e não “arte do ato”, pelo casamento com a palavra e contato com outros fluxos de significação). São performance, portanto.

Nesse confronto entre sistemas de signos que convivem nos poemas públicos, o corpo é fixado pela letra, ao mesmo tempo que desestabiliza a palavra. Mas sua presença, ao lado da presença do verbo, reafirma a ideia (*idea*: forma, aparência) e a fisicalidade daquele que diz. Se num poema, a voz do poeta é aparentemente silenciada, no poema público feito de corpos o processo torna aparente aquele que tem a voz, ainda que a dispense por meio da letra (*littera*).

Esse procedimento de linguagem é uma espécie de degrau intermediário da performance que reconheço nos letrados luminosos de Regina Parra, Fábio Colaço, Tim Etchells, Thomas Willis, Carmella Gross, Robert Montgomery, Proyecto Escrituras, Jane Dickson, Jenny Holzer, Justin Langlois, Martin Creed e tantos outros artistas que, por limitação de método, não estão aqui. Letrados atravessados por uma voz poética (no sentido jakobsoniano) que age sobre o leitor. Essas palavras-mídia são gestos, porque portam o fazer da poesia, apesar dos movimentos ocultos (e do performer ausente). E são gestos, e não somente atos, porque, como entende Galard (2008), e eu concordo, não são apenas sobre a finalidade primeira da execução da palavra da qual se servem. Para além do “vende-se”, o eco dos gestos de corpos ausentes sugere centenas de imagens possíveis. O mundo todo cabe num letrado repoeitizado.

FIGURA 71: *POESIA VIVA*, DE PAULO BRUSCKY E UNHANDEIJARA LISBOA, EM MARÇO DE 1977, EM RECIFE. ARTISTAS E PERFORMERS CRUZANDO OS SISTEMAS LINGUÍSTICO E DOS GESTOS NUM PROCESSO MUITO PRÓXIMO AO REALIZADO POR ARIAS-MISSON E SEUS COLABORADORES



FONTE: BRUSCKY, 2017

FIGURA 72: A "LIVE PUBLIC ART" OU "LIVE SCULPTURE", COMO A ARTISTA INGLESA HARRIET HILL CHAMOU SUA PARTICIPAÇÃO NO INDEX FESTIVAL, EM WAKEFIELD, NA INGLATERRA (2019). O GRUPO CIRCULOU POR LUGARES PÚBLICOS DA CIDADE COM O OBJETIVO DE ESTIMULAR O QUE "HOME" SERIA PARA OS MORADORES



FONTE: HARRIETHILL.CO.UK

3.3. REVERBERAÇÃO DO GESTO

A performance pública com a palavra de Arias-Misson remonta à própria história da poesia. Enquanto espécie de espetáculo oferecido às ruas, o gesto ritmado e rimado se insere entre as práticas dos primeiros personagens tidos como poetas. Na Idade Média, por toda a Europa, as diversas línguas encontraram em termos derivados da palavra latina *joculator*, de *jocus*, jogo, o nome para os personagens, comuns às diferentes sociedades, “que assumiam a função de divertimento”, exibindo-se, individualmente ou em grupos, normalmente com o acompanhamento de instrumentos, em praças públicas (ZUMTHOR, 1993, p. 55).

O arco que conecta a performance dos jograis — recitadores, cantores, contadores profissionais de histórias e até mesmo *human billboards*¹⁶ — aos poemas públicos de Arias-Misson pode ser esticado, conforme venho insistindo, até a palavra-mídia hackeada e desviada por artistas contemporâneos. Esses últimos, de volta aos espaços compartilhados da cidade, transpostos os muros das salas institucionais, estão ali para novamente re/citar um verso, cantarolar um refrão, falar da história, parodiar o reclame, projetar uma denúncia, e, com essas saídas, e de maneira geral, colocar o imaginário urbano em contato com a poesia.

A possibilidade de admissão da dimensão performer dessas palavras, que tanto tem me acompanhado, aqui no texto, mas bem antes, na vida, nos reflexos coloridos nos vidros dos carros, nas lembranças que trago de cidades e de pessoas, dessas cidades e dessas pessoas comigo, tem, é de se esperar, ancoragem teórica. Caminhei por ela e, nesta última seção, vou stressá-la, com acréscimos importantes e o objetivo de esclarecer dúvidas que possam

¹⁶ Também conhecidos como homens-placa, ou homem-sanduíche. Há registros de que eles começaram a ser vistos em Londres na primeira metade do século XIX, depois que os pôsteres e cartazes comerciais fixados nos muros passaram a ser taxados. Incluí uma matéria do *The Times*, de 1823, nos anexos.

ter aparecido no percurso.

É evidente que, entre os jograis medievais — eles mesmos herdeiros dos intérpretes da lírica na Antiguidade Clássica — e a palavra-mídia do mundo moderno, existe um salto não apenas de tempo, mas técnico, que acarreta diferenças importantes para a experiência construída por cada um deles. A oralidade tão intrínseca aos jogos poéticos antigos e medievais foi silenciada pela disseminação da escrita, a partir do século XII, e, em escala cada vez maior, da imprensa, nos séculos XV e XVI.

É nesse longo intervalo, nas implicações midiáticas que ele significa, que fui buscar interpretações e conceitos capazes de confirmar aquela que, inicialmente, poderia ser apenas uma impressão: há performance na palavra-mídia. Se vim, desde o início do trabalho, construindo um enquadramento teórico para preparar (e já apontar) as relações entre o letrado, sua história, a arte e a performance, agora, e por fim, me dedico a um procedimento analítico que espera apresentar com rigor intersecções entre o território conceitual da performance e as particularidades de seu encontro com a escrita pública da palavra.

Para isso, darei preferência a perspectivas saídas da Antropologia e das Artes Cênicas, por ver nelas, como disse acima, uma sistematização procedimental da reflexão que dedicam à performance. Não são melhores nem piores que aquelas levadas a cabo por artistas e historiadores das artes visuais. São complementares. E são, a meu ver, e provavelmente contra a própria intenção dos autores escolhidos, mais instrumentais. Fornecem um vocabulário aplicável à observação e tornam as pontes e conclusões acessíveis e robustas. Sedimentando esses termos, o leitor, como num exercício lógico, poderá me acompanhar até o lugar de chegada. Junto deles, detalho, conforme antecipei em alguns momentos, a costura performance-leitura tomada emprestada, no campo dos estudos literários, do professor e pesquisador suíço Paul Zumthor.

3.3.1. PALAVRA EM PERFORMANCE

Para afirmar a palavra-mídia como dimensão possível da performance, trato de pensá-la, então, a partir das perspectivas de Turner (1982, 2013), Féral (2015) e Zumthor (1993, 2014), todos já mencionados em algum momento, mesmo que em passagens curtas, do trabalho. Mapeio as propostas que se conciliam entre seus esquemas teóricos e, em interação, explicam o letreiro-arte em espaço público como gesto performático.

Basicamente, são três os núcleos conceituais que, nesses autores — antropólogo, pesquisadora teatral e historiador e crítico literário, respectivamente —, cooperam e dialogam de modo a orientar esta observação final. Falo das noções de liminaridade/liminoide, teatralidade e performatividade e da ideia da restituição da unidade da situação performancial.

3.3.1.1. LIMINARIDADE/LIMINOIDE

Da aproximação que Turner (1982, 2013) buscará entre os rituais de passagem, em sociedades pré-industriais e de pequena escala, e experiências que o autor associa à performance nas culturas modernas, tomo a ideia de liminaridade. Ela é emprestada de Gennep (2013), nome da primeira geração de antropólogos, que, ainda em 1909, observou os ritos de passagem em sociedades primitivas e concluiu estarem eles marcados por três fases. A estrutura desses rituais se verificaria em passagens experimentadas individualmente, como nos processos de iniciação, e também em grandes movimentos coletivos, como festas e celebrações sazonais, quando o grupo se prepararia para admitir a ocorrência de novos símbolos e, em alguns casos, novas estruturas de significação (TURNER, 1982).

Na fase da separação, o indivíduo em passagem cruza os limites do tempo e espaço profanos em direção ao território do sagrado, onde se submete à

transição após a qual estará apto a acessar novas posições dentro da estrutura social. Em algumas culturas, a separação implica, inclusive, o afastamento geográfico em relação ao centro de onde emanam os “valores [...] normas, atitudes, sentimentos e relações” (TURNER, 2013, p. 54) sociais do grupo. É na fase de transição que o indivíduo vive um **estado de liminaridade**.

A condição liminar libera o membro do grupo dos compromissos que deve cumprir antes e depois da passagem. Sob esse estado, entre o pré e o pós-liminar, o indivíduo é despojado da sua identidade prévia, vê-se impedido a arriscar práticas e símbolos que invertem os sentidos compartilhados fora do espaço-tempo do rito (por exemplo, papel de gênero) e reconhece um estado de igualdade e camaradagem (*communitas*) em relação àqueles que, como ele, também estão em passagem. Concluída a transição, a fase seguinte dos ritos de passagem pressupõe a reincorporação do membro à vida social, agora apto a assumir novas identidades e outro *status* dentro da estrutura do grupo.

O interesse de Turner (1982, 2013) pelos ritos de passagem e, particularmente, pelo estado de liminaridade experimentado na fase de transição, tem como lugar de chegada as possíveis relações entre o estado liminar em sociedades de pequena escala e seus vestígios nas práticas simbólicas de sociedades contemporâneas, profundamente afetadas pela reorganização do trabalho e da produção, desde a Revolução Industrial. É nesse contexto que o autor lança mão da noção de **liminoide**.

Com o termo liminoide, e o sufixo “oide”, do grego “formato”, “forma”, o autor procura um conceito que dê conta de manter contato com a noção da qual é herdeiro, o já citado estado de liminaridade. “Liminoide se parece sem ser idêntico ao liminar”. O estado liminoide é uma forma moderna análoga à condição liminar na fase de transição dos ritos primitivos.

Tratando de esclarecer as semelhanças e fronteiras entre os dois conceitos, colocando-os em diálogo com as dinâmicas sociais que contextualizam

suas ocorrências, Turner (1982, 2013) destaca as transformações que as inovações técnicas impuseram à lógica de produção e à organização do trabalho em sociedades ocidentais. Se, por um lado, em comunidades pequenas e agrárias, o trabalho relacionava-se intimamente com símbolos e práticas religiosas, incluindo-se aí performances rituais; por outro, nas sociedades organizadas ao redor de modos industriais de produção, o espaço-tempo do trabalho progressivamente se dissociou dos locais e momentos de liturgia.

Dentre os principais traços distintivos que Turner (1982) aponta entre liminaridade, nas sociedades agrárias, e estado liminoide, nas sociedades urbanas e de larga escala, desponta, como expliquei, a relação da primeira com práticas sagradas e da segunda com atividades ligadas ao lazer, como as artes e os esportes. Enquanto o estado liminar geralmente decorre de uma experiência pela qual todo o grupo compulsoriamente deve passar, a condição liminoide do sujeito moderno associa-se a práticas que se opõem ao trabalho e geralmente são buscadas voluntariamente somente por alguns indivíduos da sociedade.

No intervalo liminar, o indivíduo se vê profundamente tocado pela experiência da transição e, por meio dela, acede a posições inacessíveis antes da passagem. Paradoxalmente, a liminaridade significa uma transformação profunda, no nível individual, e a confirmação do *status quo*, no nível da estrutura social. O indivíduo oscila de *status* dentro do leque de posições e funções sociais previstas na estrutura que ampara a organização do grupo.

O estado liminoide, diferentemente, abriga práticas potencialmente anti ou protoestruturais, mas, por outro lado, apesar de produzir símbolos e significados com cota relevante de novidade, costuma ser compartilhado por um número menor de pessoas e, menos partícipe das estruturas de significação do grupo, deixa de afetar concretamente a totalidade estrutural. São os casos dos *happenings*, das situações, das *actions*, das TAZ, do teatro, do jogo e, claro, da performance. Essas poéticas compartilham, já havíamos visto

com Taylor (2015) e Schechner (2003), a mesma suspensão do espaço-tempo que os ritos primitivos permitiam diante do funcionamento “normal” da estrutura social.

Nas palavras de Schechner (2012, p. 70), “rituais liminares mudam permanentemente o que as pessoas são. Ocorrem **transformações**¹⁷”, embora inscritas entre as posições previstas na estrutura, enquanto “rituais liminoide efetuam uma mudança temporária — algumas vezes, nada mais que uma breve experiência de *communitas* espontânea ou uma performance com várias horas de duração em um único papel. Ocorrem **transportes**¹⁸”.

Turner (1982) estende sua compreensão do estado liminoide para fenômenos coletivos como os protagonizados pelos movimentos da contracultura da década de 1960, cuja ação criativa e demanda por novos padrões de relações sociais, e de homens e mulheres com a natureza, poderiam encaminhar o mundo ocidental rumo a uma reorganização estrutural capaz de assimilar significados até então ausentes, ou marginais, no funcionamento da vida social. Liminoide, portanto, no contexto das sociedades modernas, é tanto o intervalo que experimentamos diante de um poema público de Arias-Misson como a batalha travada por *rockers* e *mods* pela afirmação dos seus símbolos, em Brighton, em 1964.

3.3.1.2. TEATRALIDADE/PERFORMATIVIDADE

Se as noções de liminar e liminoide colocam ênfase em experiências que entregam aos indivíduos um intervalo na lógica da estrutura social da qual participam, e, portanto, chamam a atenção, sem ignorar o espaço, para o *tempo outro* proporcionado pela performance, quer dizer, para o freio que os rituais e as performances promovem no arco da vida social, as definições

¹⁷ Grifo meu.

¹⁸ Grifo meu.

de **teatralidade** e **performatividade** discutidas por Féral (2015), professora da Escola Superior de Teatro da Sorbonne, jogam luz sobre a intrínseca relação entre performance e espaço.

Para entender como a aliança entre os conceitos de liminaridade/liminoide e de teatralidade/performatividade pode fundamentar a performatividade da palavra-mídia na Arte Pública, vou olhar para os textos “A teatralidade: em busca da especificidade da linguagem teatral”, “Por uma poética da performatividade” e “Performance e teatralidade”.

Ao discutir a noção de teatralidade, Féral (2015) sugere recortes que expandem o “senso comum” e, ao mesmo tempo, marcam um território conceitual que a diferencia do entendimento que a própria autora dará à performatividade, ao ato¹⁹ performativo e à performance.

Em primeiro lugar, Féral (2015) reconhece como condição da teatralidade aquilo que descreve como *clivagem do espaço*, processo ao qual já me referi. A clivagem é uma demarcação, nas nossas vidas, de fronteiras entre os espaços em que admitimos ou não um jogo ficcional. De modo amplo, a teatralidade seria uma categoria transcendental da própria natureza humana (FÉRAL, 2015, p. 89). Nasceríamos munidos de uma vocação para criar espaços onde a imaginação produziria situações e ações em alguma medida opostas ao fazer utilitário e regrado do dia a dia. Féral não coloca desse modo, mas entendo que essa separação, cisão entre os dois espaços — do real e do ficcional —, um tanto quanto artificial, dependeria daquilo que reconhecemos como um ou como o outro. Não há absolutos.

Essa concepção de teatralidade inclui, portanto, qualquer evento cotidiano em que a projeção de uma “vida imaginária” viria acompanhada da demarcação de uma espacialidade. A teatralidade das artes cênicas, importante mencionar, corresponderia, no entendimento da autora, a apenas uma das

¹⁹ Féral (2015) fala em “ato performativo”, mas eu entendo, como escrevi na seção anterior, que o ato na performance é sempre o gesto no entendimento que tem no esquema de Galard (2008).

manifestações possíveis dessa categoria humana maior que seria a teatralidade, a vocação de intervir sobre o espaço e, nele, brincar com a realidade.

O movimento de criação de espaços investidos de teatralidade pode ser desencadeado por um sujeito *espetacular*, que atua e intencionalmente se apresenta como teatral, ficcional, ou por um *espectador* que, por motivações diversas, reconhece pedaços do mundo real como espaços dotados de ficção: “a teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo [...] um fazer, um vir a ser que constrói um objeto antes de investi-lo. Essa construção é resultado de uma dupla polaridade, que pode partir tanto da cena e do ator quanto do espectador” (FÉRAL, 2015, p. 87). Do lado do espectador, isso pode acontecer quando, por exemplo, passamos a encarar o lado arbitrário de fazeres cotidianos como vestir uma determinada roupa para trabalhar.

A aproximação de Féral ao conceito de teatralidade foi lembrada por Zumthor (2014) no ensaio “Em torno da ideia de performance”, para sublinhar a possibilidade de um espaço investido de teatralidade inclusive quando da ausência de um sujeito espetacular. Féral (2015) afirma que o processo de produção da teatralidade, do qual a clivagem espacial é condição, “consiste tanto em situar a coisa ou o outro nesse outro espaço”. O reconhecimento da ocorrência de teatralidade em espaços preenchidos por coisas ou objetos, não somente por corpos, leva a perspectiva de Féral, ainda que tratando aqui da teatralidade e não da performatividade, para perto da teoria do medievalista, cuja grande contribuição para os estudos da performance talvez seja a admissão de uma situação performancial com corpos insinuados e não necessariamente presentes. Voltarei ao ponto nos próximos parágrafos.

Para a autora, teatralidade e performatividade são conceitos que se referem a processos distintos, mas que compartilham a centralidade do espaço como veículo/instância que os viabiliza. A performatividade se distanciaria da teatralidade principalmente por não buscar uma clivagem clara do espa-

ço, de modo a forjar uma ação “completamente” ficcional. Na perspectiva de Féral, a performatividade não buscaria a produção de um espaço ficcional, mas tampouco esperaria reafirmar o real. O ato/gesto performativo, e essa é a contribuição interessante de Féral (2015, p. 123), miraria a ambiguidade²⁰. Ou, num paralelo com a performance em Turner (1982), a liminari-
dade. Nem cá, nem lá. A performance liminoide que Turner reconhece nas atividades de lazer e artes, no mundo industrial, seria, então, uma brecha — provisória — que confunde o real, sem necessariamente negá-lo.

A distinção da autora, que, a meu ver, nem sempre é tão transparente quanto muitas vezes dá a entender o texto (já defendi a relação da performance com a ficção no início do capítulo), é sobretudo um recurso teórico que nos permite encaminhar o exame das práticas teatrais e performativas. E, nesse sentido, oferece um lugar de observação (a teoria) que didaticamente me ajuda a mapear as características que os letreiros-arte dividem com aquilo que costumamos pensar como performance.

O gesto performativo, continua Féral (2015), chama a atenção do espectador para o *fazer* do performer, um fazer que tem como primeiro objetivo um *fazer em si mesmo*. Como explica a autora em “Por uma poética da performatividade”, não é que não exista representação na performance, mas nela, distanciando-a do teatro, a ação não remete urgentemente a um referente definido e fechado que existe fora do microcosmos da sua realização. A presença do corpo em ação (submetido à reação do espectador) é a entrega a que a performance se propõe. Assim, ainda segundo Féral (2015, p. 114), a performance terminaria por ser mais autodescritiva do que o teatro; as ações do performer falam e apresentam-se a si mesmas, enquanto o ator estaria o tempo todo aludindo a um referente fora de cena. Aqui, a concepção da autora parece recuperar tudo o que vimos, com outros autores e artistas, sobre

²⁰ Para Schechner (2003), como vimos na p. 199, as fronteiras entre arte e vida estão borradas na performance.

a ideia de performance.

A investida da performance sobre si mesma teria como consequência direta a valorização extrema do espaço em que tem lugar. Lembrará a autora que, não raro, performances são projetadas — e apenas assim se realizam — para espaços determinados. Uma vez que acontece para ser a si mesma, e não a (re)presentificação de alguma coisa que existe (ainda que ficcionalmente) em outro tempo e lugar, na performance, não apenas o sujeito performa: o próprio lugar é performado. Um gesto do aqui e do agora. Féral (2015, p. 153): “Assim como o corpo, o espaço torna-se existencial a ponto de vir a ser inexistente como quadro e como lugar. Ele não rodeia, não cerca a performance, porém, tal como o corpo, faz parte estreitamente dela ao ponto de não poder mais distinguir-se dela. Ele é a performance.”

A perspectiva de Féral (2015) é convergente com a noção do “espaço de performance”, desenvolvida por Melim (2008) em *Performance nas artes visuais*. No texto, a artista, professora e pesquisadora da Universidade do Estado de Santa Catarina propõe uma síntese da relação entre artes visuais e performance, e destaca a relação do espaço com os rastros de um performer. O reconhecimento de um “espaço de performance” deixado ou insinuado por um performer tem muita afinidade com o que Zumthor (1993, 2014) tentará descobrir nas formas originais da poesia oral medieval. De acordo com Melim (2008), a passagem de um performer, tenha ocorrido ou esteja por ocorrer a performance, projeta sobre o espaço marcas que sugerem alguma performatividade.

Essas marcas que, para Féral e Melim, ficam impregnadas no espaço, estão, para Zumthor, sobretudo no longo eco da voz de um performer ausente.

3.3.1.3. SITUAÇÃO PERFORMANCIAL

A área de interesse das pesquisas de Zumthor (1993, 2014), a literatura medieval, foi, antecipei em outros comentários, a grande responsável pela ampliação que a obra do autor entregou aos estudos da performance. Por meio dela, conseguimos compreender por que a palavra-mídia na Arte Pública também admite performatividade e se projeta como reverberação do gesto — de um poeta, de um artista, de um cantor de rua, de um Arias-Misson — de um performer.

O vasto trabalho que o também historiador da literatura produziu durante sua investigação sobre a poesia da Idade Média aprofundou as descobertas e reflexões de estudiosos como Parry ou McLuhan em relação à prevalência da oralidade na cultura popular medieval. Em seus textos, Zumthor (1993) reúne um *corpus* extensivo de exemplos de manuscritos acompanhados de notações musicais e melódicas, para consolidar a hipótese de que a voz, e não a letra, seria o principal meio da poesia entre os séculos XII e XV. A afirmação, hoje acomodada no repertório dos estudos de recepção e das mídias, enfrentou resistência durante as décadas de 1970 e 1980, principalmente entre filólogos, para quem a “literatura” teria na letra, na escrita, matéria-prima quase exclusiva.

Ao redescobrir o protagonismo da oralidade, ou, como prefere, vocalidade, na poesia da Idade Média, Zumthor (1993, 2014) se depara com o problema metodológico de como aceder a um fazer cujo registro, a escrita, muito se afastaria do processo de criação original. E é na intenção de responder a essa pergunta que o autor de *A voz e a letra* se dirige, com interesse crescente até o final da carreira, ao estudo da performance.

Para Zumthor (1993, 2006, 2014), a reconstituição da poética medieval necessariamente haveria de passar pela tentativa, potencialmente fadada ao fracasso, mas única possível, de reimaginar a **situação performancial** em

que se teria dado a recitação do poema. O autor propunha, assim, a poesia como indissociável da performance; só seria possível conhecê-la uma vez reconstruída sua performance, profundamente atravessada pela presença de uma voz. Voz essa que o autor considera “não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (ZUMTHOR, 2014, p. 31).

A leitura dos textos objeto da sua investigação, como qualquer leitura, ecoaria, então, a voz longínqua de um performer original, pouco importa se anônimo, e, em contato com o ritmo e a virtualidade da sua presença, o corpo do leitor experimentaria o prazer de ler. A materialidade da recepção ultrapassaria o meio, o texto, possuído de certa sensualidade, cujo logro maior seria poder servir de degrau para a restituição da unidade perdida entre performer, de um lado, e espectador, ouvinte, leitor, de outro.

Lembro aqui como alguns dos artistas com trabalhos no *corpus* da tese fizeram referência explícita ao eco das palavras que colocam nas ruas. As artistas do Proyecto Escrituras (2016) nomearam diretamente as vozes que seus letreiros reverberaram nas áreas pobres e abandonadas de La Boca. Regina Parra (2020), ao se lembrar do primeiro trabalho com a palavra neon em exibição pública, falou da vontade que descobriu em si mesma de conversar com São Paulo. E Colaço (2020) disse não ter dúvida de que os seus letreiros ressoam a sua presença e que “a performatividade dos tempos e dos acontecimentos que giram em torno da obra é o ponto de interesse”.

Do mesmo modo, Creed (2015) (fig. 73²¹) explica a instalação *Everything is going to be alright*²², mostrada em diferentes edifícios e cidades do mundo, como forma de, afetado pelo fim conturbado de um relacionamento, levar às pessoas das ruas uma mensagem de conforto e acolhimento. Na

²¹ Disponível em: <https://www.peeruk.org/martin-creed-1>. Acesso em: 6 jan. 2021.

²² O trabalho foi exibido por primeira vez em 1999, mas teve diversas reformulações durante a primeira e a segunda década dos anos 2000. Por isso, inclui-se no recorte temporal do *corpus*.

FIGURA 73: *WORK NO.203: EVERYTHING IS GOING TO BE ALRIGHT*, COM 13 METROS DE EXTENSÃO E 1,5M DE ALTURA, ORIGINALMENTE INSTALADA NO CLAPTON PORTICO, EM LONDRES, EM 1999 (E EXIBIDA EM DIVERSAS OCASIÕES POSTERIORES). PRIMEIRO TRABALHO EM NEON DE MARTIN CREED, FOI COMISSIONADO COMO OBRA TEMPORÁRIA DE ARTE PÚBLICA POR UMA PARCERIA ENTRE A PEER (ORGANIZAÇÃO PARA O COMISSIONAMENTO DE PROJETOS DE ARTE DA ÁREA DE HOXTON, NA CAPITAL INGLESA) E A HACKNEY HISTORIC BUILDINGS TRUST



FONTE: WEBSITE PEER

prática, o artista usava o letreiro público para tratar uma dor pessoal: “I was thinking about how if someone offers you a few words of comfort when you are distressed, even if the words are empty because there is not anything to back them up, it can be comforting. No one can say everything is going to be alright, but despite that, many times in my life I have been very comforted by people saying something like that to me”.

A virtualidade de um performer contido na leitura, causa maior da poeticidade de um texto (ZUMTHOR, 2014, p. 28), encontra e dialoga com os conceitos de teatralidade e performatividade de Féral (2015) e sua incidência/dependência *do* e *no* espaço. A oralidade teria uma espacialidade não da ordem da página, mas do corpo, da voz, da cena, da performance. “O corpo é

o peso sentido na experiência que faço dos textos”, escreve o autor. A importância que reconhece no papel do corpo do leitor na experiência da leitura, como câmara de ressonância de uma copresença ancestral, é a trilha que leva o medievalista da literatura à performance. Nesse encontro, conclui, estaria a unidade não apenas da enunciação-recepção na origem da poesia, mas, com ela, a própria unidade entre escrita, leitura e performance.

Talvez todas as performances subsequentes, as que reconhecemos hoje enquanto tal, as que elenquei na abertura do capítulo, ainda estariam atualizando uma memória difusa, no plano dos nossos corpos, das primeiras situações performanciais experimentadas pelo ser humano ao inventar o jogo, a música e a poesia. A ideia da performance como reiteração é especialmente frequente na Antropologia, que, pensando os rituais, vê neles uma espécie de ferramenta cultural que atualiza símbolos, normas e formas de socialização. E atualiza, porque, como escreve Zumthor (2014, p. 35-36), “sua repetitividade não é redudante”. Ou, nas palavras de Schechner (2012), referindo-se justamente ao cruzamento entre ritos e performance, é “memória em ação” com efeitos sobre o que é lembrado. A sedimentação do tempo sempre transforma o passado a ser atualizado. Novamente com o medievalista: “a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda”.

Zumthor (2014) propõe, portanto, que toda leitura é uma tentativa de restituir a unidade performancial de uma “performance completa”, isto é, a performance na qual coexistem, em situações de oralidade pura, os atos/gestos de enunciação e recepção. Em outras palavras: a performance plena²³ pressuporia uma experiência – de ordem corporal, da simultaneidade das sensorialidades – compartilhada por quem diz e por quem escuta: “ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa uni-

²³ Como regras da performance plena, Zumthor (2014, p. 34) repete aquelas às quais já chamei a atenção, principalmente a partir de Schechner (2003): “As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais que as regras textuais postas na obra”.

dade perdida para nós, de restituir a plenitude [...] Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer” (ZUMTHOR, 2014, p. 66).

A introdução da escrita, degrau entre enunciador e receptor, cuja materialidade substitui a voz do performer, não impediria a leitura, solitária, de cumprir sua vocação dialógica. A dimensão performancial, no texto, adviria da confusão entre uma voz que diz, que não se projeta enquanto tal no ato da recepção, e a própria voz do receptor que – mesmo silenciosamente – lê: “Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’” (ibid., p. 63).

3.3.1.4. FORMA SINUOSA

A palavra-mídia na arte pública, admitida a situação performancial da leitura e a memória ancestral da poesia de rua, ressoa a presença de um performer ausente. Mas tal ausência insinua no receptor um desejo de reconexão com quem diz e reativa o prazer e a experiência sensível de compartilhar a presença de alguém, embora sem a corporalidade e a sensualidade particulares da performance que, em sua forma completa, faz coincidir o tempo e o espaço de enunciação e recepção (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

Ao ocupar o espaço da mensagem publicitária, a poética do letreiro público na arte está entre a clivagem do espaço da teatralidade e a ambiguidade do espaço de performance. É liminoide, do nível do transporte. As pessoas acostumadas à sintaxe visual urbana veem bagunçada, e ao mesmo tempo atualizada, sua maneira de se relacionar com aquele símbolo, que fala diferente. O eco dessa palavra não confirma a função para a qual sempre esteve programada. A conotação sobre a qual já falei, com Barthes.

Diferentemente do letreiro que permanece publicitário, a palavra-mídia na Arte Pública, restabelece, no balbucio ensimesmado do leitor, quase mudo, a virtualidade de um enunciador com quem entoa um dueto silencioso. A voz que lê se sobrepõe à voz que diz, e, de certa maneira, o inverso também acontece. O desvio da mídia comercial, a conotação, reverbera a performance de um artista — ausente — em busca da ressensibilização do espaço da cidade, fazendo dele um espaço vivido, que, assim, passa a repercutir, desrotinizado, sobre a própria relação sensorial das pessoas com o urbano. Comecei a sentir isso voltando da lanchonete, no carro, com os meus pais. Mas só comecei a entender o que eu sentia quando, muito depois, descobri um *Hotel* onde me mostraram uma Bienal.

O estranhamento diante do eco de uma palavra antes anestésica e anestesada pela redundância de informação e do consumo, instaura aquele mesmo transporte a que Schechner (2012) faz menção ao endossar o estado liminoide proporcionado pelas performances contemporâneas. Instaura-se, mesmo que por intervalos breves e sem muitas camadas, uma frágil ruptura que leva o cidadão a questionar a estrutura com a qual convive e a qual reproduz diariamente. Nos termos de Turner (2013), a religação entre o performer que disse, ausente no momento da recepção, e o receptor que lê remete ao estado de camaradagem e cumplicidade que, na Antropologia da Performance do pesquisador inglês, atende pela expressão *communitas*. Lembro de ter comentado e terem comentado comigo, em 2018, “você viu aquele neon no meio do Largo da Batata?”.

Por último, insistindo num ponto em que já toquei, e que igualmente explica a palavra-mídia na Arte Pública como dimensão da performance, sublinho que o eco da voz do artista-performer, implícito na leitura da palavra em exibição, acentua uma ação. Se a palavra-letreiro, na função de *advertising*, conhece um silenciamento de sua autoria, a palavra que performatiza como Arte Pública resgata sua vocação dialógica e refaz, por meio da sua reverbe-

ração, o dizer, o pensar e, principalmente, o fazer do performer que esteve ali para falar alguma coisa, conversar com alguém.



FIGURA 74: SE VENDE, CARMELA GROSS (2008)

DE
POIS
DA
TEO
RI
A

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4 DEPOIS DA TEORIA

Palavra em performance chega ao final com contribuições importantes. De episódios, de relações e também de método.

Pelo meu próprio estilo de redação, e de pensamento, fui acumulando conclusões ao longo do texto; para cada ponto que se abria, espero ter encaminhado algum tensionamento e, finalmente, uma resposta, sem querer, com isso, que tenham sido soluções. Por essa razão, nessas considerações finais, trato de sublinhar um par de entendimentos e momentos que, na minha perspectiva, merecem outro registro. Pelo risco que tomaram, talvez por sua pouca convencionalidade, ou mesmo pelo espaço reduzido que possam vir a ter em outras pesquisas realizadas dentro de programas de pós-graduação em Artes.

O interesse pelos letreiros criados por artistas colocou o objeto numa rede ampla de reconstituições e relações. O conhecimento da história da popularização da palavra-mídia no mundo moderno, por exemplo, se mostrou estruturante para o desenvolvimento do trabalho. Deixou claro como os significados que uma cultura reserva aos meios técnicos podem repercutir sobre a experiência de qualquer pessoa. Ou de uma disciplina. A palavra-mídia na Arte Pública perderia camadas se aceitasse ser percebida como domínio exclusivo aos debates internos do sistema da arte. Ela é resultado de toda uma “estrutura de sentimento” modelada pela força da técnica nos modos de vida social consolidados entre os séculos XIX e XX. Um arco sensível que explica a melancolia de Benjamin diante do reflexo de um “sinal elétrico” na poça da chuva. Que dá a potência do estado de espírito que Miranda chama de “neonness”.

Dos comentários de Benjamin ao encontro de personagens que emprestaram nome, aspirações e sonhos à ideia de moderno, o percurso trilhado no primeiro capítulo mapeou uma dimensão sociotécnica imprescindível para discutir, mais tarde, conceitos do funcionamento da linguagem nos luminosos capturados pela arte. Toda uma intersecção, um atropelamento de fronteiras e vizinhanças difíceis de serem demarcadas, que demandou cuidado e atenção para não se dispersarem diante da vontade de encontrar uma explicação abrangente demais para a aura que habita uma mídia profana. Mas foi uma recompensa entender que a “ética protestante e o espírito do capitalismo” de figuras como O.J. Gude, ou de seu par francês, Georges Claude, podem ter tanto a ver com o que fizeram do neon artistas conceituais quanto Duchamp. Ou que as performances dos jovens repartidores de jornais com coletes em neon atualizavam, na década de 1930, os jograis medievais e a festa da praça pública.

A magia de um luminoso na Arte Pública é filha, irmã, mãe, família inteira das formas espetaculares da mercadoria. O texto deve ter evidenciado que gosto das relações que coincidências lexicais sugerem. Saber que O.J. Gude, o criador dos primeiros letreiros elétricos de Nova York, chamava suas criações de *spectaculars*, e ao mesmo tempo reconhecer a palavra em performance na Arte Pública como operação de desvio herdeira dos situacionistas e *da crítica do espetáculo* de Debord, mais que coincidência, é conhecimento. A cultura é uma trama que enreda a gente.

Como destaquei em determinado momento do texto, acredito que os resultados alcançados no estudo devem muito a essa caminhada por parte da história dos luminosos e do neon. Ela emprestou uma moldura diacrônica para análises que poderiam ter permanecido exclusivamente sincrônicas. Não que uma opção integral pela segunda pudesse esvaziar os resultados. Eu mesmo acredito na validade e no que podem ensinar métodos como o estrutural, que usei e defendo em vários momentos do texto. Mas sozinhos

certamente não responderiam à pergunta de pesquisa da maneira como a articulação combinada dessas duas abordagens possibilitou. Se hoje sei que há sim performance na palavra-mídia, é porque a situei nas transformações da história, das teorias e histórias da arte e da performance, e, de algum modo, as pausei para também olhá-la como parte de um sistema linguístico. Esse conjunto deixa um aprendizado quanto ao exercício de fazerem métodos diferentes dialogarem por um objeto de investigação em comum.

Atese apontou para uma trama de relações pouco exploradas em pesquisas que pude rastrear. Por exemplo, vi bastante novidade na antecipação que encontrei de uma crítica à *medium specificity* entre situacionistas. Sem usar o termo, porque o contexto era o europeu, muito ligado ainda aos ecos das vanguardas históricas, o grupo levantava, já na década de 1950, linhas de debate muito parecidas com aquela que dominaria a pauta da cena da arte norte-americana de finais dos anos 1960 em diante. Talvez o diálogo aberto entre os franceses e os conceituais norte-americanos, como acreditava Lippard, tenha sido menor que o atravessamento “inadministrado” das suas ideias. Mas essa relação entre a Internacional Situacionista, em sua primeira fase artista, e a Arte Conceitual é um intercâmbio que, mais que a ser provado, precisa ser construído. Ele diz muito sobre uma curva definitiva da história da arte contemporânea no Ocidente.

Na mesma direção, no contato possível entre as duas tendências, situacionista e conceitual, está a prática de *détournement* dos meios da comunicação comercial. Existem diferenças claras nos modos como uns e outros ocuparam as mídias espetaculares. Falei delas: a aceitação da lógica institucional é provavelmente a maior. Essas distâncias não anulam, porém, as semelhanças. Dois grupos que rejeitaram a pintura e a escultura como lastros da arte acabaram no *outdoor*, no cartaz, nas colagens de jornal e nos reclames.

Sobre isso, *Palavra em performance* tem outra contribuição da qual

vou sempre me lembrar daqui pra frente. Ironicamente, a poética antitradução de meios da Arte Conceitual, em sua fase inaugural norte-americana, consagrou uma tradição midiática. O uso do neon acarretou uma espécie de indicialidade para a poética conceitual. Problematizei isso no texto, e contei com os endossos de Regina Parra e Fábio Colaço, mas a pesquisa mostrou que aparentemente muitos artistas que hoje trabalham com a palavra-mídia reivindicam uma continuidade da Arte Conceitual em seus trabalhos — em grande medida pela *especificidade* do meio que empregam para falar em público. As lâmpadas, enquanto mídia — e para a infelicidade de Kosuth — se antepunham ao conceito da arte: é conceitual porque é neon.

Essas e outras ambiguidades e paradoxos são características fortes da palavra-mídia na Arte Pública. Em parte, por sua própria história, a que me referi acima. Ela é uma peça do sistema que procura curto-circuitar o sistema. Ela ocupa uma mídia pró-consumo para ressensibilizar um mundo reificado pela obsessão com as relações de troca. No entanto, em muitos casos, sua maioria, estão ali no lugar do consumo comissionadas por instituições que fazem dinheiro exatamente sob a primeira lógica que os luminosos, antes de qualquer outra, sintetizam.

Outro resultado que destaco da pesquisa foi o resgate e maior visibilidade à poética do artista belga Arias-Misson. Seus poemas públicos não são uma revolução para a literatura ou para a arte. Mas têm uma importância que, a contar pelas pequenas e escassas publicações, parece subestimada. O encontro que, em meio às turbulências pós-68, promovem entre corpo e palavra quer libertar o corpo e a palavra. Devolver poesia, propus a partir de Zumthor, à palavra comoditizada pelos meios de comunicação de amplo alcance que, com a TV, começavam a fabricar o mundo.

Com essa lembrança, puxo um último aporte do qual, acredito, a pesquisa tem motivos para se orgulhar. O desafio de compreender a palavra-mídia para além das suas vocações de escultura e instalação, privilegiando

a performance (e, com ela, alguma coisa da poesia), me obrigou a fazer uma varredura extensa e rigorosa do tratamento do tema por autores das artes visuais, mas também da Antropologia e das artes cênicas. É claro que não esgotei essas fontes e deixei de consultar outras tantas cabíveis. Mas fui capaz de filtrar e tirar dos cruzamentos que acessei bases conceituais suficientemente sólidas para concluir em favor da presença insinuada de um performer ausente que recita por meio da escrita na Arte Pública. Essa presença no letreiro luminoso me reconectou com as primeiras presenças que experimentei com essas palavras.

Para o futuro, *Palavra em performance* circulará em versões menores, com recortes dedicados às relações que priorizei nestas últimas considerações. Assim como participei da ANPAP, do EPHA e da Intercom, mostrando resultados parciais do processo da pesquisa, continuarei frequentando encontros e congressos para ampliar as interlocuções sobre o que eu aprendi e posso aprender. Também é meu objetivo transformar a tese em livro, e começo a trabalhar nele uma vez encerrado o doutorado.

Por último, queria escrever sobre um momento que guardo com alegria, entre as tantas conversas colecionadas durante a elaboração da tese. A entrevista com Jane Dickson. A artista, contei ao final do capítulo 2, foi a responsável pelo uso do grande painel luminoso da Times Square no projeto *Messages to the public*, bastante importante para as carreiras dos então jovens artistas Jenny Holzer e Keith Haring. Dickson fechou um ciclo. Quase ao final da entrevista, realizada por Zoom, no meio da pandemia, perguntei, sem muita confiança, sobre a ressonância dos situacionistas no seu trabalho e em outros artistas parte do Colab, no começo da década de 1980. Lembro, e eu mesmo deixo escapar um sorriso ao lembrar, do sorrisinho simpático que ela abriu, entre surpresa e satisfeita.

Parecia que Dickson estava esperando a pergunta. Fez um sim com a cabeça e comentou que o Colab estava mais sob um raio de influência do *ethos*

situacionista do que da febre da arte conceitual. Ela mostrava prazer em se lembrar daquele tempo todo. Falou de um rapaz, que tinha aparecido em diversas fotos de Nan Goldin, colega sua de faculdade, em Boston. Philippe Bordaz era o nome dele. Teve uma banda com Jarmusch, o diretor *cult* de cinema, e cuidava de um espaço de shows. Toda sua estética e sua conversa, e os cartazes que fazia para as apresentações estavam contaminados com a acidez, a ironia e o *détournement* de Debord e aliados. Dickson, testemunhando a história, que era dela, confirmava uma relação que eu tinha realizado a partir da teoria. O provável primeiro acontecimento da palavra-mídia hackeada pela arte no espaço do *advertisement* tinha, sim, ecos de um projeto que queria desviar o rumo do mundo. A última palavra da artista, em nossa despedida, ficou e deixo aqui para não esquecer: “Beautiful!”, ela exclamou, com calma e doçura. E não disse mais nada.

Naquela hora, tive a certeza de que bonita pode ser a aventura acadêmica, a pesquisa em artes, em comunicação e em tudo que a vida transforma em símbolo, quando a gente se permite colocar o mundo da teoria para conversar com a memória que nos mantém de pé.



FIGURA 75: LOVE OVER RULES, HANK WILLIS THOMAS (2017)

RE
FE
REN
CI
AS

BIBLIOGRAFIA

- ALBERRO, Alexander. Institutions, critique, and institutional critique. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Institutional critique: an anthology of artist's writings**. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- ANTHONY, W.W. Sign industry history. In: PROCEEDINGS OF THE URBAN SIGNAGE FORUM, 1976, Chicago. **Proceedings** [...]. Chicago: Department of Housing and Urban Development, 1976, p. 321.
- APOLLINAIRE, Guillaume. **Caligramas**. Introdução, organização, tradução e notas de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Brasília, DF: Editora UnB, 2019.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ARIAS-MISSON, Alain. **From the cutting-floor of the public poem**. Gent: MER, 2013.
- ARIAS-MISSON, Alain. **Public Poems. 50 años de escritura en la calle**. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018.
- AUPING, Michael. **Jenny Holzer**. Universe of women artists. New York: Universe Publishing, 1992.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BALL, Hugo. **La huida del tiempo (un diario)**. Barcelona: Acantilado, 2005.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. **The mirror of art**. New York: Doubleday anchor books, 1956.
- BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris**. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

- BENSON, Timothy O. **Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes**. Cambridge: MIT Press, 2002.
- BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BERMAN, Marshall. **Modernism in the streets**. A life and times in essays. London: Verso, 2017.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). **O futurismo italiano: manifestos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BISHOP, Claire. Artificial hells. **Participatory art and the politics of spectatorship**. London: Verso, 2012.
- BOCCIONI, Umberto. **Pittura Scultura Futuriste** (Dinamismo Plastico). Milano: Edizioni Futuristi di "Poesia", 1914.
- BODANIS, David. **Universo elétrico: a impressionante história da eletricidade**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BOGÉA, Marta. Canteiro de obras. In: **Carmela Gross: um corpo de ideias**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- BRETON, André. **¿Qué es el surrealismo?** Madrid: Casimiro Libros, 2013.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Conceptual Art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. In: **October**, Vol. 55, 1990, p. 105-143.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CARPENTER, Elizabeth. Introduction. In: **On performativity**. Living Collections Catalogue. Volume 1. Walker Art Center, 2014. Disponível em: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity>. Acesso em: 24 mar. 2020.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FIZ, Simón Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. A user's guide to détournement. In: KNABB, Ken. **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- DEBORD, Guy. Détournement as negation and prelude. In: KNABB, Ken. **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- DEBORD, G. **Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale**. Inter, (44), 1–11., 1989.
- DEBORD, Guy. Report on the construction of situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action. In: KNABB, Ken. **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- DEBORD, Guy. Theory of the dérive. In: KNABB, Ken. **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- DEBORD, Guy. Théorie des moments et construction des situations. In: **Internationale Situationniste #4**. Paris: 2006.
- DEBORD, Guy. Theses on cultural revolution. In: KNABB, Ken. **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- DEPECKER, Loïc. **Comprender Saussure a partir dos manuscritos**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.
- DOHERTY, Claire (org.). **Situation**. Documents of contemporary art. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- DRUCKER, Johanna Drucker. **The visible word: Experimental typography and modern art, 1909-1923**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- DUCHAMP, Marcel. Eleven Europeans in America. In: **The Bulletin of the Museum of Modern Art** 13, no. 4/5 (1946): 2-39.
- EDENSOR, Tim. **From light to dark: daylight, illumination, and gloom**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- ENDELL, August. **The Beauty of the Metropolis**. Berlin: Rixdorf Editions, 2018.
- ERICKSON, Jon. The Spectacle of the Anti-Spectacle: Happenings and the Situationist International. In: **Discourse**, Vol. 14, No. 2, Performance Issue(s): Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality (Spring 1992), p. 36-58.
- ESPERDY, Gabrielle M. **Modernizing Main Street: architecture and consumer culture in the New Deal**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo:

Perspectiva, 2015.

FIZ, Simón Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

FLYNT, Henry. Essay: Concept Art. In: YOUNG, Le Monte. **An Anthology**, 1963. Disponível em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>. Acesso em: dez/2019.

FLYNT, Henry. The Crystallization of Concept Art in 1961, 1994. Disponível em: http://www.henryflynt.org/meta_tech/crystal.html. Acesso em: dez/2019.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In: **Art Research Journal**. Vol. 1/1, p. 1-17. Brasil: ABRACE, ANPAP, ANPPOM e UFRN, 2014.

FRIED, Michael. **Art and objecthood**. Essays and reviews. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

FRISBY, David; FEATHERSTONE, Mike (Org.). **Simmel on culture**. California: Sage Publications, 1997.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GARCÍA, José Antonio Sarmiento. **La otra escritura**: la poesía experimental española, 1960-197. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla-La Mancha, 1987.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GINEX, Giovana. Not just Campari! Depero and advertising. In: **Italian Modern Art**. Fortunato Depero, Issue 1, January 2019.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**. Do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDIE, Peter; SCHELLEKENS, Elisabeth. **Who's afraid of conceptual art?**. New York: Routledge, 2010.

GOLDSMITH, Kenneth. **Escritura no-creativa**. Gestionando el lenguaje en la era digital. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Cosac Naify, 2013.

GROYS, Boris. **The topology of contemporary art**. In: Antinomies of art and culture. Modernity. Postmodernity. Contemporaneity. London: Duke University Press, 2008.

HAACKE, Hans. Provisional Remarks (1971). In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Institutional critique**: an anthology of artists' writings. Cambridge: The MIT Press, 2009.

HANTELMAANN, Dorothea von. The Experiential Turn. In: **On performativity**. Living Collections Catalogue. Volume 1. Walker Art Center, 2014. Disponível em:

<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>. Acesso em: 21 mar. 2020.

HARAWAY, Donna. 1985. A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's. In: **Socialist Review**. London, 1985.

HAYLES, N Katherine. **Writing machines**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

HIGGINS, Hannah. **Fluxus experience**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura**. Utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad, 1999.

IOSIFESCU, Mark; KUGELBERG, Johan. **Jane Dickson in Times Square**. New York: ARC, 2018.

IVAIN, Gilles. Formulary of a new urbanism. In: KNABB, Ken. **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.

JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2008.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

JORN, Asger. The situationists and automation. In: KNABB, Ken. **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.

JUMP, Frank. **Fading ads of New York City** (versão Kindle). Charleston: The History Press, 2011.

JUNQUEIRA, Ivan. "A arte de Baudelaire". In.: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KAPROW, Allan. **Assemblages, Environments and Happenings**. In: BRAYSHAW, Teresa; WITTS, Noel (org.). **The twentieth century performance reader**. Abingdon: Routledge, 2013.

KAPROW, Allan. **Essays on the blurring of art and life**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art**. Performance, place and documentation. London: Routledge, 2000.

KIRBY, Michael; KIRBY, Victoria Nes. **Futurist performance**. New York: PAJ Publications, 1986.

KIRBY, Michael. **Happenings**. Scripts and productions by Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1965.

KNIGHT, Cher Krause. **Public art**. Theory, practice and populism. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

KOSUTH, Joseph. Art after Philosophy. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: MIT Press, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **The originality of the Avant-Garde and other modernist**

- myths**. Cambridge: The MIT Press, 1986.
- KWON, Miwon. **One place after another**. Site-specific art and locational identity. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- LACY, Suzanne (ed.). **Mapping the terrain**. New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.
- LE sens du dépérissement de l'art. In: **Internationale Situationniste #3**, 1959.
- LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio**. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. **The critique of everyday life**: one-volume edition. Londres: Verso, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org.). **Conceptual art**: a critical anthology. Cambridge: MIT Press, 2000.
- LEWITT, Sol. Sentences on Conceptual Art. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org.). **Conceptual art**: a critical anthology. Cambridge: MIT Press, 2000.
- LIÑANO, Ignacio Gómez de. Alain Arias-Misson: en los canales del ver y del sentir. In: ARIAS-MISSON, Alain. **Public Poems**. 50 años de escritura en la calle. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018.
- LIPPARD, L. R. (1967). Beauty and the Bureaucracy. **The Hudson Review**, 20(4), 650. doi:10.2307/3849578.
- LIPPARD, Lucy R. **Six years**: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972... Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.
- MACEIRA, Rodrigo. Crise do verso, explosão anarquista: por um diálogo entre a experimentação formal modernista e a cultura tipográfica ácrata. In: **Jornada de Pesquisa em Arte - PPG/IA - Anais 2019**. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2019. p. 705-723.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MADERUELO, Javier; LAFUENTE, José María. **Escritura experimental en España**, 1963-1983. Cantabria: Ediciones La Bahía, 2014.
- MARINETTI, Filippo Tommaso; BERGHAUS, Günter (org.). **Critical writings** (versão Kindle). New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Destruction of syntax - Radio Imagination - Words-in-freedom. In: RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura. **Futurism**: an anthology. New Haven: Yale University Press, 2009.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Fundação e manifesto do Futurismo. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). **O futurismo italiano**: manifestos. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "Manifesto técnico" da literatura futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). **O futurismo italiano**: manifestos. São

- Paulo: Perspectiva, 2013.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- MATHIEU, Georges. Towards a new convergence of art, thought and science. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**. A sourcebook of artists' writings. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.
- MAYER, Mariano (org.). **Fluxus escrito**. Actos textuales antes y después de Fluxus. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Understanding media. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MIRANDA, Luis de. **Being and Neonnness**. Cambridge: MIT Press, 2019.
- MORLEY, Simon. **Writing on the wall**. Word and image in Modern Art. London: Thames & Hudson, 2003.
- NAVARRO, Luis (org.). **Potlatch**. Internacional Letrista. Madrid: Literatura Gris, 2001.
- PARIKKA, Jussi. **What is media archaeology?** Cambridge: Polity Press, 2015.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**. Poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem de ruptura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- PERNIOLA, Mario. **Los situacionistas**. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2018.
- PETRY, Michael. **The word is art**. New York: Thames & Hudson, 2018.
- PLANT, Sadie. **El gesto más radical**. La Internacional Situacionista en una época postmoderna. Madrid: Errata Naturae editores, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- RAINEY, Lawrence; POGGI, Christine; WITTMAN, Laura. **Futurism: an anthology**. New Haven: Yale University Press, 2009.
- RASMUSSEN, Mikkel Bolt; JAKOBSEN, Jakob. **Cosmonauts of the future**. Texts from the Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere. Copenhagen: Nebula, 2015.
- REID, David. **The Brazen Age**: New York City and the American Empire: Politics,

- Art, and Bohemia. New York: Pantheon Books, 2016.
- RIBBAT, Christoph. **Flickering light**. A history of neon. Londres: Reaktion Books, 2013.
- ROBERTS, John. **The intangibilities of form**. Skill and deskilling in art after the readymade. London: Verso, 2007.
- RORIMER, Anne. **New art in the 60s and 70s: redefining reality**. London: Thames & Hudson, 2001.
- ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SAXON, P. T. Barnum and the American Museum. **The Wilson Quarterly**, Washington, D.C., v. 13, n. 4, p. 130-139, Autumn 1989.
- SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 2003.
- SCHECHNER, Richard. Ritual. In: **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Org. Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SCHIMMEL, Paul. **Arte y acción**. Entre la performance y el objeto 1949-1979. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona, 1998.
- SEARLE, John R. **Consciência e Linguagem**. São Paulo; Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- SEVERINI, Gino. As artes plásticas de vanguarda e a ciência moderna. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). **O futurismo italiano: manifestos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SIMMEL, Georg. The metropolis and mental life. In: FRISBY, David; FEATHERSTONE, Mike (Org.). **Simmel on culture**. California: Sage Publications, 1997.
- STARK, Trevor. **Total expansion of the letter: avant-garde art and language after Mallarmé**. Cambridge: The MIT Press, 2020.
- STEPHENS, Paul. **Absence of clutter**. Minimal writing as art and literature. Cambridge: The MIT Press, 2020.
- STILES, Kristine. Performance. In.: NELSON, Robert S; SHIFF, Richard. **Critical terms for art history**. Chicago and London: University of Chicago Press, 2003.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**. A sourcebook of artists' writings. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.
- STIMSON, Blake. What was institutional critique?. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Institutional critique: an anthology of artists' writings**. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2015.
- TAYLOR, William R. **Inventing Times Square: Commerce and Culture at the Crossroads of the World**. Baltimore and London: John Hopkins University Press/

Russell Sage Foundation, 1996.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

TURNER, Victor. The Anthropology of Performance. In: **The Anthropology of performance**. PAJ Publication: Nova York, 1987.

THE new rules of public art. Situations, 2013. Disponível em: https://studiotosituation.files.wordpress.com/2015/01/the_new_rule_of_public_art.pdf. Acesso em: 7 out. 2019.

TZARA, Tristan. **El Surrealismo de hoy**. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2014.

ULMER, Bruno; PLAICHINGER, Thomas. **Les Écritures de la nuit**. Un siècle d'illuminations et de publicité lumineuse. Paris: Editions Syros-Alternatives, 1987.

Universidade de São Paulo. Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP** : parte I (ABNT) / Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro... [et al.]. -- 4.ed. -- São Paulo: AGUIA, 2020.

VAUTIER, Ben. The happenings of Ben. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**. A sourcebook of artists' writings. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.

VERHAGEN, Marcus. O cartaz na Paris fim de século: Aquela arte volúvel e degenerada. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

YOSHIHARA, Jiro. The Gutai Manifesto (1956). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**. A sourcebook of artists' writings. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. SP: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **La poesía y la voz en la civilización medieval**. Madrid: Abad Editores, 2006.

WEIGEL, Margareth. Electronic Bulb Signs in fin de siècle New York City: Technology, Spectacle and Commerce. In: **MEDIA IN TRANSITION 2: GLOBALIZATION AND CONVERGENCE CONFERENCE**, 2002, MIT, Cambridge, Massachusetts. Anais [...] Cambridge: MIT, 2002. Disponível em: <https://cmsw.mit.edu/mit2/Abstracts/Weigel.pdf>. Acesso em: 16 set. 2019.

CATÁLOGOS

FARIAS, Agnaldo. AURORA. In: **São Paulo das Mil e Uma Faces**. São Paulo: Galeria Olido, 2004.

JONES, Caroline A. (curadora). **Hans Haacke 1967** (catálogo). Cambridge: MIT List Visual Arts Center, 2011.

MIRANDA, Luis de. One hundred years of fluoritude: flashback on a French invention dating from 1912. In: ROSENBERG, David (org.). **Neon**. Paris: Archibooks + Sautereau Éditeur, 2012.

BRUSCKY, Yuri (curador). **Palarva**. Poesia visual e sonora de Paulo Bruscky (catálogo). Recife: Caixa Cultural Recife, 2017.

RICHARDSON, Brenda. **Bruce Nauman: Neons** (catálogo). Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1982.

ROSENBERG, David (org.). **Neon**. Paris: Archibooks + Sautereau Éditeur, 2012.

JOURNAIS

BERGET, Alphonse. L'Atmosphère. **Le Figaro**. Supplément littéraire du dimanche. Paris, 1 nov. 1913

COLE, Henri. Light as Touch: Jenny Holzer's Nighttime Poetry Projections. **The New Yorker**. Nova York, 5 abr. 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/light-as-touch-jenny-holzers-nighttime-poetry-projections>. Acesso: 14 nov. 2020.

JOHNSON, Ken. Jenny Holzer Makes Light of Poems and Beats Swords Into Paintings. **The New York Times**. New York, 26 dez. 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/12/26/arts/design/26holz.html>. Acesso em: 25 set. 2020.

L'HOMME AFFICHE... . **The Times**. Londres, 21 ago. 1823.

NEON signs and lighting (anúncio). **Los Angeles Times**. Los Angeles, 5 abr. 1929.

NEWSBOYS wear neon signs (nota). **Los Angeles Times**. Los Angeles, 31 ago. 1936.

NEWSBOY wears a neon sign (nota). **Popular Mechanics**. Chicago, apr. 1937.

REICHEL, Frantz. **Le Figaro**. Supplément littéraire du dimanche. Paris, 12 dez. 1912.

SAILLANT, Catherine. Pair sheds new light on L.A.'s claim to neon fame. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 3 dez. 2013. Disponível em: <https://www.latimes.com/local/la-me-c1-los-angeles-neon-20131203-dto-htlstory.html>. Acesso em: 12 dez. 2019.

SEÇÃO livre. Cia. Claude Neon Luz do Brasil. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 14 mar. 1946.

OUTROS

A MOVEMENT in a moment: Institutional Critique. Disponível em: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/september/13/a-movement-in-a-moment-institutional-critique/>. Acesso em 3 out. 2020.

HOTCHKISS, Sarah. In New Public Art, Hank Willis Thomas Lights Up a Loving Message. **KQED**. Disponível em: <https://www.kqed.org/arts/13815067/in-new-public-art-hank-willis-thomas-lights-up-a-loving-message>. Acesso em: 17 jun. 2020.

INFORMATION streams. **MoMA through time**. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1970/information-streams/. Acesso em 16 set. 2020.

QUIN, John. Is it a Sound Piece, or a Painting? The Subtle Transfigurations of Female Gutai Artist Atsuko Tanaka. **Frieze**. 11 nov. 2019. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/it-sound-piece-or-painting-subtle-transfigurations-female-gutai-artist-atsuko-tanaka>. Acesso em: 27 mar. 2020.

THE BIENNALE de Paris... Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/biennials/biennale-de-paris/>. Acesso em: 9 ago. 2020.

IMAGEM EM MOVIMENTO

BERLIN, Symphony of a great city. Direção: Walter Ruttmann. 1927. Vídeo online (1h12min36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LdFasmBJYfg>. Acesso em: 8 nov. 2020.

BROADWAY by Light. Direção: William Klein. 1958. Vídeo online (11 min. 35mm). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GlMOsSLBvp4&t=95s>. Acesso em: 7 set. 2019.

GEORGE. The story of George Maciunas and Fluxus. Direção: Jeffrey Perkins. Kino Lorber, 2018. 1 DVD (128min.).

JENNYHolzer'sInflammatoryEssays|WhyILove|Tate.2018.Vídeoonline(2min34s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ONIUXi84YCc>. Acesso em: 19 set. 2019

NEW York City in the Year 1900. Vídeo online (12min51s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QlBinV6pFM8>. Acesso em: 7 mai. 2018.

PARIS - 1900. Vídeo online (1min08s). Disponível em: <https://www.youtube.com/>

watch?v=dU9W7mSxcnM. Acesso em 13 jun. 2016.

POESIA viva (Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa). 1977. Vídeo online (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J5m7sLhNcD8>. Acesso em: 16 mar. 2019.

STREET Crossing in Vienna, Austria. 1911. Vídeo online (2min08s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FbMwd1CHMhI>. Acesso em: 21 nov. 2017.

TIM Etchells at Vitrine, London. 2018. Vídeo online (5min20s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kU_9-tfGJtI. Acesso em: 14 ago. 2020.

VIOLINS Violence Silence (Bruce Nauman) at Tate Modern London. 2012. Vídeo online (44s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4nFzyM-fONY>. Acesso em: 23 nov. 2019.

ENTREVISTAS

CREED, Martin. British artist Martin Creed talks about his new Christchurch artwork. [Entrevista concedida a] Charlie Gates. **Stuff**. 2 out. 2015. Disponível em: <https://www.stuff.co.nz/the-press/news/72376243/british-artist-martin-creed-talks-about-his-new-christchurch-artwork>. Acesso em: 14 fev. 2018.

COLAÇO, Fábio. **Entrevista V**. [Entrevista concedida a] Rodrigo Maceira. São Paulo, jul. 2020. A entrevista encontra-se reproduzida nos anexos desta tese.

DICKSON, Jane. **Entrevista VII**. [Entrevista concedida a] Rodrigo Maceira. São Paulo, set. 2020. A entrevista encontra-se reproduzida nos anexos desta tese.

ESCRITURAS, Proyecto. **Entrevista I**. [Entrevista concedida a] Rodrigo Maceira. São Paulo, jun. 2016. A entrevista encontra-se reproduzida nos anexos desta tese.

ETCHELLS, Tim. Collector of Language. [Entrevista concedida a] Marina Ribera Iñigo. **Iñigo Art**. Londres, 28 mar. 2017. Disponível em: <https://www.inigoart.com/interview-with-tim-etchells-a-collector-of-language/>. Acesso em: 23 set. 2019.

ETCHELLS, Tim. I work a lot with text in many different forms. [Entrevista concedida a] Dirk Vanduffel. **Art Dependence Magazine**. Bélgica, 26 mar. 2017. Disponível em: <https://www.artdependence.com/articles/i-work-a-lot-with-text-in-many-different-forms-an-interview-with-tim-etchells>. Acesso em: 27 set. 2019.

FONTAINE, Claire. Claire Fontaine by Anthony Huberman. [Entrevista concedida a] Anthony Huberman. **Bomb Magazine**. Out. 2008. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/claire-fontaine/>. Acesso em: 15 jun. 2018.

GROSS, Carmela. **Entrevista II**. [Entrevista concedida a] Rodrigo Maceira. São Paulo, dez. 2016. A entrevista encontra-se reproduzida nos anexos desta tese.

- ILLUMINATOR, The. **Entrevista IV**. [Entrevista concedida a] Rodrigo Maceira. São Paulo, mai. 2020. A entrevista encontra-se reproduzida nos anexos desta tese.
- HOLZER, Jenny. 'I want people to attend to the content' – an interview with Jenny Holzer. [Entrevista concedida a] Gabrielle Schwarz. **Apollo**. The international art magazine. 20 abr. 2019. Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/jenny-holzer-guggenheim-bilbao-interview/>. Acesso em: 7 jun. 2019.
- HOLZER, Jenny. An interview with Jenny Holzer. [Entrevista concedida a] Jason Farago. **Even Magazine**. Issue 5. Fall, 2016. Disponível em: <http://evenmagazine.com/jenny-holzer/>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- KOSUTH, Joseph. Joseph Kosuth digs deep under the surface of culture. [Entrevista concedida a] Scott King. **Interview Magazine**. Nova York, 26 dez. 2018. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/art/joseph-kosuth-digs-deep-under-the-surface-of-culture>. Acesso em: 5 abr. 2019.
- LANGLOIS, Justin. **Entrevista III**. [Entrevista concedida a] Rodrigo Maceira. São Paulo, jan. 2020. A entrevista encontra-se reproduzida nos anexos desta tese.
- MONTGOMERY, Robert. Robert Montgomery: Ghost In The Machine. [Entrevista concedida a] John-Paul Pryor. **Dazed Digital**. Dez. 2010. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9142/1/robert-montgomery-ghost-in-the-machine>. Acesso em: 23 set. 2019.
- MONTGOMERY, Robert. The Melancholic Lyricism Of Robert Montgomery. [Entrevista concedida a] Anna Dorothea Ker. **IGNANT**. Mai. 2016. Disponível em: <https://www.ignant.com/2016/05/11/the-melancholic-lyricis-of-robert-montgomery/>. Acesso em 11 jul. 2019.
- MONTGOMERY, Robert. Word on the street: Robert Montgomery. [Entrevista concedida a] Ashley W. Simpson. **Interview Magazine**. Abr. 2012. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/art/robert-montgomery>. Acesso em abr. 2018.
- PARRA, Regina. **Entrevista VI**. [Entrevista concedida a] Rodrigo Maceira. São Paulo, jul. 2020. A entrevista encontra-se reproduzida nos anexos desta tese.
- THOMAS, Hank Willis. 'Public art is propaganda, frankly': Hank Willis Thomas discusses gun violence and the urgent need for alternative memorials. [Entrevista concedida da] Charmaine Picard. **The Art Newspaper**. 1 nov. 2019. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/interview/hank-willis-thomas-public-art-is-propaganda-frankly>. Acesso em 16 nov. 2019.

A
N E
X O
S

ENTREVISTA I

Proyecto Escrituras

Entrevista realizada por e-mail em jun/2016.

¿Cómo y por qué comienza “Escrituras”?

El proyecto nace a partir de una convocatoria del Gobierno de la Ciudad para el Premio BA Sitio Específico en el cual se planteaba intervenir 5 espacios diferentes. El barrio de la Boca y específicamente el Bv. Benito Pérez Galdós era uno de los lugares. Es decir, en la convocatoria uno debía proponer un proyecto específico para uno de esos 5 lugares.

La Boca es un espacio en tensión desde su historia. Actualmente lo sigue siendo, muchos y diferentes grupos sociales conviven ahí: Hay una zona muy desfavorecida y pegado está Catalinas. Y además, una avenida (Bv. Benito Pérez Galdós) en el medio que separa lo que algunos vecinos quieren separar: “Catalinas es para allá y La Boca es para allá”. Esa avenida es una grieta gigante, como un canal que separa lo que cada uno de sus habitantes piensa sobre el propio territorio.

Un barrio en conflicto, en tensión, ecléctico y heterodoxo.

Conviven los nuevos proyectos de shopping con las casas tomadas. Y muchas de estas casas tomadas que son incendiadas, que nunca se sabe si es a propósito o no, grandes negociados inmobiliarios.

Hay distintas historias que circulan en el barrio... Los vecinos te cuentan: “tal conventillo se incendió” pero siempre está la suposición de que lo incendiaron porque, como hay muchas casas tomadas, los dueños las queman porque es la única manera de sacar a la gente.

Son terrenos ahora valiosos y, entonces, hay todo un sector de gente con mucho dinero que ahora mira La Boca como un lugar de inversión, como en todas las zonas gentrificadas, donde este proceso implica una violencia hasta implícita y explícita, en algunos casos. Es como si el cartel estuviera para quedarse lo que

duro.

Nuestra red tímida, pequeña nos permite vislumbrar un estado de las cosas, esta sensación de un estado de las cosas muy conflictivo y duro, donde no se vislumbra ningún diálogo, ningún nuevo tejido, ninguna nueva posibilidad.

En la nota que publicó *Página 12*, habláis de una especie de “resensibilización” de espacios sometidos a un “automatismo” diario. ¿Cómo restablecer la dimensión dialógica de medios relacionados con la industria del consumo - como en el caso de los carteles de néon?

Cuando una empieza a recorrer el territorio finalmente no es lo armónico lo que emerge, siempre va a estar indagando en estos lugares conflictivos porque la experiencia es precisamente desautomatizar la mirada. De lo contrario, sería una experiencia tautológica: lo que veo todos los días con mi mirada automatizada es lo que es. Ahora, cuando propongo desautomatizarla, a partir de determinadas estrategias, lo que va a emerger es, justamente, lo que no veo todos los días en el paisaje normalizado, sino el paisaje des-normalizado o anormalizado: o que surge a partir de la experiencia.

Y volviendo a lo de los letreros, lo que nos resulta interesante es que finalmente son como voces, si bien tiene una visualidad muy fuerte, es el sentido dentro del espacio urbano lo que emerge. Es una voz. Por eso me nos pareció muy interesante esta preocupación del que hospeda el cartel por lo que se va a decir. Porque, ¿cómo voy a asumir una voz que no me es propia? De hecho la Usina de las Artes no quiso poner el cartel originalmente asignado (que era “la calle chorrea un líquido espeso”).

¿Veis alguna relación entre “Escrituras” y el détournement situacionista?

Absolutamente. Tomar un recurso propio de la publicidad, de la sociedad de

consumo (aunque de un consumo en decadencia, de otra época, el neón es un vestigio, una huella de lo que fue algo más glamoroso) y volverlo un espacio de construcción de pensamiento, de crítica a las cartografías oficiales, a los discursos preestablecidos.

Es como poner una visagra en algún lugar, es decir, en este lugar que hay una luz, que hay un cartel, que hay una nueva visualidad, estás plantando algo con menos posibilidad de ser movido o desaparecido. Un terreno en el que ponés luz donde los vecinos reclaman luz (los vecinos le exigen luz al gobierno)

Con esta intervención estamos problematizando al sistema, a la institución. Estamos generando una movida en el barrio y tendiendo lazos entre diferentes personas y entre diferentes actores que nunca habían sido movidos, que nunca habían sido interpelados, ni siquiera por las organizaciones territoriales que dependen del gobierno de la ciudad.

En los últimos años, algunos artistas vienen trabajando con la visualidad de una palabra “mediatizada” (asociada al entretenimiento y a la publicidad). ¿Por qué habéis elegido trabajar con este medio?

Los carteles agregan un elemento de lectura al barrio. Estamos interviniendo el paisaje -determinadas manzanas con carteles bien visibles. Entonces esto propone una nueva lectura de ese paisaje. Luego, está la reacción de aquellas personas que participaron en la creación de estos carteles, es decir, aquellas cuyas ideas fueron escuchadas y de donde emergieron estas frases.

Y después también están aquellos que hospedan al cartel, que eso es interesante porque se genera un vínculo muy estrecho entre el anfitrión y el sentido del cartel, con su contenido

ENTREVISTA II

Carmela Gross

Entrevista realizada no estúdio da artista em dez/2016.

Meu primeiro interesse é sobre como você vê a palavra na sua obra e por que surgiu esse formato, essa mídia dentro do teu trabalho.

Bom, se eu fosse dar um depoimento de fato histórico a respeito da palavra do meu trabalho, ela aparece já desde...

Quando eu comecei, ela já aparecia em muitos trabalhos. Eu trabalhei depois com poema do Olavo Bilac, trabalhei com a carta do Pero Vaz de Caminha, mesmo antes disso. eu tinha alguns trabalhos onde apareciam três frases, esses trabalhos até sumiram à luz do dia, só tenho fotos dele. Em 68, 69, acho que foi a exposição da Rex, onde já tinha entrevista que apareceu naquele jornal *Rex Time*... Depois disso, têm outros pequenos trabalhos onde aparecem pequenas frases no meio dos desenhos, depois tem (0:01:35) do Olavo Bilac, “Ouvir as Estrelas”, depois tem a carta de Pero Vaz de Caminha, depois têm algumas gravuras que eu fiz e, mesmo no projeto para a construção de um selo, a palavra aparece no carimbo arquitetônico que está lá, que nomeia o trabalho, identifica ele como um trabalho de arquivo, como projeto para a construção de um selo. Aquele carimbo que tem do lado, que é um carimbo para se arquivar ou se identificar as plantas de arquitetura, então, isso é uma referência também à palavra. Depois, ela some um pouco, depois ela volta de novo, ela volta no projeto, naquela exposição *Utopia*, da Casa das Rosas,; você tem um fragmento dele na Chácara Lane agora, que é aquele trabalho do *Pensas, Achas, Pode, Gosto*, que é um poema do Machado de Assis sobre o Spinoza.

Aí é quando ela vai invadir mais as cidades... E como surge esse interesse de levar a palavra para a cidade?

É um anúncio luminoso que tem essa característica de grito na cidade, porque é

luminoso exatamente. Os anúncios luminosos, que não são do seu tempo, mas são do meu... Existiam na cidade muitos anúncios, muitos luminosos e sempre anunciando alguma coisa, propondo alguma coisa, instigando alguma coisa, então isso sempre fez parte do meu, vamos dizer, do fundo do olho, daquela coisa da informação que é ancestral e anterior até à própria consciência do trabalho de arte.

E como você vê a relação entre visualidade e significação, o quanto te interessa a palavra enquanto paisagem e o quanto você usa ela para conversar com quem está...

As duas coisas vêm juntas, com certeza, porque, se você evoca uma palavra ou uma frase como aquela que está na Lane, em *Eu sou Dolores*, você evoca isso como texto, e ela adquire uma forma, uma formalização, nesse caso feito com lâmpadas fluorescentes e é uma coisa só, não dá para separar mais. Daí quanto à visualidade e o conceito, a luminosidade e a narrativa, todas essas coisas se acoplam nessa condensação que é o trabalho de arte.

Lá na exposição, li, em alguns dos catálogos que estão lá, você comentando sobre quando você identifica que essa luz é um índice de uma certa banalidade, daí você fala da luz da padaria, da luz do... Do bar.

Exato, da luz do bar, porque você acha que tem uma certa magia na palavra luminosa, se é que você acha, isso é uma...

O fato de a palavra ser luminosa por si só é instigante, porque é mais do que uma palavra só escrita, é mais do que uma palavra gráfica num livro, é mais do que um desenho, ela entra no léxico da cidade, ela é a fala da cidade, não só pela palavra, todos os luminosos que têm na cidade de algum modo... Hoje em dia, têm muitos poucos, mas já teve muito mais, e a cidade de São Paulo era uma

grande escritura de toda ordem. Seja do nome das lojas, seja dos painéis, as faixas, o chão, a cidade é impregnada de um discurso de toda ordem, seja dando avisos, seja anunciando alguma coisa, seja propondo um determinado evento, o próprio outdoor era isso, que não tem mais o outdoor, mas ele funcionava também como mais um dos textos da cidade; então, acho bonito essa ideia da cidade poder falar através das suas práticas cotidianas.

E você acha que, quando a palavra invade o cotidiano, vamos dizer, de alguma maneira, você desvia o sentido que as pessoas estão habituadas a reconhecer nessa palavra luminosa... Você instaura algum tipo de ambiguidade, de enigma? Você acha que essa palavra sugere algum segredo, alguma coisa nesse sentido?

Toda obra de arte é isso. Está certo, ela não se oferece diretamente, tem um tipo de aproximação epidérmica, é essa que vem diretamente e você pode ir mais fundo; você pode lidar exatamente com a dialética do texto, com as contradições do texto, com o caráter lúdico do texto, todas essas coisas pertencem ao trabalho, e o fato da lâmpada, no caso de *Eu sou Dolores*, no caso de outros nomes de mulheres como “Aurora” e como “Luzia”, também tinha essa fonte que a cidade propõe... Então, a luz é a mais banal, é aquela luz que ilumina de cores um determinado ambiente, quando você passa à noite na cidade, você vê um bar iluminado com lâmpadas verdes, todo o ambiente fica verde, aquilo ali é um grande acontecimento, é uma grande instalação, e isso me interessa muito, esse caráter popular imediato, precário, dessa luminosidade colorida, quase *kitsch*. Ela é *kitsch* em alguns momentos, e eu não uso *kitsch* no meu trabalho, mas, na verdade, ela vem dessa sensibilidade *kitsch*.

E você vê alguma aproximação com o Pop?

Eu não sei por que as pessoas, hoje em dia, relacionam meu trabalho com o Pop; é porque acho que o pop ficou na moda.

Pode ser, é porque, num dos textos da exposição, um dos críticos fala um pouco nesse sentido e...

É porque, de repente, o Pop hoje virou...

Referência para tudo.

Uma referência, porque eles resolveram resgatar alguma coisa que está atrás dos anos 60... Estão (0:08:37) fazendo o Pop latino-americano, são as grandes exposições americanas mesmo nos Estados Unidos que vão resgatar Rauschenberg e os caras do Pop; estão se retroalimentando do seu próprio discurso e, hoje em dia, se fala de Pop o tempo inteiro, eu não sei o que possa significar esse pop não ligado ao movimento Pop americano que, depois, teve múltiplos desdobramentos, mas o Pop, no sentido de ser popular mesmo, a luz da rua é a luz das atividades, as mais simples e as mais banais.

Outra pergunta mais teórica, você vê alguma relação com situacionistas no seu trabalho, nessa ideia de desviar...

Acho que não. Os situacionistas trabalhavam mais com os percursos e com esses...

E com os surrealistas? Eu li um texto de um professor italiano que até esteve aqui, que falava que os situacionistas tinham essa busca pelo banal da cidade muito no sentido de...

É, se você quiser aproximar nesse sentido, eu acho que a proposição deles era desconstruir os condicionamentos urbanos. E essa desconstrução não tem muito a ver com o meu trabalho, que o meu trabalho está muito mais colado no próprio discurso da cidade.

É mais ou menos o impacto sobre a cidade do jeito que ela é.

É. Não é uma desconstrução, mas é uma rearmação.

E em relação a outros trabalhos contemporâneos seus, assim, você sente que existe essa redescoberta pela palavra como uma coisa figurativa ou você acha que não, porque, eu penso assim, por exemplo, eu não sei se você conhece, deve conhecer, da Jenny Holzer, com aquelas projeções, você acha, você vê um certo parentesco com esse tipo de...

Não vejo muito, porque ela lida mais com a coisa do espetáculo, da alta tecnologia. Do LED, da coisa que se movimenta, sei lá, eu acho que a gente, claro que tem uma aproximação, mas as frases que ela usa são de outra ordem, são todas palavras de ordem, são todas cheias de pensamentos, é como se fossem ditados, como se fossem...

É, ela usa trechos da constituição...

Da Constituição, da Bíblia, de não sei o quê.

E os seus textos, como que você chega neles ou nas mulheres, porque você chegou na ideia de trazer um nome de mulher ou...?

Começa com Dolores. *Eu sou Dolores* foi o primeiro trabalho nessa direção, de 2002, e é muito engraçado como hoje me perguntam, que engraçado a aproximação com a coisa francesa, quando eles dizem, “Eu sou Charlie”, esse daí já estava lá no meu trabalho desde 2002... É uma coisa, porque você traz a frase para uma locução que é pessoal; então, é isso, aproxima, porque toda pessoa que falar eu... Será um novo eu, é isso que eu queria que tivesse no trabalho: que a própria leitura do trabalho se incorporasse aos gostos de cada um, você diz “eu” de qualquer coisa, você está falando de você mesmo.

E você falou de *Eu sou Dolores* como se fosse o primeiro com letreiros luminosos..., *Us caras fugiu correndo* você não associa a essa...

Us cara fugiu correndo é anterior ao *Dolores*, é de 99, 2000, que eu fiz na

parede do MAM, que é uma transcrição de uma frase de rua também. Eu acho que você tem razão, eu talvez tivesse, eu acho que esqueci de *Os cara fugiu correndo*, mas *Os cara fugiu correndo* é simplesmente essa fala popular cheia de erros, de uma sintaxe muito própria da rua.

E tem o movimento inverso do que você vai fazer com os outros trabalhos, quando você começa a projetar o Aurora para fora da cidade, porque em Os caras fugiu correndo, você traz a cidade para o espaço...

Expositivo.

E ali é que você percebe que existe uma brecha, que existe um caminho para percorrer com essa palavra luminosa ou você já se...

Aí é muito difícil de você detectar um trabalho artístico, quando o tempo inteiro você está na super subjetividade... Como eu te falei, desde 68, uso o texto como um dos veículos possíveis no meu trabalho; então, não dá para saber se, nesse momento, eu percebi o quê, onde, como, entendeu? Parece que já é um amálgama que percorre todo o trabalho... Se você quiser, o carimbo é uma forma de escritura, então, você percebe que, se você quiser olhar sob esse prisma, você vai encontrar...

O interesse já estava lá desde... E qual a diferença que você acha que existe, na sua forma de usar a palavra, em relação a um trabalho que torna a palavra na própria pintura, a alguns artistas que começaram a escrever na tela?

Se você pega um Basquiat, que tem uma porção de palavras incluídas, mas aí é a matéria pictórica que parece que é mais, ela vem em primeiro lugar e aí, dentro dessa massa pictórica, você encontra uma ou outra palavra, um ou outro significado que se incorpora à pintura... Vamos dizer que o suporte é a própria

palavra, então isso daí fica um pouco diferente, evidente. Desde sempre, a arte usou um texto, você pega até a Idade Média, você tem textos armados nas falas de algum santo; você tem quase uma legenda, em muitos trabalhos... Depois, no Renascimento, é a mesma coisa, se você pega o trabalho do Velázquez, têm textos escritos em papéis que os personagens estão segurando. Você pega o Jacques-Louis David, já no XVIII, naquele trabalho do Marat...

E uma coisa que também achei interessante, acho que foi no catálogo de Aurora, era alguém comentando, parece um relato seu, que, quando você expôs a Aurora na Rússia, eles associaram a um navio... Como você vê essa circulação da sua obra... Por ser uma palavra, por ser um signo verbal, tem um significado convencional... Na hora em que circula, como é que fica isso?

Claro, quando eu fiz pela primeira vez no Rio de Janeiro, numa sala muito comprida lá do Paço Imperial, ela estava associada à paisagem do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro é paisagem, né, por natureza. Então, você põe *Aurora* numa grande sala, que fica toda luminosa de cor de rosa, aquilo parecia de fato a aurora da natureza, tá certo? Depois, quando ela veio aqui para São Paulo, ela estava associada à Rua Aurora, que ela foi montada na Galeria Olido, porque é esquina da Rua Aurora com a Av. São João. Depois, quando ela vai para a Rússia, é associada ao encouraçado de São Petersburgo, à revolução, e eles identificam isso muito claramente com o navio, claro.

Isso enfatizando essa arbitrariedade.

Tem essa possibilidade... Você se liga àquilo a partir do seu próprio repertório. Então, o repertório de cada um que está vendo aquilo vai se somar ao sentido do trabalho.

Uma característica também desses seus trabalhos é que você costuma

optar por palavras ou frases muito curtas, tipo, “se vende” , que originalmente, acho, era “vende-se”, que eu vi lá na Ponte do Limão.

Ah, na Ponte do Limão era “vende-se”, foi a 1ª vez que eu pus... Depois, quando eu fui fazer o trabalho no Matadero de Madrid, usei a mesma frase, só que, aí, em espanhol, que é “se vende”.

Se vende. E você vê essa ideia do curto, acha que isso faz sentido?

Isso fica mais próximo da linguagem de anúncio ou não?

Fica, claro, essa chamativa é direta.

E sobre o “Se vende” especificamente, você pensou em alguma coisa ou você simplesmente queria colocar uma interrogação na paisagem?

Não, exatamente porque estava ligado ao ARCO, que é aquela feira de arte de Madrid, tá certo? Como o Brasil...

Isso no Matadero... Mas você pensou esse projeto originalmente para a Ponte do Limão, certo?

Eles eram diferentes, bem diferentes, se você viu lá...

É, eu vi que era verdinho.

Ah, ele era todo linear, feito de neon sobre uma tela; então, ele tinha mais esse caráter peculiar dos nossos anúncios brasileiros. Quando eu fui para Madrid, achei que isso aí exigia uma eloquência maior e é por isso que eu uso as letras de Hollywood.

A tipografia, a família tipográfica da 1ª vez feita em Madrid, ela é a mesma família de Hollywood, que, na verdade, estava anunciando também a venda imobiliária, certo? *Hotel* na Bienal.

Eu ia perguntar de Hotel agora. *Hotel*, acho, vai confundir talvez ou

pelo menos fazer o passante...

Em todos os trabalhos isso aparece. Uma ambiguidade, uma dialética, uma conversa com o mundo. E de repente...

E essa ambiguidade serviria para a pessoa, ela refazer um pouco a relação dela com a cidade ou você não tem nenhum tipo de...?

Ah, sim, claro que sim, lógico... Você não põe um trabalho escrito “hotel” no topo do prédio da Bienal como uma brincadeira de confundir hotel com uma exposição. Na verdade, ali tinha uma visão crítica...

Ia chegar nesse ponto agora. Qual você acha que é a vocação política desse tipo de...? Se você tem essa...

Claro que sim.

Então, fala um pouco disso da partilha, que está na moda...

Eu estou emitindo conceitos, eu estou armando, fazendo armadilhas; eu estou dialetizando a palavra, tudo isso é para fazer com que as pessoas pensem no significado daquela palavra, naquele lugar... Ligado a uma grande exposição de arte, o que significa hotel? Passagem muito temporária, né, de um fragmento de tempo que você usa um determinado espaço para se hospedar e para depois passar, para isso não ter mais significado, é o aceitar anônimo, né?

Quando você tem uma palavra, que é muito associada ao anúncio, você quando tem o contato com ela, você já imagina que amanhã virá outra palavra, porque é assim que a gente se alfabetizou, na relação desse tipo de suporte ou de mídia. Então você acha que essa fugacidade dessa palavra, ela também participa desse discurso que você está montando?

Eu acho que sim, ela tem esse caráter bem temporal, fragmentário, da cidade; ela

é um esgarçamento da cidade, ele é uma frase que vale e, no momento seguinte, não vale mais. E tem esse sentido fragmentado que a própria cidade vincula, a cidade é feita de fragmentos. De fragmentos que se relacionam com as pessoas de modo muito diferente. Se você é um vendedor ambulante, você vai ter uma relação qualquer com a rua, que não é a sua, que passa para pegar o metrô ou ônibus, ou se você está sentado no bar com os amigos, tomando uma cerveja. Então, a cidade se oferece nessa multiplicidade de valores e de vivências, e o trabalho tem essa característica também.

E só para terminar, como você vê esse suporte na sua obra hoje? Quando você vai criar, você parte da ideia do suporte primeiro ou é a ideia que pede uma materialidade?

Nunca dá para separar essas duas coisas, né? Isso daí é uma falácia crítica, tá certo? Toda vez que o crítico vai falar, ele trabalha em cima desse vão entre concepção e realizações. Para o artista, essas coisas vêm juntas, ou são elaboradas juntas, ou se desenvolvem juntas, aí têm muitos procedimentos, muitas variáveis.

E você tem em mente voltar a trabalhar (com a palavra) ou você não pensa? Se voltar a acontecer, você volta?

Eu acho que o meu trabalho tem muitas vezes um caráter de reportagem, então, quando tem esse...

De crônica também, né?

De crônica, quando você tem as placas lá com um fragmento do *18 de Brumário*, do Marx, aquilo ali foi propositalmente feito numa placa de metal esmaltada, porque isso dá importância, a gente só usa aquele tipo de placa para homenagear, indicar um determinado local da cidade, certo? Ele é uma homenagem. A placa é sempre tratada com...

Solenidade.

Com solenidade, então, ali tem uma daquelas diferentes profissões, subprofissões, subtrabalhos, subgente, né? Ela é toda “sub” e evocada dentro de uma coisa solene, super solene.

Perfeito, acho que era isso.

Deu certo?

Muito certo, várias revelações. Foi muito legal.

Que bom, mas, também, você fez muitas boas perguntas, dá para ver que você estudou, que você mergulhou no assunto, que você sabe o que...

Estudei, eu sou muito fã seu já, desde muito tempo, então, na verdade, optei por colocar isso como objeto no doutorado por conta do Vende-se, porque, quando vi esse trabalho, foi muito, ele me capturou, e eu fiquei pensando como de fato tem uma coisa, nesse tipo de trabalho... Que eu preciso estudar mais, que eu acho que ele de fato resgata um diálogo perdido, assim, e acho que isso é o que me interessa.

Isso é verdade, isso é característica do aspecto simbólico da palavra.

Exato e eu acho que mesmo essa ideia e ser ambíguo faz você buscar mais o sentido da palavra.

Isso mesmo.

Então você olha aquilo e pensa: “Hotel”, mas o que é um hotel? O que é uma Bienal? O que é um lugar de exposição? Um hotel?

O que é um “se vende”, né?

É, o que é um “se vende”?

Porque isso daí é comum a todos nós.

Ontem mesmo eu estava subindo a Consolação, eu não tinha visto ... no escuro, eu só tinha visto claro. E estava aquele “Eu sou...”, não dá para ver inteiro, né? E, de novo, você: o que é isso que está dizendo? E acho muito forte quando você volta a se preocupar...

Porque é o repertório de todo mundo, porque todos nós somos falantes, né? Somos bichos falantes.

E o trabalho, ele volta a te colocar como um interpretador...

E um falante primitivo, né, porque, de novo, você encontra uma palavra solta na cidade que não faz parte daquela paisagem, é por isso que ela pulsa no repertório de cada um.

E aí foi assim, eu vi e falei: não, eu preciso pesquisar sobre isso, aí eu comecei a buscar outros trabalhos, aí eu vi a Jenny Holzer, aí eu vi um outro escocês, que é mais recente e aí gostei muito. E aí eu comecei a pensar sobre esse trabalho. E, aí, na verdade, quando eu comecei a pesquisar você, que eu vi que você tinha muito trabalho com texto e aí que ficou mais interessante e, quando aconteceu essa exposição, eu falei: “incrível”, porque o fato de ter os projetos, a gente ver, aquilo achei que foi muito bom. Então agradeço muito.

Muito legal você ter se dedicado. Depois eu queria ver.

Certo?

Certo, ótimo, maravilha.

Maravilha eu.

ENTREVISTA III

Justin Langlois

Entrevista realizada por e-mail em jan/2020.

Why work with words?

Text is a very accessible medium and for me provides for a compelling interface for broader public engagement. You can look at a text work and get into it in ways that aren't always possible with other forms of visual art. The 'vernacular' dimension of text, along with its broader association with so many other parts of our lives (and of larger economic, bureaucratic, and political systems), creates a lot of space to play with text both as a found object, readymade, and poetic device.

Why words as electronic signs?

Electronic signs operate in commercial and informational spaces and to use that existing frame of reference means that artwork in the form of electronic signs also creates a constellation of reference points beyond whatever the content of the sign is. They also have a sense of liveness that is so compelling and their scalability and legibility in public spaces only adds to this.

Why show them in public spaces instead of exhibiting the work in art institutions, for example?

To be sure, I work across both public spaces and within art institutions and I do not think there's any reason electronic sign based work cannot be shown in galleries (in fact, it has for decades). Working in public, however, presents the opportunity to engage a much broader audience and to also think about site specificity and context. The existing elements of a given installation in public add a lot of rich complexity to a work that simply can't exist in the same way in gallery spaces, even while those spaces do provide for a more focused

encounter with a particular work that is also not possible in the same way in public spaces.

Do you consider your work conceptual art?

I consider myself to be a conceptual artist who works with social engagement, participation, and text.

Documentation - in photos - is as or more important than the original placement of the word?

Documentation is important for many works, and while it never matches encountering a public artwork in public, it does serve an important role for broader circulation. I am certain that most of my works have a bigger audience through online circulation of documentation than first-hand encounters and I'm quite comfortable with that. But, if the work did not have an anchor in a real space and have a primary audience there, I don't think the documentation would be the same either.

How is the visuality of the word important to your work?

Through font selection, colour choice, size, installation decisions, locational specificities, the visual aesthetics of the work drive its production. The visuality of an individual word plays a bigger role in my poster-based works, where line spacing, kerning, and hyphenation can all play more dramatic roles in the feel and reception of a given work. As well, some words, down to the letter, just look a certain way that is either pleasing or challenging and I do consider that in the creation of the works, but at a more intuitive level.

Is it you speaking behind the words you choose as a vehicle?

No, I don't really think of myself as 'speaking' these words to an audience. I think of the texts I use as something I'm wondering myself, or asking myself,

and trying to work through myself. Deploying different entry points via the language choices (I, you, we, us, etc.) change the feel of the address.

Do the words we see in your work occupy your body's place in the materialization of what you say?

No, I don't think so.

Why would you say that electronic signs became a media for contemporary artists?

Virtually any material we could think of has been brought into contemporary art in one way or another. The particular possibilities of scale and impact make electronic signs very compelling for many artists to work with. It also follows the precedent set by conceptual artists in the 1970s, outsourcing fabrication. Sign shops continue to be a mainstay in just about any city and therefore a production resource that is relatively straightforward to deploy.

Do you find any relation between your work and the interventions the french situationists proposed on mass media (détournement)?

Yes, but in a more parallel understanding than a direct reference point, mostly because even the situationists' tactics of détournement have been redeployed by capitalism, so its utility and alignment with current practices may exist and can be helpful as a shorthand, I'm not sure it has the same impacts as it would have when those ideas were originally practiced.

ENTREVISTA IV

The Illuminator

Entrevista realizada por e-mail em mai/2020.

Why work with words?

Words are a powerful and straightforward way to communicate.

Why project words?

Projection is a powerful way to reach people where they are.

Why bring them to public spaces?

We occupy public spaces to reclaim public space. We interrupt what are commonly and increasingly spaces of consumption and transit in order to transform them into spaces of engagement and dialogue.

Do you find any relationship between your work and conceptual art?

Sometimes, but we see more of a relationship between our work and social movements and the art of protest.

In which ways do you think of it as a site-specific intervention?

Not every action is site-specific, but many of them are. For example, recently we worked with Amplifier to thank healthcare workers on the frontlines during the pandemic. We projected onto hospitals and near hospitals and clinics to connect the projection imagery with the locations. In the past, we have worked with tenants fighting for safe housing conditions. We projected their demands directly onto their apartment buildings and their landlord's offices as a site-specific intervention.

Do you find any connection between your work and the public

projections from artists like Jenny Holzer?

Of course! We have found inspiration in projection artists including Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko and Shimon Attie.

Documentation — in photos — is as or more important than the original placement of the word?

We'd like to say that it is just as important, but in this internet age, it's easy to see that the reach of the documentation of our actions is much greater. Therefore, the dissemination of photos and videos of the projection interventions over the internet becomes a second site of trespass, subverting visual culture of commodity capitalism to a space for marginalized voices and subversive political views to be heard.

How is the visuality of the word/letters important to your work?

It's more of a practical importance, like a protest sign or banner. We want the words to be seen, read and understood.

Is it you all speaking behind the words you choose as a vehicle?

It depends. Some projects we have all worked on together. More often we work in smaller groups, in which one person will write and the others will edit or add thoughts. We most frequently work with other groups and collaborators, who come to us with ideas that we edit down into the most succinct and powerful message possible.

Are you performers?

We believe that all our grievances are connected, and therefore all the actions we stage are part of one large performance, but we do not think of ourselves as performers. We might be more like the tech crew.

Why would you say that electronic/light letter signs became a media for contemporary artists?

Any new media becomes an option for new artists! Light is flashy, it's bright, it gets noticed.

Do you find any relation between your work and the interventions the french situationists proposed on mass media (détournement)?

Yes, we are inspired by the Situationist International, and are also interested in subverting symbolic systems of power, resisting oppressive structures, and imitating the spectacle typically used to control, intimidate and advertise. Though our work rarely imitates the look of advertising, we do trespass with alternative messaging in order to attract attention and destabilize oppressive cultural power.

ENTREVISTA V

Fábio Colaço

Entrevista realizada por e-mail em jul/2020.

Por que trabalhar com palavras?

A palavra é linguagem. Interessa-me explorar os jogos de linguagem, as dimensões poéticas e/ou metafóricas que a palavra ou conjunto de palavras podem sugerir.

Por que palavras como luminosos elétricos?

Ao invés do que se passa numa lógica tradicional de representação em Arte, eu uso o néon da mesma forma que os escultores usam o barro ou os pintores a tinta de óleo. Tiro partido da dimensão comunicativa e publicitária do néon para falar sobre coisas não comunicáveis, ou pelo menos, que comunicam numa outra instância.

Por que mostrá-las no espaço público?

No espaço público, mais concretamente nas ruas, *outdoors* ou *rooftops* de uma cidade, são normalmente o lugar dos reclames publicitários luminosos. Como eu já referi, interessa-me o carácter publicitário destes reclames, e consequentemente, a sua proximidade com o público em geral.

Você considera *It Is Time* um trabalho de arte conceitual?

Eu não me considero um artista conceptual. Considero que o meu trabalho tem em si muitas referências que advêm de um interesse pessoal no período que caracteriza a Arte Conceptual. No entanto, não posso dizer que este trabalho faz parte dessa lógica, pois já não faz parte desse período.

A documentação em foto é tão ou mais importante que a localização

original da obra?

Qualquer obra de arte só existe com a presença do espectador. Objetos que estão para sempre no atelier de um artista não são Arte. Neste caso em específico, a obra *It Is Time* faz parte de um espaço público, e por isso a obra não é a documentação. Em resposta à pergunta, a obra é o mais importante. A documentação regista a obra num só espaço de tempo; a performatividade dos tempos e dos acontecimentos que giram em torno da obra é o ponto de interesse, e para mim o mais importante. Porém, também concordo com a visão de Auslander, que defende a documentação enquanto obra. Tenho outras obras, sobretudo vídeo e fotografia, que registam ações que aconteceram, e que não voltarão a acontecer, e os documentos nesses casos específicos, são a obra em si, e também performativos na relação com o espectador.

Quão importante é a visualidade das letras para o trabalho?

Nesta obra em específico, eu usei uma fonte muito conhecida e disseminada — Helvetica — porque procurava uma forma muito simples e eficaz da publicidade para “comunicar”. Posto de outro modo, cada ideia procura o uso de uma determinada tipografia. A visualidade é importante, mas na minha opinião, é importante existir um equilíbrio entre a dimensão formal e conceptual nas obras de Arte.

É você falando por trás das palavras?

Pode dizer-se que sim. Este trabalho foi comissionado por uma empresa portuguesa, a Prozis, e sem o apoio financeiro não teria sido possível concretizar uma obra com esta escala. Numa primeira fase de pesquisa, foram discutidas todas as possíveis leituras da expressão e das suas repercussões no espaço público e no espectador. A minha ideia era criar uma obra no *rooftop* da sede da empresa que fosse ao encontro de uma mensagem intemporal, enigmática e poética sobre os tempos que correm.

De alguma forma, as palavras ressoam sua presença?

Sim, sem dúvida. As palavras são imagens escritas da realidade, e ressoam no espírito de cada tempo, dentro das dinâmicas sociais, históricas, económicas e políticas. A afirmação “It Is Time”, em português “É a hora”, pode ser lida como uma legenda para a paisagem, um comentário sobre a situação actual, uma realidade em mudança, um dogma. O facto de estar aparentemente inacabada e o carácter publicitário, como já referi, são elementos que tornam a afirmação aberta à interpretação da sua inquietude ideológica.

Você vê relação entre o uso do neon, na arte, e as intervenções situacionistas sobre os meios de massa?

No que diz respeito ao meu trabalho, não considero que tenha uma relação com os meios de massa debatidos pelos situacionistas, e não creio, sem com isso querendo anular a existência desse vínculo, que essa relação exista com o uso de néon na Arte em geral.

ENTREVISTA VI

Regina Parra

Entrevista realizada por Zoom em jul/2020.

Para a gente começar, Regina, eu queria que você contasse para mim quando que você chega na palavra como uma mídia, escultura, não sei como você define e por que você chega na palavra.

Então, eu comecei a trabalhar, assim, acho que o principal da minha carreira como artista no começo era pintura, eu fazia pintura e pintura era a principal linguagem. Mas a minha pintura nunca foi uma pintura pura, no sentido; têm muitos pintores que são a favor da pintura pura, eu nunca, eu tenho receio com qualquer coisa que seja muito pura ou purista e, quando eu falo da pintura, nunca falo da pintura pura. No começo, eu usava imagens de câmera de vigilância, depois imagens do fotojornalismo, sempre partia de uma outra área para fazer minha pintura, sempre tinha uma outra coisa. Nesse momento, mais o texto do que a palavra, o texto estava sempre presente de alguma forma, porque para mim é muito difícil fazer um trabalho do nada, chegar e fazer um trabalho do nada; então, eu sempre, quando eu decidia ir por um caminho, tinha uma pesquisa e essa pesquisa envolvia vários autores e, nesse primeiro momento com a pintura, eu tinha trechos de autores espalhados e ainda tenho pelo meu ateliê. Nesse momento, a literatura, a poesia, me alimentavam para criar uma outra coisa. Estou pensando aqui quando que eu fiz essa, o primeiro neon eu fiz em 2009, que acho que foi a primeira...

Qual que foi o primeiro?

É aquele com o poema do pai do Tarkovski, “Deve haver mais, nada de mau se perdeu, nada de bom foi em vão, uma luz ilumina tudo, mas deve haver mais”. Então, esse daí foi o primeiro em neon que eu fiz; acho que foi o primeiro momento em que eu assumi a palavra como matéria. Nesse momento estou

tentando entender o processo para entender como que isso entrou. Eu estava fazendo pintura, estava fazendo vídeo já também. Nos vídeos, eu estava, é uma coisa que eu gosto de fazer, estava colocando legenda, não legenda, porque não tinha fala, mas eu coloquei, por exemplo, o primeiro vídeo que eu fiz, que inaugurou minha profissão em vídeo, é um vídeo com imagem de câmera de vigilância, mas ele tem uma legenda que são trechos do Blanchot, então já tem uma coisa meio de uma inserção da literatura. Era uma outra linguagem na forma de legendas; não é uma legenda porque não tem ninguém falando, então já é um pouco, acho, dessa ideia da palavra entrando e, nesse momento, estava pesquisando, fiquei uns 3 anos pesquisando fronteira, imigração, e essa frase do Arseny Tarkovski, que era o pai do cineasta, “deve haver mais”, era uma frase que estava meio me perseguindo, e eu queria usar de algum jeito e não sabia como. Eu pensei em usar como neon, porque foi para uma exposição paralela à Bienal, uma exposição ali perto da Pinacoteca, não sei se você sabe onde é.

Sei.

Ali aquele...

Pegou fogo.

Que pegou fogo, exatamente.

Ele era incrível. Ali, tinha uma mostra, eu não lembro como chamava, que era uma paralela à Bienal, acho que chama Paralela, não era? Que tinha umas coisas muito boas lá.

Então, esse primeiro neon foi para uma exposição paralela à Bienal e eu sabia que a exposição ia ser lá. Eu fiquei com vontade de fazer alguma coisa no telhado

do prédio para ser vista de fora. Então, só para tentar responder a sua pergunta, você perguntou por que a palavra ou quando a palavra surgiu, então, eu tinha esse texto, que era um texto que me perseguia de alguma maneira e eu tinha vontade de fazer um trabalho que tivesse uma leitura para fora, que conversasse com a cidade. Nesse primeiro momento, isso é uma coisa meio que recorre aos meus trabalhos em neon, tem sempre a ver com o entorno, com a vontade de conversar com a cidade. E aí que foi a primeira vez que eu pensei em fazer algo, eu falei, então vou colocar essa frase no neon, principalmente porque essa frase, o “deve haver mais” me parecia o oposto do que um letreiro em neon te falaria, eu acho que o letreiro em neon está o tempo inteiro meio afirmando coisas ou vendendo coisas ou mostrando coisas, está ligado ao consumo ou outra coisa, e acho que o “deve haver mais” fala justamente do oposto, deve haver mais sobre uma insatisfação... É quase como se eu estivesse anunciando, se o meu é um grande anúncio ou um grande... Usando uma mídia que é feita para anunciar, mas para falar que deve haver mais, anunciar uma insatisfação ou anunciar alguma coisa que não está satisfeita ali.

Pensando nos outros trabalhos seus que eu conheci, que eu vi, que eu fui de alguma maneira me tocaram, como que é esse processo de você fazer essa contraposição entre a mídia, como uma coisa nesse caminho que você disse e que você traz, normalmente eu acho frases ou palavras que são muito... A *chance*, por exemplo, como é essa escolha? No geral são textos seus ou ainda tem a ver com esse processo que você falou da literatura, que falava com você, e você pesca uma palavra e cita... Como que é esse processo do que dizer?

Alguns são de autores. Teve um que eu coloquei no Largo da Batata que é do Beckett, é preciso continuar...

Esse é incrível.

Esse é Beckett. Depende, acho que, quando tem, têm alguns textos que são de autores, e eu fico tentando... *A grande chance* também era muito por conta do lugar; ele foi instalado para uma exposição, assim, ele foi criado para essa exposição no Parque Lage e era uma exposição que chamava *Encruzilhada*, e o curador era o Bernardo Mosqueira. Surgiu muito dessa primeira conversa com o Bernardo, de como a gente estava falando, sobre como a encruzilhada é esse lugar que, enfim, você pode tomar uma decisão e se deparar com alguma coisa terrível, alguma coisa incrível, enfim, tem esse lugar meio da sorte e tal, e eu sabia que o neon ia ser instalado no Parque Lage. Então, eu queria que ele fosse meio encontrado, que ele ficasse meio no meio da mata para ser encontrado pelas pessoas ali. Eu acho que *A grande chance* tem uma certa ironia, mas, ao mesmo tempo, não. Você iluminar ou fazer meio a propaganda da grande chance pode ser meio frustrante, porque eu estou anunciando a grande chance, mas é a grande chance... Eu não ofereço nada além do anúncio da grande chance, não tem nada mais concreto do que isso, mas talvez só isso seja suficiente para acessar ou para afetar as pessoas de alguma maneira; então, *A chance* foi muito da ideia de pensar esse neon dentro do Parque Lage para ele ser encontrado. Uma coisa que eu gosto de pensar é que essas peças em neon ficam meio camufladas, elas não parecem arte e as pessoas encontram e são afetadas às vezes de uma maneira mais intensa ainda, porque você não está dentro do ambiente artístico e não está naquela situação. Mas era essa a sua pergunta?

Você trouxe vários pontos bons. Lembro que, para *A grande chance*, eu pesquisei e li alguma entrevista sua em que você relacionava com alguma coisa que tinha acontecido na sua vida. Para mim, *A grande chance* sempre tinha sido a vida, sabe, eu achei superinteressante você falando. Depois, quando ficou na Pinacoteca, ali na sala que

estava sozinha, eu lembro que também, eu fui com uma amiga minha e a gente ficou olhando aquilo e falou: é muito forte você entrar num espaço e descobrir que estão anunciando a grande chance, é muito...

De maneira diferente. Então, quando eu pensei o projeto e tal, eu tive um problema de saúde sério e progressivo, fiquei bem ruim durante 5 anos e eu estava tentando todo tipo de tratamento, e nenhum tratamento dava resultado. Aí, no final, eu tinha um último tratamento, que era um tratamento meio experimental, porque não tinha sido comprovado, e era um tipo de tratamento que eles chamam de “biológico”, era alguma coisa que vinha dos ratos, sei lá, uma coisa bizarra, uma proteína, enfim, e eu tinha que assinar um termo. O hospital onde eu ia fazer esse tratamento tinha esse termo em que eu falava que sabia que estava realizando esse tratamento. Eu tinha uma série de efeitos colaterais, mas que eu também estava consciente de que esse tratamento podia não dar resultado; era um termo e eu sabia que era minha última chance, digamos assim, e que essa chance podia não dar certo. Nesse momento, eu estava fazendo aquela pesquisa ainda com os imigrantes que estavam entrando no Brasil, a gente recebeu muito haitiano, então, eu tinha meio na minha mesa de trabalho uma série de fotos que eu estava trabalhando e uma das imagens era uma haitiana segurando a carteira de trabalho, quando ela entrou aqui no Brasil e conseguiu a carteira de trabalho... E esse meu termo de consentimento estava junto, assim, eu falei, gente, a gente aqui, ela atrás de uma chance para trabalhar e eu tentando uma chance para meio continuar vivendo. Pensando como a vida é ao mesmo tempo terrível, mas maravilhosa, mas a gente passando por situações tão terríveis meio querendo continuar e agarrar outra chance, enfim. No final o tratamento não deu certo e eu acabei encontrando um tratamento mais ou menos um ano depois, mas o tratamento da grande chance não rolou, então aquela não foi a minha grande chance, mas é isso, não foi a grande chance, mas depois teve uma outra.

Mas vieram outras. Você já meio comentou isso quando você falou do objeto encontrado dentro do Parque Lage... Qual que você acha que seria a diferença se o seu trabalho tivesse só em galeria ,com palavras, com neons. Levar para a cidade, que você já ameaçou a contar alguma coisa.

Eu nunca pensei, eu faço, fiz, enfim, acho que continuo fazendo, acho que tem algumas peças que funcionam num ambiente interno, mas não é a coisa que eu mais me empolgo em fazer. Acho que, se eu fosse fazer só para galeria, ou só para o espaço interno, eu não sei se faria, porque eu acho que a coisa que eu mais gosto... E eu lembro a primeira vez que instalei esse no Liceu, eu me lembro de ter, logo depois que a gente instalou, porque o neon tem uma coisa muito mágica quando você está instalando, todo o processo é manual, as letras, tudo, eu acho o processo todo mágico e é difícil de instalar. O do Liceu, a gente estava em cima do telhado o dia inteiro e, se uma letra não está conectada, ele não acende, aí nunca acende na hora que você quer que acenda, mas aí tem uma hora que ele acende... Depois que acende, esse momento é mágico, e eu lembro de ter saído de lá e acho que foi a primeira vez que eu entendi também como isso era interessante. Eu falei, olha, eu saí de lá, mas o trabalho está aceso e está na cidade e, ao mesmo tempo, era uma certa responsabilidade de colocar alguma coisa na cidade, ainda mais uma cidade como São Paulo que tem tanta coisa já. Então, sempre penso nisso, os trabalhos que eu mais gosto de fazer são só trabalhos que estão em contato com a cidade ou com as pessoas, e não na galeria. A graça do neon é justamente essa, as pessoas identificarem como uma coisa que elas veem no dia a dia e aí a única coisa que eu altero — não é a única coisa, mas faz uma baita diferença — é a minha palavra, mas a mídia é reconhecível, ela não é valiosa, não é artística especialmente. Eu gosto de usar isso e, quando ele está na galeria, você já espera, então, eu acho que perde um pouco da razão de ser. Eu faço uns internos porque acho que meio que funcionam, mas acho

que não é o trabalho, o trabalho é quando ele está ao menos na parte de cima, no telhado, anunciando alguma coisa mais em contato com a cidade, em contato com outras pessoas que nunca vão entrar numa galeria, que nunca vão entrar num museu.

Nesse sentido, tirando de fora da galeria, você acha que o trabalho ainda é arte conceitual ou você não identifica, quando você vai fazer um neon, você não pensa ou você não passa pela ideia da arte conceitual ali de quando esses artistas americanos começaram a fazer escrita em neon em galeria.

Eu não sei, eu acho que a arte conceitual, você diz em que sentido?

No sentido de que o neon foi muito usado por artistas conceituais, basicamente. Eles ficaram um pouco atrelados a essa mídia, o aparecimento dessa mídia na arte... Teve o Lucio Fontana, que fazia esculturas antes em neon, mas, com a palavra, na arte, quando a gente faz levantamento e pesquisa, aparecem os artistas conceituais como o Kosuth... Não sei, o que você pensa?

Não, mas eu entendo, o trabalho do Kosuth é completamente conceitual, é um uso conceitual do neon. Eu não acho que o uso que eu faço, adoro o trabalho dele, mas eu não acho que o uso que eu faço seja conceitual, nem sei dizer em que categoria, talvez seja mais pop do que qualquer outra coisa. A mídia é a mesma, mas é a mesma coisa que eu usar óleo sobre tela para fazer uma pintura que é completamente diferente de um expressionismo abstrato, por exemplo, a mídia é a mesma, mas acho que o uso que eu faço é bem diferente (dos conceituais). Eu acho que o que eu quero é, a minha intenção talvez esteja mais próxima da Arte Pop, no sentido de não ter uma diferenciação de alta cultura ou nada parecido e

de chegar em mais pessoas do que uma arte conceitual, que quer refletir sobre a arte, acho que eu estou olhando para uma outra coisa.

Está ótimo. Muito boa essa sua resposta, ela traz uma novidade. Caminhando agora, dando um giro, você já fez performance?

Eu comigo mesma, com meu corpo você diz?

Com o seu corpo, sem corpo, o que você entender por já ter feito performance em algum momento, se é que você fez.

Eu, como performer, não, mas eu fiz, criei, digamos assim, duas performances junto com a Ana Mazzei. É uma amiga minha e também é artista, a gente fez uma, chama *Ofélia*, a gente apresentou numa exposição na Itália e no MASP, no ano passado. Agora a obra faz parte da coleção no MASP, a gente deve apresentar lá de novo, mas é uma performance com 9 mulheres.

Eu vi no MASP.

E a outra performance chama *Bastante*, também junto com a Ana Mazzei, mas também a gente não participa, a gente só cria e dirige. Também com 9 mulheres, e essa foi durante a minha individual na Milan. A gente está pensando num outro projeto de performance também. Agora, um outro projeto mais ambicioso vão ser 7 performances ao mesmo tempo, mas isso ainda está em processo, mas eu não faço assim, eu aparecer...

Achei muito interessante você falar porque eu tinha visto essa performance no MASP, eu sigo você no Insta e eu lembro que, quando você anunciou que ia ter essa performance, eu falei, nossa, vamos ver

o que é, eu achei ela bem interessante e achei interessante também que você não era parte porque eu fui curioso para ver se você era parte da, você era, mas não era, e isso tem a ver com a palavra, por isso que eu faço essa pergunta. De alguma maneira você acha que existe um eco seu nas palavras que estão ali no espaço público. Você entende essa pergunta?

Eu tenho pensado bastante nisso também porque especialmente no caso daquele neon, o “É preciso continuar, não posso continuar, preciso continuar, vou continuar”, que acabou ganhando uma dimensão política por estar no Largo da Batata, naquele momento, e por várias pessoas se identificarem. Eu fiquei pensando nessa dimensão política. Tive uma conversa também com uma série de educadores do SESC, que foram ótimas; a gente ficou meio tentando entender o que é isso, e uma coisa que eu fiquei pensando é que sim, eu vejo como um eco, acho que todo trabalho é meio autobiográfico. Mas não quero que ele seja sobre mim, ou voltado para mim, mas especialmente os neons, esses grandes, os textos do Beckett, *A grande chance*, são textos que são muito íntimos no sentido de que são textos com os quais eu convivi muito. É como se eu tivesse, isso aconteceu, eu passei muito tempo da minha vida falando para mim: “eu preciso continuar, não posso continuar, preciso continuar, não posso continuar”, quase como um mantra para mim mesmo e aí eu acho que, quando coloco isso, um neon de 5 metros no meio da praça na cidade de São Paulo, acho que as pessoas olham e... A dimensão política acontece porque é uma subjetividade minha muito íntima, porque “eu preciso continuar, não posso continuar” é um pouco esse estado; é como se eu quase gritasse quando eu coloco um neon laranja brilhando na praça e eu acho que, quando as pessoas leem isso, elas também provavelmente já falaram para elas mesmas, ou estão falando naquele dia. Por mais que o neon seja grande, isso eu também gosto, ele é grande, ele é brilhante, ele está num espaço público, mas eu acho que ele está

ali para compartilhar uma subjetividade, é quase como se fosse uma intimidade compartilhada. Eu gosto muito do Blanchot, o Blanchot tem um texto que fala da solidão íntima, então, é um pouco como se eu estivesse compartilhando isso de uma maneira pública. Aí as pessoas se identificam, mas elas se identificam por esse lugar muito íntimo e subjetivo. Mas, quando você tem uma, 40, 50, 200 pessoas se identificando, se acertando pela frase, acho que tem uma dimensão política. Mas ela acontece muito no micro, mas é sim, eu acho que é um eco meu, vou...

Excelente. Acho que essa história que você trouxe da solidão íntima muito boa.

Eu acho que é isso, eu fico pensando, acho que é isso que as pessoas, é quase como se você ouvisse aquela frase que você está falando para você mesma numa situação muito íntima, no sentido de que “é preciso continuar, não posso continuar”. Quando você está realmente sem nenhuma chance e, quando você está passando e lê isso, nesse tamanho, você pensa, nossa, eu não estou sozinha, tem mais gente que também está nesse limite, e isso dá um certo conforto, porque a gente não está sozinha, basicamente está todo mundo na mesma merda. A *grande chance* também: não sou só eu que estou procurando a grande chance, tem uma coisa meio de entender que, cara, é foda, está todo mundo aqui, então, acho que é um pouco isso que é compartilhado. E uma coisa que eu percebo é que, quanto mais os trabalhos, eles afetam mais as pessoas de maneira mais intensa; quanto mais honesta eu sou com aquilo que estou colocando... E eles são difíceis de colocar no mundo por isso; eles me parecem muito, eles são fortes para mim e aí eu fico pensando como colocar isso de uma maneira que não seja sobre a minha vida pessoal. Sempre fico tentando ver como eles podem ter uma leitura maior, como podem acessar outras pessoas.

Incrível. É só uma última pergunta agora, Regina, porque eu acho que você já falou um monte de coisa que cobriu o que eu queria. Na linha disso que você disse de o trabalho alcançar as pessoas, qual você acha que é o papel do registro, da fotografia basicamente, que eu acho que acaba sendo também uma porta de acesso para o trabalho muito grande.

Eu vejo o registro como registro, acho que o registro obviamente não vai ser a mesma coisa do neon. Tem uma coisa que é bonita do neon que é justamente você pensar que está tirando essas palavras das páginas de um livro, se eu estiver pegando Beckett, ou tirando essas palavras de algum lugar e materializando num outro lugar. Quando faço essa materialização, tudo é pensado para ter um certo efeito: o tamanho das letras, a fonte, onde eles vão estar, por onde ele vai ser visto, tudo isso. Eu acho que o trabalho funciona quando ele afeta o corpo de quem está vendo, então é a luz, é o tamanho, tem uma relação que é física. A foto não é a mesma coisa, é claro, mas eu acho que a foto como registro é importante, especialmente porque nem todo mundo está ali para ver. O trabalho pode ficar um tempo só no espaço público e nem todo mundo. Eu vejo que muitas vezes as pessoas também acessam a foto de uma maneira, então, eu acho que é uma outra coisa, não sei nem se seria um outro trabalho, acho que é um outro trabalho, mas não é o mesmo trabalho. Eu vejo que muita gente tem muitos trabalhos que muita gente não viu, mas que, pela foto eles, você acessa de uma outra maneira, acho que não com a mesma intensidade.

Perfeito. Um comentário final. Quero ouvir a sua opinião, porque eu estudo um autor que fala da relação entre performance e leitura, e isso que você colocou, com suas palavras, é exatamente o que ele descreve, que existe uma materialidade da leitura, principalmente nesse contexto que você descreveu, da pessoa estar presente, que

refaz uma performance de alguém lendo aquilo, de alguém recitando aquilo. Então, quando a gente alcança esse grau da leitura ou essa profundidade da leitura, a leitura seria um ato de performance, seria uma experiência performancial, como ele diz. Você acha possível pensar essa palavra como uma performance sua, sem seu corpo? Você recitando para alguém interagir com o que você está falando?

Nesse sentido, como você está colocando, sim, porque tem uma escolha, eu acho que é um processo de tradução, mas eu acho que tem uma escolha, por exemplo, a tipografia, se é tudo caixa alta, eu acho que isso poderia ser uma tradução da entonação ou da intensidade que eu estou falando. Se a gente está meio traduzindo a voz para essas letras acesas, então, a cadência, como eu faço a divisão das frases, tudo isso tudo é pensado para realmente ser lido, para ser recebido de um jeito, eu posso fazer letra minúscula, mesmo a ideia do o neon ser vermelho. Eu estava com um projeto para o SESC Belenzinho que, por conta da pandemia, a gente não fez. A frase era “Tenho medo que sim”, ia ficar no vão do SESC Belenzinho, refletindo na piscina. Esse, por exemplo, era um que eu não queria que fosse vermelho, porque “tenho medo”, em vermelho, para mim, seria quase trágico. Ele já fica numa outra dimensão, então, a cor, tudo isso é uma forma de leitura. De alguma maneira, é um pouco, até seria uma coisa interessante de fazer que é pensar que tipo de voz ou de entonação para cada um, sei lá, um neon branco, ele é mais suave, então, têm escolhas que são escolhas de um pouco de, não sei, se é como eu quero ser lida, mas é uma escolha de como isso pode ser recebido. Então, de alguma maneira, poderia ser, como você falou, uma performance...

Regina, foi demais, agradeço demais, porque você trouxe muitas coisas muito boas. Foi até bom, no final, vou ser honesto, ter levado mais tempo para a gente conversar, porque eu já andei com muita

coisa, andei assim, às vezes no escuro porque nem sempre, conforme eu falei, as percepções são parecidas, mas eu acho que você trouxe uma visão que complementa muita coisa, inclusive quando contradiz, então acho que ficou muito boa.

Se você precisar de alguma coisa, se surgir alguma dúvida me fala, não sei se você tem meu telefone, acho que a gente já falou por WhatsApp.

Está ótimo.

Está bom, obrigada, Rodrigo.

Obrigado eu, tchau, tchau, prazer.

ENTREVISTA VII

Jane Dickson

Entrevista realizada por Zoom em set/2020.

So, we can start exactly with your work, because many of your paintings bring this New York City atmosphere into the scene. I saw that you paint a lot of electric signs and, I mean, this kind of elements of the city, so when did you become interested in this kind of media and why?

I needed to figure out a way to support myself as an artist and when I was in university the less... I was always interested in painting and drawing, but in my last year I decided to, or maybe was less, two years, I decided to study animation with the idea that maybe I could get a job, doing that, even though at the time animation seemed like a dying art, even Disney wasn't really, they were doing live action. So it seemed like an unlikely way to actually make a living. It was before digital and this whole, huge new way of animation that has made it real. But anyway that was as close to and I do a little graphic design. When I came to New York I worked for my animation teacher from university, then I moved to New York and she hired me to paint cells. It was a very traditional animation and I did that as a job for maybe the first nine months that I was here until she finished her film, which premiered at the Whitney Museum and they (Inaudible) for like a decade as a midnight movie, you know, sort before *Eraserhead*, I don't know if you know, it was a cult movie in the 80s. Anyway, after that job ended I needed to get more work and I saw an ad in *The New York Times* how it wanted an artist willing to learn digital animation. That was 77 or 78, it was 78, it was the stone age of digital art, with no school at the time of digital art yet. And it was the first digital light board in Time Square, they were starting to test this technology, they were selling them around the world, but it

was the very beginning of it. There was no software yet for any of this. And they hadn't really developed the hardware, every couple of weeks they would change. We used floppy disks in those days and they kept changing the technology. I remember it was like such a big deal when they invented the hard drive, because for animation, we were using lots and lots of these floppy disks, so a hard drive made you could do the whole 30s of animation on a hard drive. And I thought, I am not that really interested in animation, but I think working on a billboard in Time Square seems really cool and I thought about it, "This is the 70s, I think this computers are going to be something, so even though I am not that interested it is probably a smart thing to learn about". And I did it for about four years and at the time, I thought "This is just my money job, it has nothing to do with my art work", although I was very young and I didn't even know what my art work was yet. I chose to work the night shift on weekends because they needed somebody to be behind the sign all the time because it would freeze and you would need someone to fix it sometimes. And also people could pay to, they had a deal where they could pay I think it was 35 dollars and then if you wanted a photo, it was 50 dollars to have your message.

So, only one question, since the beginning the board was open for the public to bring any kind of, I mean, image or text, I could pay for that, is that correct?

The only thing people ever paid for was "I love you Suzy, will you marry me?" or "Happy birthday, George!" or "Happy birthday, Grandpa!" I did one for my father that said "Happy birthday", he wasn't in New York so he didn't see it, but mailed it to him, and he was very happy that his name was up in lights. So it wasn't really your idea, it was your name and lights for 30 seconds and you could also do a photo, so because this were mostly marriage proposals, because I worked on night shifts on weekends, usually somebody would that

their girlfriend on a Friday or Saturday night and then they would make sure they were in Time Square.

And at the time they would show up the message.

And I would hit the button for this little “Suzy, will you marry me?” and two hearts on it. I would put it up and there was a little window under the sign and I would look out in the crowd of Time Square, I could always figure out who Suzy was because she would jumping up and down and hugging a man.

Amazing!

And then I was also the photographer and I don't know how I got that job, but said sure I can take photos, so I would once a month, we borrowed an office, I think it was the lawyer of that sign, he had an office in the north end of Time Square. It had a great view of our sign. I would go in there at night, and I guess they gave me a key to the door and I would bring my tripod. First I would set up a scene on the sign so they would run each of these ads that I'd have done that month. At the time, this was considered a form of a broadcast; they didn't really know how to define it yet, so they gave broadcast rules which meant they had to do a certain amount of public service every hour. It couldn't all be just advertising, mostly advertising, but it could not be all advertising. So we would do pro-bono ads. My boss said he was sort of interested in art. And he said like, when my teacher's film opened at the Whitney, I can't remember if I got permission, or if I just did it, because sometimes I would just run ads of my friends at night when my boss wasn't there. I did an advertisement for a film at the Whitney and I think at that point my boss said, “You know, I will be happy to do art things if I got paid something. I don't want do them for free, but I won't charge full price, but I would like to get paid something. I was part of this

group called Collaborative Project; they were organizing the Time Square show, the official poster, which my husband, Charlie Ahearn, printed used a drawn that I made of the three-card monte. Because I was working the night shifts in Time Square I was, “This is much more interesting, what’s going on outside my window here at the office, than some still life I can set up in my studio”. After college, I intentionally moved to New York City because I thought: “This is where the problems are and this is where the solutions need to come from”. I wanna face the issues that we were facing and do my part.

Where are you from?

Originally from Chicago. My father was from Scotland and my mother lived in Paris, so I spent summer time in Europe growing up. I went to Paris when I was 18, and I remember carrier guy took me aside and said: “You are American, what are you doing in Paris? Nothing is happening in Paris, go to New York!” and I was like, “I guess I should”. I felt like “I am American and I want to explore being American in my world. I felt this is my mission. So, Time Square at night, this is the era of *Taxi driver*. It was really rough and also I was a young feminist and it was really exploited with woman when I thought “ok, I am in the belly of the beast here” and I want to absorb it and document it as a lady. To think about it myself and to provoke conversation and that is being an ongoing thing in my work ever since. Also I was making ads on a sign so I began to think about it and notice signs. If you look at my work, almost all my work have signs in it. The reason I am interested in signs is because they tell you something about the zeitgeist. What is it that people care about, you know, whether it is lucky food, which actually is a translation from a Chinese company, because Chinese like to make everything lucky. Or, right now I have a couple of paintings I’ve just being working on that are from a Laundromat and the neon signs say “save time”, and of course as I am getting older, suddenly I am like, “humm, save time? That is a

really good idea, how do you do that?”. Or also right now I am doing paintings of “store closing, 60% off!” because here in New York all our stores are closing, because of the pandemic there are just not making it anymore. So I feel it is a way to keep track of these ones behind me, I don’t know if you can see, I have been working on smart keys that say “blind rage”...

So, when we did the Time Square Show it was at 41th with 7th Ave that was a block from the billboard, so that was when I went to my boss and said, “I would like to run an ad for this group show they are doing around the corner for the whole month. If you let me, I will design the poster and image three-card monte and I wanna do an animated version of it”. And that’s when he said, “Sure, you can do that for free as a public service”. I think maybe he said, “Do it in your spare time, don’t do it on your work time and I will give you free air time”. And because I was programming and scheduling, I think rang him in every 20 minutes. That’s when he says “I would do an art project if we could get paid”. And while I was trying to raise money for the Time Square Show I went with a wonderful artist named Walter Robinson to talk to the Public Art Fund. I had never heard about the Public Art Fund, I was new to New York, you don’t know anything and we talked to Jenny Dixon who was then running the Public Art Fund and said, “Oh, it is going to be a big inspiration, three floors, performances, paintings” and I said, “I am doing this advertisement on this digital billboard for the month”. And Jenny went, “well I can’t give you money for a show for a month from now. We plan our budget years in advance, but I am very interested in this billboard and if you could get me access to that billboard, I would love to make a project, an art series on that billboard”. This was June and at the time I was, “Great, I will talk to you later, I am really busy with this show and then I was doing a very big show at fashion moda with artists that was launching in September. After that I met with Jenny again and I thought, “well, the Public Art Fund, now I have seen who they are, and they do art projects with artists that are more famous than I and my friends, and I have nothing against older-

more famous artists, but if I do this project, for people like Alex Katz, I am just going to be, you know, like the assistant executing it. I said, “If I am gonna do this and I am not really gonna get paid to do it, I wanna it to be like continuing the Colab spirit”, I said to Jenny, “I will make this happen with my boss, I will figure out how I can do it technically and I know how to sweet-talk to my boss into agreeing, but my requirement is that I get to curate the artists the first year and I am gonna be one of the artists the first year”. Because I thought, I am an artist, I am young, but I wanna be recognized for my work and not just be the technician that did it.

What was her name? Because you said she was called Jenny what?

Her name is Jenny Dixon (she spells it).

Exactly your own name?

My name is Jane, she is called Jenny. I am Dickson. That is the English spelling and she got the American spelling and this confused people forever that we have the same name.

I can guess.

And still, some people wanted me to like help them to public our projects and she says people thinks she is the artist. I do wanna toss in here something because you are an art historian which is that when Bruce Altshuler did a book for Phaidon of the most influential art show of the 20 century; he called me and asked about using my image, the poster. And I said: “Well, what about the animation?” and I told him this and I gave him the imagery, my imagery and when he wrote the book he said, “It was my brohter in law’s imagery and that I

had I just animated it for him and then it was my brother in law's imagery for the poster".

Where did he get the idea from?

Crazy. Why would you just make that up? It is not like he got that info from my brother in law, I don't think. So I feel like there is always this default where frequently there is this default of man to man. Because my brother in law got a lot of attention for organising this show, so then people were like, "Wow, if you organized this show, let's just pretend that he did the poster and the animation".

But the show came before the project on the signboard?

Yeah. It was totally my idea, my creation and then I met Jenny at the Public Art Fund. She was the acting director because the woman who had started the Public Art Fund had gone into the hospital for some minor surgery and she never recovered consciousness. So she was unconscious in a hospital for years and, during that period, Jenny would have been her assistant, was like the acting director. But she was very young and unexperienced, also she would never have been the director of the Public Art Fund, even though if it was a very small organization at that time. Except that Doris was in a coma and nobody had figured out yet what to do. And she was in a coma for a very long time and eventually her daughter, Suzy, went to a college and graduated and then said: "I think I'd better take over my mother's organization". So I think Jenny ran it, I don't know for how many years before Suzy took it over. That is just an aside. So, Jenny agreed to my terms because what would she gonna do, she had no connection to my boss. She is like, "Fine, you put the artist for the first year". She says, "Oh, I don't remember that", but the artists I picked were people I knew from Colab who no one else knew at that time. Keith Haring had never

done anything, he showed up at the Time Square Show in June and he wasn't even really doing those radiant babies yet, apparently those cartoons figures. A couple of months later he and I became friends at the Time Square Show, I became friends with David Hammous too, also from the Time Square Show. A few people knew him in California, but he'd just moved to New York and nobody knew him in New York yet. Jenny Holzer was making her text on paper cups. She had not yet started. So I thought, "Whose work is really simple before I can translate to this extremely crude technology?" and I thought of Jenny and Jenny credits me as introducing her, and as soon as she did that, she like ran to one of those movable signboards, that was sort of on a trailer that you could park in anywhere and she took one of those to (Inaudible). You know, introduced her LED work.

Amazing! I am curious about who was the owner of the signboard.

His name was George Stonbely.

And how did he get the permission to install this? Was he one of the owners of the building?

He married a woman who has a really rich father. His father in law had a major communications company maybe for television. So it felt like his father in law had to give George something to do. "Here, see this new weird technology". There is still a major presence in Time Square now as much more jazzy. They don't own that location anymore, maybe because it is not part of the father's empire. I don't know. A couple of years ago the Guggenheim Museum was doing a retrospective, a conception art (Inaudible) and the Spectacolor pieces - not the ones that I sponsored or not that I worked on - were considered one of his most important.

So the Guggenheim Museum recreated in Time Square a full work - they don't have the lightboard anymore, but they made a videoboard that looked like those lights - they redid this piece and George was there, at the party. So he is still around and he was taking credit for having sponsored this whole series. So the series went out for like 8 years and partly because Jenny, at the time that I was doing this with the Public Art Fund, it was moving from having being this one rich lady Doris Freedman, who was just doing projects with artists in public for fun, to, like I said, she had Jenny as an assistant and then she went into a coma. Once they took over from Jenny and said, "Thank you, you can go now, we are gonna need a real curator", and whoever came in next as a real curator where like no one cares about the early stuff. So they didn't keep any records of it. Now if you go and ask the Public Art Fund they will send you to come and talk to me. Because they just didn't keep records and I didn't really keep that much records either, but the theme is sort of a historic black hole.

I am completely fascinated by how things happened. Did you know any kind of intervention like the ones you were doing in the signboard. I mean, did you have anything in mind, or was like the first time that the art landed into a signboard. Considering what I have being searching, from my side, I couldn't find anything before the *Messages to the public*. Of course, that we have interventions not electrical boards, but when it comes to the digital media, it was the first on that I found.

It was the very beginning of the digital media and I think what was, as part collaborative projects, we were actively trying to find new access points to audiences for us as artists. So that what we did a show, a band in the space in Time Square, we were doing shows in each other's lofts. People were doing public festivities. People in Colab projects would do fax art, you know, somebody

in Germany had a fax machine, we had a fax machine that people would drop and lend to each other. Also it was a moment when people were like, video was the new thing, even though video was very crude. I was married to somebody who went quick to become a filmmaker and go out into the career. While I was doing stuff for fashion moda, we were like bringing art to the community that would not come to an art gallery. Also because Colab wasn't a very hierarchical organization and didn't have one leader and one statement.

I was going to ask you exactly about that. How was the dynamic behind the Colab, I mean, how did you get together, how did you invite an artist to be part of the Colab, how was the dynamic of the project?

I think there were a couple of other people, two people that I know who were involved in creating Colab projects, who were Diego Cortez and Coleen Fitzgibbon. Diego Cortez was also the person who bought the nightclub, which was a very influential nightclub. So, Diego, who's name is not really Diego, his name is James Curtis, he took this name Diego Cortez. He was an artist, who already before I met him decided that he was more of a visionary; he is like a cultural *empresário*. Diego is also the person that really put Basquiat on the map. He was a visionary in that way.... At the moment, he's being very supportive of me again, which is wonderful. I feel like Colab projects was his idea with a bunch of artists to start. He and Coleen both wanted it, they had gone to college together in Chicago and they were like, "We wanna be artists, but we want the whole framework to be different than what it is. How can it be different?" and so they were thinking of different ways and they said, "Let's make a collective, because the 70's was a very political time and there was never, as far as I know, an official statement of the purpose of Colab. They didn't even invite anybody, I mean, anybody who came to three meetings was a member and could vote.

Well, I guess you would invite somebody and I could said, “Are you interested in this cultural meeting?”, so people just invited their friends and it wasn’t like everybody else had to vote. And it was a very argumentative group. I was close to Kiki Smith, also Coleen is very good at administrating stuff, so she’d fill up the papers. One of the ideas of the Colab project was that they were just starting to have state and city money for the arts. Art Space was a non-profit art gallery and arts organization that had just started, and anybody could say to Art Space, “I have a project, that is a public project and I need some money”. I think you could get 300 dollars for your project. People in Colab projects were like, “they are Art Space, they get like 10,000 dollars from the department of cultural fairs and then they give artists 300 dollars. They were keeping 7,000 for their rent and their salaries and they are giving art... So let’s make ourselves an organization, an official organization, nonprofit, so we can apply to the city for money and we will use all the money for the artists. And we did that, we’d write up a proposal and every year somebody else had to be the officers, the president and the vice president. So one year Kiki and I did it, and we had to write this thing to the city saying on what we spent the money last year, on what we will spend on the next year. And then you’d get some money, we’d get 4000 dollars maybe and everyone would come into the meeting and you would have people that would never be friends with each other. It was like some people wanted to have an indie art movie theater, some people wanted to start a magazine, which they did and Kiki and I would go, “We wanna do a series of published prints by the artists of Colab and then we could sell them and would bring more money into Colab”. But it didn’t get voted for because there are always people that says, “You get to make a print and we will sell your... What about us?”

What was the magazine that you said appeared from these encounters?

Bomb Magazine. The magazine was a creation of Betsy Sussler, one of the early

members of the Colab. I was not involved in founding Colab but I went to their first show and I participated in the second show. So I was an early member but not a founding member. Betsy, I think, was a founding member, and I believe that one of the last projects we funded before Colab ended, or at least before I left, was to pay for the first issue of *Bomb Magazine*. So, two things that came out of Colab were the ABC No Rio and *Bomb Magazine*.

Would you say that these interventions on the signboard, they were conceptual art at the time, or you didn't have this awareness or this notion of conceptual art? How do you see?

Absolutely I didn't know what conception art was and what I was going to say is after I had worked there on a sign for about three years, they wanted to promote me to be the art director, which would have meant that I'd have to be there full time in the day, not two nights a week. And back in that time period I could live on two nights a week, because, compared to other jobs that pay decently, you needed some skill to do it. The rest of the people who worked with me on the billboard decided to move to Los Angeles and start a special effects company. So they invited me to come with them to Hollywood and make money there, and then my boss in New York said, "I wanna make you the art director here because the current art director is moving to Hollywood". At the same time I started a show with my paintings at some gallery and I thought, "I don't like to work with computers." And it doesn't smell and you don't feel it, also specially in animation, you have to plan everything out, you have to do sort of a production tree.

Specially at that time. Any changes that you'd have to do probably would take I don't know how many hours just to make a change.

And I am a very spontaneous person so I would get force until the way through

to get, “I want the guy to blink there”. And I would have to start all the way over from the beginning, you couldn’t at that point just change something in the middle. You really need to be any compulsive to do this and very meticulous and that is not me. I don’t wanna go to Hollywood, I don’t wanna be an art director, I am gonna quit and be the bohemian painter and find a gallery with all the graffiti artists which was super fun and fantastic. I thought, “I know I don’t wanna do this, but I know that is really cool modern technology” and my understanding, my interpretation of collaborative project was that they stoned soup.

Artists often act like, “We are still poor; we are so needy and so hopeless, somebody’s got to take care of me, where is the curator who is going to take care of me and where is the dealer that will help me find opportunities, etc”. And I thought, “No, part of the colab started because as young artist, we came to New York and all we wanted to do was work about content and imagery, and the galleries would only show conceptual art. So we were like, “Nobody is gonna show our work”, “We will show our own work”. I felt like very people had certain access, like Walter Robinson, he worked for *Artforum*. He was a very influential critic and our world insider, so he could, for example, when the Time Square Show happened, he could say to the young Jeffrey Deitch, he had just moved to New York, “Jeffrey, you should come and see this show. It is really cool”. So he got us lots of publicity. He was the one to say, “We should talk to Public Art Fund and see if there is money”. So he was offering there, different people offered different things, but I thought, “I have this cool access to do this amazing technology, I know I am gonna quit, I am giving it three or four years, my heart is not in digital, but before I leave, let me share this and see who, you know, maybe other people will really like it. And clearly Jenny (Holzer), it’s her life’s work; Keith, it was his first public project.

They were all artists working with the Colab?

This was not part of Colab but again it was part of the Colab ethos... You had

to go to three meetings to vote, but anybody could contribute to any show. The only limit to that was you had to be able to defend your work. So, for example, during the Time Square Show, people would come in and take your piece down and hang their piece there. And you would have to go, “Mother fucker, get out of my way!”, you would have to argue with them.

Do you have records of the show? Do you have pictures or something that I could take a look, if you could share, because it is just amazing to recall all this.

I do have photos and I did a book last year, which you might like to get, which it is called *Jane Dickson in Times Square*. Different people organized different parts of the Time Square Show, because it was too big for one person organize it. I was organizing the staircases art with my friend Jody Culkin who was not really a member of the Colab, but I said, “You can come and be part of the show”, I thought that maybe she will get confident and join, which I don’t think she really did. Anyway we were co organizing it because I said, “You do this crazy stuff installation things and I am really a painter, but interested in installation, so let’s collaborate on the stairs and then whoever else wants to contribute to the stairs.” So we were doing our installation thing and David Hammous appears.

Where did you get together, was at a bar, was at someone’s place?

Back in the 70’s many people had large lofts, so we would meet in different people’s lofts. Once we were starting to do the installation, Joe Lewis who was part of the Colab, he came by and he introduced himself and he walked around and looked at the show and then he went back outside and he collected all these empty booze bottles. There was a very, very cheap liquor called Night Train, that all the wineous who lived around the bus station drank and dropped the bottles

on the street. So he picked up all these bottles and he came back with a bag of bottles, he brings it up the where we were working on the stairs, he stops on a bag of bottles, breaks the bottles and then he just scatters the broken glass down the stairs. I'd just met the guy, so I am like, "David, What the fuck!?! We were working here! How can you just give me a carpet of broken glass?", and he just sort of looked at me with this mischievous smile and he took the broom and he sort of swept the broken glass to one side of each stair. So there was still broken glass, but you could walk on the outside and not step on the broken glass. And then he left it. If I was somebody else I could have said, "I don't want this here, it is messy!", but I was like, well, ok that is part of the show. And then there was all this argument that the (Inaudible) at the top was broken and one person was a carpenter and wanted to fix it. And I was like, "don't fix it, I like it broken". There was a lot of negotiation, which to me was extremely creative. Like broken glass on the stairs, he is giving a message like, "Oh, you white kids, you think you are gonna slam and it is gonna be huge, well, actually it is a carpet of broken glass". So I felt that I've learned a lot both in having to defend my own ideas and then with other people's ideas. So I felt *Messages to the public* was a continuation of that. I wanna add that I had picked in my first year both Barbara Krueger and Nancy Spero, they were both censured by George. Because it turns out he was catholic and he was very "right to life". If you look at the animations of the first year, not only did he refused to show these two that were about women's right to the abortion, but then he said, "You will have to run this animation by this right to life person". So there is this one really weird thing that says, life is precious, or something. And at the time, it was a moral dilemma and it got written up in a magazine and I felt, well, I can say, "Screw you, George!", but in that case I might lose my job which I wasn't quite ready to let go. I thought, it is bad, I am sad for Barbara and Nancy whose work I really respect, to have a more articulate, political... with people. But it didn't seem worth it to prevent everyone else from having an opportunity. So I made that call. For another eight

years, I was like “Yes, it was the right decision to have made”.

One last question, Jane. At the time, were you aware of the French situationists, what they had done? Do you think they can have any kind of influence on what you were doing or not?

There was a man named Philippe Hagen, he used the name Hagen then, but I he has a different last name now, I think his parents divorced and he was using one parent’s name. Philippe was a punk musician. He was in a band with Jim Jarmusch. He is still friends with Jim and I am still friends with them. I was friends with Philippe, I got to be frank, Philippe had a girlfriend named Suzanne Fletcher, who was the focus of most of Nan Goldin’s early photographs. So Nan did a lot of photos of Philippe and Suzanne making love, shooting heroin. Suzanne was an actress, she was in some indie movies, I think they even romanced with Nan. I knew Nan from college in Boston, so I already knew her when I came and she introduced me to Philippe and Suzanne, and Philippe and I got along immediately. I had a friend who was letting me use a etching press, he would come over, we would make prints, and he was very involved with the situationists. So I learned about them from Philippe. And that was around 77. Philippe was also very involved with Janet Stein and Janet is another person who is in Nan Goldin’s early photographs. Actually, I knew Janet also from college in Boston and Janet and Nan were roommates. For the Time Square Show she did a series of collaboration with Philippe where she illustrated his ideas. So they were very situationist posters when we were at the Time Square Show. There were titles like “Kill your boss” and they looked like classical cartoons. You know, one is “kill you boss”, one is like a mother and her son, and this little kid has got a gun or something, like she’s gonna kill ker son because he’s gonna be a sexist”, so they were very aggressive, and she and Philippe, and then there was another guy named Jorge who was from, I don’t remember where he was

from in Land America. He and this other guy, Robert Cooney, who was married to Janet for a while, he was Australian. Cooney and Jorge were fomenting global revolution and we all took Spanish lessons for while, they would do postering in New York.

So, Jane, actually you covered all my questions. I am really very thankful because it was like a master class for me and it was amazing to listen to you and all the histories. You brought a lot of connections to the history that I was trying to rebuild and you were completely helpful. So, thank you so much for that.

Beautiful!

IMAGENS

Algumas imagens acabaram não entrando no corpo do texto, mas foram ótimos encontros durante a pesquisa. Para não deixar o anexo enorme, coloco aqui três delas que valem ser conhecidas.

ANÚNCIO DE SERVIÇOS DE LETREIROS LUMINOSOS, EM SÃO PAULO – 16 DE JANEIRO DE 1928

O ESTADO DE S. PAULO — DOMINGO, 16 DE JANEIRO DE 1928

MAC, LTDA

CHAMA A ATENÇÃO DE SEUS FREGUEZES E AMIGOS PARA O MAIOR E MAIS ARTISTICO RECLAMO LUMINOSO ATE HOJE FEITO NA AMERICA DO SUL E REFERENTE AO.

LANÇA *Pierrot* PERFUME

DA SOCIEDADE "ELEKIROZ"

ESSE NOTAVEL TRABALHO REPRESENTA A MAIOR, MAIS CIENTIFICA E MAIS MODERNA APLICACAO DO GAZ NEON EM ILLUMINACAO E FOI INTEIRAMENTE EXECUTADO NAS OFFICINAS

MAC, LTDA.

PARA A IMPORTANTE SOCIEDADE DE PRODUCTOS QUIMICOS "ELEKIROZ" QUE ASSIM CONTRIBUIRA PARA O MAIOR EMBELEZAMENTO DO VALLE DO ANHANGABAHU, ONDE ESTA COLLOCADO.

MAC, LTDA.

ESPECIALISTAS EM PROPAGANDA E LETREIROS LUMINOSOS.

RUA BARAO DE ITAPETINGA, 18 — TELEPHONE 4-1708

SÃO PAULO.

TELEGRAMAS DO EXTERIOR

URUGUAY
O presidente de Uruguay, Dr. Batlle, recebeu a visita do ministro de Estado do Brasil, Sr. Barbosa, em sua residência particular em Montevideo.

CHILE
O presidente de Chile, Sr. Alessandri, recebeu a visita do ministro de Estado do Brasil, Sr. Barbosa, em sua residência particular em Santiago.

ARGENTINA
O presidente de Argentina, Sr. Sáenz Peña, recebeu a visita do ministro de Estado do Brasil, Sr. Barbosa, em sua residência particular em Buenos Aires.

PARAGUAY
O presidente de Paraguay, Sr. Yrigoyen, recebeu a visita do ministro de Estado do Brasil, Sr. Barbosa, em sua residência particular em Assunção.

NOTÍCIAS DO RIO

PROPOSTA DE REFORMA DO SENADO
O senador Dr. João de Deus apresentou uma proposta de reforma do Senado da Câmara de São Paulo, visando a alteração da composição e do funcionamento do órgão.

INCENDIO DO THEATRO SANTIAGO
Um incêndio ocorreu no Teatro Santiago, destruindo parte do edifício e causando danos materiais consideráveis.

RECEITA DE 1927
A receita arrecadada pelo Estado de São Paulo em 1927 foi superior à do ano anterior, graças a uma série de medidas econômicas adotadas pelo governo.

partido a continuidade política. Um grupo, porém, decidiu abandonar a política, deixando a direção do partido a cargo de outros membros.

RECEITA DE 1927
A receita arrecadada pelo Estado de São Paulo em 1927 foi superior à do ano anterior, graças a uma série de medidas econômicas adotadas pelo governo.

INCENDIO DO THEATRO SANTIAGO
Um incêndio ocorreu no Teatro Santiago, destruindo parte do edifício e causando danos materiais consideráveis.

RECEITA DE 1927
A receita arrecadada pelo Estado de São Paulo em 1927 foi superior à do ano anterior, graças a uma série de medidas econômicas adotadas pelo governo.

INCENDIO DO THEATRO SANTIAGO
Um incêndio ocorreu no Teatro Santiago, destruindo parte do edifício e causando danos materiais consideráveis.

SUICIDIO
Um homem se suicidou em São Paulo, deixando um testamento em que expressava sua tristeza e desespero.

OPORTUNIDADE DE EMPREGO MUNICIPAL
O município de São Paulo abriu uma oportunidade de emprego para um funcionário público, visando a melhoria da administração municipal.

CLASSE DO CARNATAO
A classe do carnaval em São Paulo está se preparando para o próximo ano, com diversas apresentações e desfiles planejados.

CAIXA DE REPARACAO
A caixa de reparação de São Paulo está trabalhando para a recuperação econômica da cidade, adotando medidas para estimular a produção e o comércio.

DR. OCTAVIO DE CARVALHO
O Dr. Octavio de Carvalho, ministro de Estado do Brasil, visitou São Paulo para tratar de assuntos de interesse nacional.

GRIPES E DOENÇAS
Há um aumento de casos de gripes e outras doenças em São Paulo, devido ao frio e à aglomeração de pessoas em locais fechados.

INCENDIO DO THEATRO SANTIAGO
Um incêndio ocorreu no Teatro Santiago, destruindo parte do edifício e causando danos materiais consideráveis.

Não ha nenhum mysterio no exito phenomenal de Cidade-Jardim: é que seus terrenos são de incomparavel beleza!

Guarde-se para o novo trecho, cheio de bosques naturais: está por pouco...

Ou compre antes de arruado: é mais seguro...

CAMARA MUNICIPAL

Atenção de honrar para preenchimento de diversos cargos em Comissão.

PROCURADOR
O procurador municipal de São Paulo está trabalhando para a melhoria da administração municipal, adotando medidas para aumentar a eficiência e a transparência.

SECRETARIO
O secretário municipal de São Paulo está trabalhando para a melhoria da administração municipal, adotando medidas para aumentar a eficiência e a transparência.

ALCAIDE DA CIDADANIA
O alcaide da cidadania de São Paulo está trabalhando para a melhoria da administração municipal, adotando medidas para aumentar a eficiência e a transparência.

NOTA SOBRE OS "CARTAZES LUMINOSOS" QUE FARIAM DE SÃO PAULO UMA GRANDE CIDADE — 25 DE MAIO DE 1931

A DESINFECÇÃO DO ORGANISMO

Curso da Urotropina no organismo do infectado no sangue — e desde aos rins —

A excelente solubilidade

de Urotropine faz com que elle penetre no sangue, escarro, bile, urina e exerça um poderoso efeito depurador desinfectante de todo o organismo; especialmente do fígado, rins e vias urinarias. Esta extraordinária acção desinfectante de Urotropina é um facto confirmado pela classe medica do mundo inteiro, que a recomenda para prevenir e accellerar a cura das doenças infecciosas em geral e das vias urinarias. Tome-a sem vacillar, si soffrer de uma dessas doenças, pois ella o alliviará rapidamente.

Para obter o producto legitimo peça sempre:

OS COMPRIMIDOS SCHERING DE UROTROPINA
TUBOS DE 20 COMPR.

UM PLANO FERROVIARIO DE LARGA VISAO ECONOMICA

A ligação do Estado de Gojuz ao Atlantico

Os planos de um plano ferroviario de larga visao economica, que ligaria o Estado de Gojuz ao Atlantico, foram apresentados ao Conselho de Estado de Gojuz, em 25 de Maio de 1931.

O plano, elaborado pelo engenheiro de obras publicas, Sr. Manoel de Moraes, prevê a construção de uma linha ferroviaria de 1.200 kilometros, ligando a cidade de Gojuz ao porto de Santos, no Estado de São Paulo.

A obra, que tem um custo estimado de 100 mil contos, é considerada uma das mais importantes para o desenvolvimento economico do Estado de Gojuz.

O plano prevê a construção de 1.200 kilometros de linha, com 12 estações, ligando a cidade de Gojuz ao porto de Santos, no Estado de São Paulo.

A obra, que tem um custo estimado de 100 mil contos, é considerada uma das mais importantes para o desenvolvimento economico do Estado de Gojuz.

CHAPEUS

CONFECCAO DE LUXO A MELHOR QUALIDADE A PARTIR DE 35\$ PATRIARCHA 10-A

Proteja os seus FILHOS contra o RACHITISMO

O Oleo de Fígado de bacalhau recomendado hoje pelos medicos como uma valiosa ajuda para fortalecer as crinicas e protegê-las contra o rachitismo. As crinicas tomam-nhe prontamente quando lhas é dado no forme de Emulsão de Scott, e digerem-no com facilidade.

É um verdadeiro tonico-alimento especialmente bom para collocar as crinicas no caminho da robustez e de saude. Dê-lhas a Emulsão de Scott para robustecê-las.

Emulsão de Scott

Comercio e Bolsas

COPIALHO DE VIENNA NA MANHA DE HOJE

NOVA YORK, 25 DE MAIO. — O mercado de copialho de Vienna, na manha de hoje, apresentou uma tendencia de estabilidade, com algumas variacoes locais.

O mercado de copialho de Vienna, na manha de hoje, apresentou uma tendencia de estabilidade, com algumas variacoes locais.

Kin-Eón O MELHOR PREVENTIVO DA CALCÉM, EXTINGUE A CALOR EM CITO DADA

A SOCIEDADE

"CITY LIGHTS"

Alto, alto e a Rua de Cláudia Cal.

Os planos de um plano ferroviario de larga visao economica, que ligaria o Estado de Gojuz ao Atlantico, foram apresentados ao Conselho de Estado de Gojuz, em 25 de Maio de 1931.

ARTES E ARTISTAS

ADICAO MUSICAL

Realizou-se hoje, ás 10 horas, no salão de festas do Clube de Artes e Artistas, a adicção musical.

Realizou-se hoje, ás 10 horas, no salão de festas do Clube de Artes e Artistas, a adicção musical.

Policia do Estado

Policia do Estado

Foram recebidos, em 25 de Maio, os seguintes presos: João de Deus, João de Deus, João de Deus.

Foram recebidos, em 25 de Maio, os seguintes presos: João de Deus, João de Deus, João de Deus.

Conferencia Internacional do Tingo

Conferencia Internacional do Tingo

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Doenças do estomago

Doenças do estomago

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

NOTICIAS DOS ESTADOS

NOTICIAS DOS ESTADOS

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Secretarias de Estado

Secretarias de Estado

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Noticias de Portugal

Noticias de Portugal

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Movimento Associativo

Movimento Associativo

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Doenças do estomago

Doenças do estomago

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Austria

Austria

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Doenças do estomago

Doenças do estomago

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Doenças do estomago

Doenças do estomago

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

Realizou-se em 25 de Maio, a conferencia internacional do Tingo, com a participacao de representantes de diversos paises.

NOTA SOBRE OS HUMAN BILLBOARDS EM PARIS, NO THE TIMES — 21 DE AGOSTO DE 1823

per Cents. opened at 93. 10.; closed at 93. 20.; Bank Stock, 1,592. 30.; Neapolitan 5 per Cents., 77½.

A decree by the Duke d'ANGOULEME, dated Andujar, August 8, and inserted in this journal, will no doubt be considered a document of some importance. It consists of several causes—the first, prohibiting the “Spanish authorities” from imprisoning any persons, without authority from the commanders of the French troops; the second, authorizing the French commanders to demand the release of all persons, especially soldiers (that is, Constitutional soldiers), who may have been arbitrarily imprisoned from political motives; third, all persons disobeying the present orders shall be seized; fourth, all publishers and periodical writings shall be under the direction of the French commanders. This decree, then, most remarkable, and the more so because it was manifestly unavoidable, overthrows at once the whole power of the Madrid Regency, inasmuch as it forbids that odious body and its agents to wield any longer the only powers which they have ever thought of exercising since their installation—viz., that of revengeful imprisonment, and that of mischievous and fanatical writing. It is clear that the French General must have found himself cruelly thwarted and embarrassed by this monster of his own creation, and that it has disappointed every hope by which the establishment of an authority of native Royalists had been recommended—namely, that of producing in the heart of Spain a successful counterpoise to the Constitutional Government, and demonstrating to Europe that the Ultra standard raised by the House of BOURBON, was that round which the majority of the Spanish nation was really disposed to rally. Whether the French BOURBONS were sincere in their desire to bring about a sober and limited monarchy in Spain, or only hypocrites assuming such a desire, for the more effectual restoration of the ancient tyranny, the priests and grandees to whom they resorted seem as if they had been expressly chosen to baffle either project. They have shown themselves too furious for hypocrisy, and too ignorant and slavish for the ends of rational liberty. As trustees of power, therefore, and functionaries of a fair and tolerable Government, such men were worse than useless, involving France in all the blame and peril of their own misdeeds. But if the accounts which flow in from every quarter both of France and Spain be credible, the Madrid Regency must have of late inflicted a new distress upon the French Generalissimo, by not merely damping the prospects of the war, but rendering a negotiation impracticable. When the Regency did nothing but imprison and breathe vengeance, re-assert the worst doctrines of the worn-out despotism, and outrage the most sacred obligations of good faith, with what countenance could the Duke of ANGOULEME offer terms of peace to the Cortes, even one shadow better than the most calamitous results of an unsuccessful war, when he still maintained the bloody Regency in office, and recognized all its iniquities? How could the French Prince be listened to when he promised that the forms of a lawful Government should be administered in a spirit of conciliation; when the opposite party had proof before their eyes, that he had already appointed to the highest offices of the State, and still supported men whose fundamental doctrine it was that there could exist no law but the KING'S pleasure; and who employed their delegated prerogatives, not to remit punishment, or to reconcile animosity, but exclusively to frighten, persecute, and revenge? It is then, probably, a reasonable supposition that the first measure of the Duke d'ANGOULEME, on quitting Madrid, when he vested all the military power of Spain in his own lieutenants,

will be seen will peculiar interest.

Yesterday morning, at half-past 11 o'clock, the Duke of Clarence arrived in town from Bushey, and left town for Bushey in the evening.

L'HOMME-AFFICHE.—The people of Paris have been amused for some weeks past with a London invention by no means new or striking in the place of its birth. A man walks the Palais Royal and the most frequented streets in the neighbourhood, with one large placard covering the whole of his back, and another extending along the front part of his body down to his knees. It contains the announcement of a new coach between London and Paris. On his back he bears the French, and on his breast the English. The French have given this non-descript animal—this walking placard—the title of *l'Homme-affiche*, or biped advertisement. The celebrated Waddington would thus be only an *Homme-affiche* among Parisian naturalists.

The *Constitutionnel* says that Tarragona has been supplied with arms, provisions, and money, by an English brig.

CADIZ, July 11.—A Royal decree was published on the 11th inst. declaring by name the Members of the Regency, their secretaries, the persons constituting the provisional Junta of Government, and theirs, as well as those who have succeeded or shall succeed them, unworthy of the name of Spaniards, and traitors in the highest degree to their country and King, and that as such they shall be held and treated.

CONFEE, July 16.—Sir Graham Moore, the Naval Commander-in-Chief of the Mediterranean, arrived here in the *Roche-fort* of 30 guns, on the 11th, and sailed again on the 13th, taking with him the *Fury*, *Redpole*, and *Chanticleer*. He is said to have gone to Patras for the purpose of demanding an explanation from the Captain Facha; and some go so far as to add, that the Admiral has received instructions to drive the Turkish fleet out of the state of alarm into which its presence has thrown all the inhabitants. The islands may, in fact, be said to be in a state of partial blockade, for ever since the massacre of the poor Greeks not a vessel dare sail. Previous to Sir G. Moore's sailing, he issued an order just received from the Admiralty, enjoining the most rigorous attention to the blockade of the Greeks. This measure is highly creditable to Mr. Canning.

Yesterday a Court of Directors was held at the East India-house, when the following ships were thus timed, viz.—*Maureen*, *Duchess of Athol*, and *Berwickshire*, for Bengal and China; *Thomas Coutts*, *Duke of York*, and *Castle Huntley*, Bombay and China; *General Harris*, St. Helena, Bencoolen, and China; to be afloat 18th November, 1823; sail to Gravesend 2d December; stay there 30 days; and be in the Downs 8th Jan., 1824. *Sir David Scott*, *Canning*, and *Earl of Balcarras*, Bengal and China; *London*, St. Helena, Bombay, and China; to be afloat 17th December, 1823; sail to Gravesend 31st ditto; stay there 30 days; and be in the Downs 5th February, 1824. *Dunira* and *Marquis (Anden)*, Bombay and China; *Lord Melville* and *William Fairlie*, Madras and China; to be afloat 31st December, 1823; sail to Gravesend 15th Jan., 1824; stay there 30 days; and be in the Downs 20th February. *Orwell* and *Thames*, China direct; to be afloat 28th February, 1824; sail to Gravesend 14th March; stay there 30 days; and be in the Downs 18th April.

GRIM. CON.—An occurrence of this kind, which has taken place within these few days in this city, is the subject of general conversation. The parties are of high respectability, and the circumstances of an aggravated nature.—*Dublin paper of Friday.*

About three weeks ago, Captain F. returned from a long residence in Jamaica, bringing over with him two of the blood-hounds from the island of Cuba. They had remained about a fortnight in London, when the Captain sent them on Tuesday week by the wagon to Salisbury, where they were received, and properly secured in a stable. On the following Friday, however, the dogs presented themselves at their master's lodgings in town, and while conjecture was yet busy as to the manner of their return, the man in whose charge they had been placed, called to say the dogs had gnawed away their fastenings, had worked a hole through the stable, and had escaped; and as he knew the value set upon them, he had hastened to town in the hope of hearing of them upon the road, or of giving such early intelligence of their escape as might lead to their immediate recovery. Nothing could equal the surprise of the man when he learned that the dogs had anticipated the messenger.

The gluttony of the pauper who was taken the other day before the Lord Mayor may have excited astonishment, but it is trifling when compared with the amazing voracity of a French grenadier, which is thus recorded in an authentic work published at Paris in 1809:—“In the midst of a dinner given to many persons of distinction, the conversation turned upon a person who ate enormously; and astonishing examples were cited of his voracity. ‘There is nothing astonishing in all that,’ said an officer of the Guards who was present, ‘and I have in my own company a soldier who, without hurting himself, will eat the whole of a young calf.’ All present burst out in exclamations of incredulity, and the officer proposed a considerable wager, which was accepted by all at the table. On the day fixed, the parties went to a traitor’s; and the officer, in order to keep up the appetite of his eater, had the different parts of the calf dressed in different manners, and brought up with different sauces. The soldier placed himself at the table, the plates succeeded each other, and were emptied with incredible rapidity. Each admired his capacity, and those who had betted against the officer began to tremble for their money. The soldier had already devoured nearly three quarters of the calf, when

the window a par Mr. Deville, H: with the decease have acted as he nothing.’ About a noise in the de inflicting a wound hour till the time ble had been bro blood; the ba he repeatedly put Mr. Elijah De the letter address duced —

“My dear Fri for the past servi but I have one fa possession which neat club at m at the same tin from a friend, I graded and insu has reduced me blame me for:

— a greater insulting man! I did not earn m a porter; may he friend, I forgive one more request my debts, viz. m Mr. Hentell, 11 l wood, 11.; to r rent due at Miel ful of destroying charge my debts, obliged me not l more be laid out to follow me unli the caddie on the ther’s, and a gold and keep them in; the same, you will write to my neph beavo! How ho sleep. Farewell.

N. B. Thes regular work, I shc to get clear. —

Witness had k of great reading, modern writers; moral ethics. He Milton, Homer, Cobbett, and F him, and he nothing about subjects beyond jects, and of ma deceased referred dearly loved, but

Mr. John Cald the deceased’s le foot. The decea be evidently wist pressed a wish fr Mr. Greenstill,

ed.—The deceas he employed him lately he had not Other witness talk of suicide; f &c. The jury h

RAMSGATE, took fire this after carboy of vitriol out material dam

It has been Lodges in Ireland Association. Its be forthwith und St. JAMES’S their attempt in water in the Cane be cut across the tentation for cleari ago, and already and from thence; wooden trunks at some parts were cut the new sewer as to cut off the a work is proceedi into the Park to l mind to the banks round the banks, and the current e sufficient to mak say that an iron l be thrown across

.....

São Paulo, 2021
rodrigo.maceira@usp.br

