

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Enrico Rocha B. Costa

Perguntas Ordinárias em Percursos Existenciais

Rio de Janeiro, 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Enrico Rocha B. Costa

PERGUNTAS ORDINÁRIAS EM PERCURSOS EXISTENCIAIS

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (Linguagens Visuais), Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais (Linguagens Visuais)

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Zilio

Rio de Janeiro
Março 2007

FOLHA DE APROVAÇÃO

Enrico Rocha B. Costa

Perguntas Ordinárias em Percursos Existenciais

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (Linguagens Visuais), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Rio de Janeiro, de de 2007.

Aprovada por:

Prof. Dr. Carlos Zilio, UFRJ

Dra. Marisa Flórido Cesar

Prof. Dra Tania Rivera, UNB

Para Ricardo Valente e Adriana Ítalo, com saudade.

Ensinamento

*Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.*

Não é.

A coisa mais fina do mundo é o sentimento.

Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,

ela falou comigo:

‘Coitado, até essa hora no serviço pesado’.

Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.

Não me falou em amor.

Essa palavra de luxo.

(Adélia Prado)

Apesar do esforço solitário, este trabalho não seria possível sem a participação fundamental de muitas pessoas. A todas elas, os meus sinceros agradecimentos.

A *Edmir e Eridan*, meus pais, a *Eurico e Érico*, meus irmãos, à *Fátima*, a papa, pelo amor incondicional.

À *Gabi*, pelo amor que inventamos juntos a cada descoberta.

À *Analu Cunha, Ângelo Venosa, Daniela Mattos, Gustavo Speridião, Isabel Löfgren, Janaína Garcia* e, especialmente, à *Izabela Pucú*, pela companhia.

A *Carlos Zilio*, “por me lançar ao mar”.

À *Glória Ferreira, Milton Machado e Paulo Venâncio Filho*, pela atenção.

À *Marisa Flórido, Marcelo Campos e Tânia Rivera*, pelo interesse e generosidade.

À *Alessandra, Eduardo e Emanuela*, por compartilharem a mesma travessia, tornado-a mais leve.

À *Estela*, minha querida avó, por toda serenidade.

À *Mariângela*, por tanta luminosidade.

À *Caroline, Edu Frota, Lidu, Silvinha e Vítor*, por nossas infinitas conversas.

À *Capes*, pelo apoio material.

RESUMO

COSTA, Enrico Rocha B.. **Perguntas Ordinárias em Percursos Existenciais**. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Linguagens Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

O objetivo da presente dissertação é compreender a qualidade política da produção artística através da abordagem de algumas das principais questões que circunscrevem projetos artísticos realizados no espaço público. Tendo como ponto de partida a experiência singular do artista, entende-se que a produção de sentidos investida no projeto de arte confunde-se com a produção de sentidos necessária à própria existência do sujeito que a promove, sendo esta última fundamentalmente constituída na relação com o mundo. Desse modo, o artista está comprometido com a produção do espaço público, que a partir de Hannah Arendt é entendido como o “mundo dos homens”, e conseqüentemente a sua atuação é entendida politicamente. A partir da realização do projeto artístico homônimo a esta dissertação, foi desenvolvida uma discussão sobre o conceito de espaço público, sobre as estratégias de visibilidade de projetos que compreendem esse espaço e sobre a relação que esses projetos mantêm com o contexto urbano.

ABSTRACT

COSTA, Enrico Rocha B.. **Perguntas Ordinárias em Percursos Existenciais**. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Linguagens Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

The objective of the present text is to understand the quality politics of the artistic production through the boarding of some of the main questions that circumscribe carried through artistic projects in the public space. Having as starting point the singular experience of the artist, this research understands that the production of felt developed in the art project confuses with the necessary production of directions to the proper existence of the subject that promotes it, being this last one necessarily constituted in the relation with the world. In this manner, the artist is compromised to the production of the public space, that from Hannah Arendt it is understood as the “world of the men”, e consequently the performance of the artist is understood politically. From the accomplishment of the artistic project homonym to this text, a quarrel on the concept of public space was developed, on the strategies of visibility of projects that understand this space and on the relation that these projects keeps with the urban context.

Sumário

Breve introdução.	09
Primeiro: o que compreende o espaço público.	11
Segundo: como uma ação se faz visível.	38
Terceiro: porque uma produção urbana.	65
Algumas considerações.	85
Referências Bibliográficas.	87

Breve introdução.

Esta linha inicia um texto que é resultado de um processo de investigação pouco linear. A discussão que esta dissertação apresenta é produto da tentativa de circunscrever algumas questões fundamentais apresentadas pelo projeto artístico homônimo. São questões que me acompanharam durante a elaboração e a realização desse projeto, assim como acompanham permanentemente meu percurso em meio as artes visuais.

O texto é compreendido em fragmentos que provavelmente fariam sentido se lidos em ordem diferente da que se encontram, embora saiba que a seqüência sugerida promove uma compreensão. Tentei cercar o trabalho a partir de três perguntas: primeiro, estou interessado em desenvolver o quê, pergunto-me sobre o que se trata fundamentalmente o projeto, e considero que uma de suas preocupações centrais é o entendimento de espaço público; segundo, interessa-me saber como, de que modo as inquietações que dão origem ao trabalho se realizam como um projeto artístico, e acho indispensável reconhecer as heranças que o permitem ser identificado como arte; terceiro, tento responder o porquê, que razões motivam a realização dessas investigações, e indico a minha relação com o contexto urbano como uma possível explicação.

Durante todo o processo de escrita, mantive um esforço em assegurar a distância necessária entre o texto e o projeto prático que apresento paralelamente: não deveriam estar muito próximos, a ponto do texto ser confundido com um memorial descritivo ou com o manual explicativo do trabalho; nem deveriam ser distantes o suficiente para que o texto aparentasse ser independente ao trabalho, como produção exclusivamente teórica. Então, respeitando as condições específicas de uma investigação em linguagens visuais, e equilibrando-me entre essas duas possibilidades, prossegui com o exercício de escrita que aqui apresenta seus rastros.

O que se segue após esta breve introdução é resultado de dois anos de experiência no curso de mestrado em Linguagens Visuais, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Experiência que se fez através de muitos deslocamentos, desde aquele evidente na mudança de cidade, mas, principalmente, todos os promovidos pelos novos encontros, sejam pessoais ou literários. As linhas e entrelinhas desta dissertação são povoadas de afetos, relações fundamentais para a realização de qualquer percurso existencial. Enfim, apresento a seguir algo do que posso dizer sobre as perguntas ordinárias que me acompanharam nesse processo.

Primeiro: o que compreende o espaço público.

“Este corpo é todo poros”¹

A necessidade de inventar sentidos para este lugar é a mesma de inventar sentidos para si mesmo. Se me percebo um corpo necessariamente constituído de tudo o que o atravessa, deixa de ser o espaço apenas o recipiente dos meus movimentos, mas o ambiente constituído e compreendido pelos meus sentidos, minhas ações. Desse mesmo modo, “eu” também não é nada independente de sua exterioridade, ao contrário, minha singularidade só é possível, e visível, em relação com todas as coisas.

Pensamentos como esse me acompanhavam em muitas travessias pela cidade onde nasci e cresci quando comecei a me interessar pelas produções artísticas contemporâneas. Naquele momento, ainda eram desconhecidas para mim, pelo menos em suas formas textuais acadêmicas, a filosofia e também a história da arte modernas. Minha experiência na cidade era pouco mediada por um pensamento crítico que acompanhasse o movimento do mundo, mas ainda assim permitia o desenvolvimento intuitivo daquelas idéias.

Fortaleza vivia um isolamento do país e do mundo mais evidente que o atual. A carência de instituições na cidade que apresentassem, discutissem e fomentassem a produção artística era uma característica de sua condição periférica. Também era muito recente a integração da cidade às novas redes de comunicação mundial. Em meados da década de 1990, os canais de tv por assinatura e principalmente a internet eram acessíveis para uma parcela muito pequena da cidade. Entretanto, vivia-se ali uma situação urbana e, como na maior parte do mundo, as questões daí decorrentes. Era, e ainda é, possível reconhecer na paisagem de Fortaleza, por exemplo, muitas das cidades invisíveis magistralmente descritas por Ítalo Calvino. (CALVINO, 1990)

¹ Título do texto de Milton Machado, apresentado em fevereiro de 2006 junto à exposição “Homem muito abrangente” na Galeria do Lago, no Museu da República, no Rio de Janeiro.

Pensar a cidade é então uma necessidade intrínseca à existência de uma subjetividade exposta aos estímulos da vida urbana. Aqui, pensar é entendido como uma ação criativa; e a cidade, como o lugar de realização de diferentes desejos, o cruzamento de diversos olhares, o espaço de contato com muitos outros. Se mesmo em nossa intimidade o outro está presente – não apenas como um corpo diferente que compartilha os cômodos da nossa casa, mas como presença e representação que constitui nosso próprio corpo, nossas memórias e nossos desejos – é no espaço público, onde a cidade é inconfundível, que o outro é sempre atual e também atualiza nossa subjetividade. A construção de um pensamento sobre o lugar onde habito, que é simultânea à invenção de um sentido próprio, faz-se necessariamente através da compreensão do espaço público.

Seguindo esse percurso existencial, venho dando prosseguimento às perguntas ordinárias que estão contidas nessa dissertação e que possibilitaram o desenvolvimento do projeto artístico que aqui apresento.

1.1

A cidade abriga manifestações artísticas diversas. Grafites nos muros, artistas circenses nos cruzamentos, artistas populares nas praças, monumentos públicos, grandes eventos, além de performances, intervenções e ações que, muitas vezes, são perceptíveis apenas aos olhos do público que transita pelo circuito de arte contemporânea. Logo se percebe que a relação entre arte e cidade pode ser pensada a partir de muitos recortes. Aqui sinto a necessidade de indicar um modo de olhar para essa relação, privilegiaremos as manifestações artísticas que se relacionam com o circuito de arte contemporânea, acreditando que essas ações estabelecem um debate específico sobre a compreensão do espaço público.

Tentaremos evitar, portanto, partir de um entendimento preciso do que seja arte e suas verdadeiras manifestações, por acreditar que a força motivadora da produção artística que aqui privilegamos seja justamente o esforço em tentar compreender e realizar algo que

mereça ser reconhecido como arte. Ao contrário do que nos apresentam as opiniões apressadas e os manuais de criação, não consideramos arte um substantivo do qual derivam artistas e obras, mas a qualidade própria de certa atividade humana. Qualidade essa apenas reconhecível nas obras realizadas pela mesma atividade que a contém. Assim, a partir de Heidegger (2000), entendemos que não se trata de uma essência imutável e anterior à atividade humana, mas de uma origem, um modo específico dessa atividade se produzir em relação com o mundo em que habita.

É comum nas discussões sobre a relação entre arte e espaço público nos referirmos às produções que se realizam no espaço urbano. A cidade, e principalmente suas vias e lugares públicos, certamente são manifestações desse espaço característico que aqui tentaremos conceituar. Entretanto, a simples ocupação da cidade por manifestações artísticas, considerando a cidade o melhor suporte de acesso ao público, não garante a nossa compreensão como uma produção interessada no espaço público, sendo essa última o foco de interesse deste trabalho. No decorrer do texto, tentaremos deixar mais clara a distinção entre o entendimento de público como audiência generalizada e como uma qualidade do espaço relacional. Essa distinção é norteadora de nossas observações.

Sem nos deixar seduzir pela falsa necessidade de classificações, mas mantendo a atenção nas singularidades dessas manifestações artísticas que se realizam no espaço urbano, podemos reconhecer distinções no modo como essas manifestações produzem o sentido de público. É consenso considerar que a cidade é um território ocupado e construído por ações humanas. Muitas de suas construções são projetadas e realizadas para durarem no tempo, demarcando o espaço de modo permanente – não quero dizer eterno. Entre elas estão todas as edificações de uso público ou privado. Aqui o público é quase sempre entendido em oposição ao privado, e geralmente relacionado às obras que são mantidas – utilizadas ou conservadas – pelo Estado. O caráter de permanência dessas obras contribui para algum sentido de orientação, seja espacial, histórico ou cultural. Desse modo, geralmente reconhecemos como

obras de arte que permanecem no espaço da cidade os monumentos e as ‘esculturas públicas’, ainda que discutamos o valor de orientação das obras em questão, pois sabemos, evidentemente, que muitas delas tornaram-se invisíveis aos olhos apressados do cidadão atual. Porém, são as manifestações de caráter efêmero que mais interessam às discussões propostas por esta pesquisa.

As pichações indecifráveis nos muros e prédios, os grafitos políticos ou ornamentais, assim como as inscrições religiosas de profetas, a colagem de cartazes – informativos ou não –, até as intervenções de ‘arte contemporânea’, muita coisa é oferecida aos olhos de quem se desloca pela cidade. Em todas elas é indiscutível um investimento estético. Ao mesmo tempo, cada uma delas pode provocar calorosas discussões sobre seu valor artístico. Longe de aqui definir um critério de julgamento que facilite essa avaliação, apenas nos interessamos no que parece haver de comum entre essas manifestações, considerando as suas relações com o espaço da cidade e com o sentido de público. A cidade pode ser apreendida nesses casos como suporte de veiculação de idéias, lugar que recebe a atenção de muitos e diversos olhares, e o público é então considerado como audiência. Obviamente as idéias veiculadas são as mais diversas possíveis e suas manifestações se dão na mesma medida. São geralmente expressões individuais ou de um grupo que busca a atenção de um público que é quase sempre generalizado. Assim, os pilares de viadutos, os muros de terrenos baldios, os postes, os *outdoors*, as fachadas de prédios, como também as vias de circulação e as praças, qualquer elemento que compõe a cidade é passível de acolher esse tipo de intervenção artística. Estamos considerando que há múltiplas possibilidades no uso da cidade como veículo, do mesmo modo que entendemos que um bom planejamento de publicidade sabe adequar uma campanha de massa às peculiaridades de cada mídia. É fato que intervenções como as citadas acima modificam a paisagem urbana, conseqüência que também pode ser atribuída à publicidade. A observação de casos como esses descritos nos faz deduzir que há uma produção artística no espaço público que se assemelha às estratégias de comunicação, que

considera a cidade como um suporte – certamente complexo – e compreende o público como uma audiência generalizada.

De outro modo, os espaços da cidade são freqüentemente ocupados por artistas que se manifestam por meio do próprio corpo. Entre eles estão os artistas populares, tão comuns nos centros das cidades brasileiras; os artistas circenses, que por necessidade ou alternativa se exibem nos cruzamentos; e também eventos de dança, teatro e performances que acontecem fora dos espaços tradicionais de exibição. A cidade pode ser apreendida através dessas atuações como palco ou picadeiro. De forma semelhante à situação anterior, o espaço público aqui é definido pela circulação de inúmeros e diferentes olhares. Entretanto, não se trata mais de uma audiência generalizada, mas de uma platéia objetiva, por mais que indeterminada. São manifestações eventuais e dependentes do encontro entre o artista e a platéia. Assistindo a esse tipo de manifestação, entendemos a cidade como lugar do evento, quem sabe do espetáculo, participando da trama e compondo cenários. O público é, portanto, o híbrido desse espaço de exibição e a qualidade de uma platéia indefinida, em nada especializada.

Por fim, consideramos um tipo de atuação na cidade que aparentemente não apresenta diferenças das duas primeiras, embora seja fundada em outra compreensão do espaço público. As produções artísticas aqui consideradas, mais do que interessadas em ocupar a cidade com suas realizações, ocupam-se da cidade enquanto se realizam. Buscam constituir-se obra do contato mútuo e do contágio dos múltiplos olhares. Na cidade, essas intervenções muitas vezes são imperceptíveis como produções artísticas ou, ao contrário, se confundem formalmente com as estratégias de visibilidade no espaço urbano descritas anteriormente. A cidade é então o espaço da existência comum, o mesmo território ocupado e construído pelas ações humanas. O interesse das produções artísticas em questão não é simplesmente tornar visível a expressão de um indivíduo ou grupo, mas intervir na produção de sentidos para esse espaço partilhado. O sentido de público é então compreendido na relação, não se localiza aqui ou ali, no lado de dentro ou no lado de fora, mas atravessa os homens que se relacionam a

partir de uma mesma necessidade. É possível lembrar da ágora grega, lugar próprio às assembleias, apesar dessa imagem não nos satisfazer inteiramente. Na cidade estão reunidos os homens por uma finalidade comum, que em nada precisa ser igual ou consensual, pois acima de tudo trata-se de manter a vida, essencialmente singular. A cidade revela-se assim a mais clara manifestação do urbano, como descreve Henri Lefebvre (1999), espaço dos conflitos, da diferença e, fundamentalmente, da existência atual. As manifestações artísticas agora descritas compreendem a cidade como lugar de ações e discursos; e o público como a relação fundamental que constitui politicamente o espaço habitado.

1.2

No contexto americano, que desde meados do século passado pode ser considerado como a referência central do circuito de artes internacional, a discussão sobre a atuação artística no espaço público é avançada. O texto de Miwon Kwon, “*One Place After Another – Site-specific Art and Locational Identity*” (2002), parece representativo, tanto pelo seu perfil panorâmico sobre a produção de arte americana interessada no espaço público, quanto se consideramos sua repercussão no atual debate brasileiro. É indiscutível a diferença de institucionalização da produção, circulação e crítica de arte entre aquele contexto e o nosso. Pode-se considerar que no Brasil nem mesmo há amadurecido um circuito institucional interessado na produção de arte moderna, pelo menos do modo como se entende o circuito nos Estados Unidos. Certamente, a produção de arte contemporânea – entendendo o termo, obviamente, para além de seu sentido cronológico – aqui não é contemplada institucionalmente de modo satisfatório. Entretanto, a atual dinâmica cultural do mundo nos permite – ou obriga – a acompanhar o movimento de outras localidades, principalmente daquelas que se apresentam como centro de confluência dos diversos interesses globais.

A relação entre arte e espaço público no contexto americano desenvolve-se, para Miwon Kwon, a partir das experiências minimalistas, quando o espaço expositivo e a

presença do espectador passam a ser considerados pela obra do artista. A percepção das obras, então compreendida por suas características fenomenológicas, se produz nos sentidos apreendidos e desenvolvidos através do espaço onde o corpo se apresenta, além da organização formal interna dos objetos artísticos. Outros critérios são necessariamente considerados para que se realize a apreensão crítica de uma obra, mais do que aqueles fortemente estabelecidos por certo olhar moderno. No Brasil, as questões reivindicadas pelo movimento neoconcreto podem ser indicadoras desse novo tratamento da relação espaço-obra. Interessante notar que a base fenomenológica pode ser reconhecida nas duas experiências, apesar de apresentarem origens e percursos diferentes.² Não podemos perder de vista também as modificações na relação entre a produção artística e os espaços institucionais de exibição, conseqüentes das investigações e experimentações de arte conceitual.

Considerando as relações entre a produção artística e o espaço público, propriamente, encontramos no texto de Miwon Kwon um esforço em distinguir modalidades dessas relações que pode contribuir para a nossa compreensão do sentido de espaço público desenvolvido nas, e através das, diversas produções artísticas consideradas. É importante lembrar o fato de que a autora desenvolve seu texto observando não apenas a relação entre a produção dos artistas e o espaço onde se realizam, mas os modos como o estado americano acompanha e incentiva essa produção, através de fundos governamentais direcionados à realização de arte pública. No Brasil, desconheço algum programa de política pública de incentivo às artes, de um modo geral, que mantenha regularidade suficiente para amadurecer um debate específico como esse do qual participa Miwon Kwon nos Estados Unidos.

A questão que nos interessa então se coloca da seguinte maneira: quando a relação entre arte e espaço público é institucionalizada, que compreensão desse espaço é

² Os estudos de Rosalind Krauss, além do texto de Miwon Kwon, nos servem como orientação para a compreensão desse percurso da produção artística americana. No Brasil, Paulo Herkenhoff comenta sobre as investigações dos artistas brasileiros nos anos 1950 em entrevista publicada no catálogo da exposição “Lygia Clark – Nós somos o molde, a vocês cabem o sopro”, 2006. Ele afirma que aqui se lia Merleau-Ponty em francês, ainda na década de 50. No segundo capítulo voltaremos a esse assunto a partir da abordagem de Ligia Canongia.

desenvolvida? Na introdução do texto, a autora apresenta a idéia de “*site specificity*” como uma relação fundamental entre a produção de arte e a compreensão política do espaço. Miwon Kwon acusa o *mainstream* do circuito artístico – instituições e discursos – de estarem adotando de modo acrítico o termo “*site-specific*” simplesmente como um gênero artístico, e adverte que seu interesse é aproximar a idéia de “*site specificity*” do que a historiadora da arte Rosalyn Deutsche tem chamado de “estética-urbana” ou discurso “espacial-cultural”, que combina idéias sobre arte, arquitetura e desenho urbano, de um lado, com teorias sobre a cidade, o espaço social e o espaço público, do outro. Assim, conclui a apresentação de seu texto o associando à teoria crítica urbana, às críticas pós-modernas da arte e da arquitetura e aos debates que consideram as políticas de identidade e a esfera pública. Seu livro, diz, empenha-se em recompor a idéia de “*site specificity*” como mediação cultural de um amplo processo social, econômico e político que organiza a vida e o espaço urbanos (KWON, 2002, p. 2 e 3).

A partir daí, três paradigmas são considerados por Miwon Kwon no debate sobre a questão da arte pública nos Estados Unidos. O primeiro deles diz respeito à “arte nos lugares públicos” (*art in public spaces*). Nesse caso, a escultura “*La Grande Vitesse*” de Alexander Calder, é tomada como marco, pois foi o primeiro trabalho de arte financiado pelo “Programa de Arte-em-Espaços-Públicos” do “Fundo Nacional para as Artes Visuais” americano. A escultura foi realizada em 1969 e o Fundo Nacional estabelecido em 1965. Como esta, obras de artistas internacionais renomados financiadas pelo mesmo fundo – além de Calder, Henri Moore teve diversas obras encomendadas através do mesmo programa – possuem um modo similar de se relacionar com o espaço. São esculturas modernas, que mantêm uma autonomia formal e pouco se relacionam com o espaço onde estão situadas, a não ser pela escala considerada. O que as torna esculturas públicas é simplesmente sua localização em espaços considerados públicos, pelo acesso físico aberto, como praças, parques, campus universitários

etc. O espaço é aqui considerado como entidade física que acomoda a obra de arte e deve realçar suas qualidades estéticas, como uma espécie de pedestal.

Durante a década de 1970 inúmeras cidades americanas encomendaram grandes esculturas públicas financiadas pelos fundos nacionais. A instalação dessas esculturas era considerada um modo de embelezar a cidade, de humanizar os espaços modernistas – geralmente construídos em concreto e vidro, materiais considerados frios e inorgânicos – e até mesmo de dar visibilidade internacional às cidades que as recebiam, que então passavam a possuir uma obra em grande escala de um renomado artista. Entretanto, esse modo de apreensão do espaço logo seria questionado por ter muito pouco a oferecer além de suas qualidades estéticas, do embelezamento urbano. Observando-se a pouca ou nenhuma relação entre a obra e o espaço onde ela se situava, esses trabalhos foram considerados indiferentes às particularidades do lugar e do público que o freqüentava, sendo recebidos com hostilidade, ora por razão da inapreensível linguagem visual abstrata, ora porque a presença física era considerada prepotente ou ainda por serem muitas vezes entendidos como um “troféu vazio em comemoração ao poder e à riqueza de uma classe dominante” (KWON, 2002, p. 65), geralmente relacionada às grandes empresas patrocinadoras das intervenções.

As diversas críticas forçaram alterações nos critérios de seleção dos trabalhos financiados pelos fundos americanos de apoio à arte. Então chegamos ao segundo paradigma apontado por Miwon Kwon, “arte como espaço público” (“*art as public spaces*”). A solução apresentada às críticas anteriores foi adotar os princípios do *site-specific* para a produção de arte pública. Assim, as particularidades do lugar deveriam ser consideradas na elaboração da obra. Artistas, arquitetos e urbanistas passaram a colaborar em um mesmo projeto, não mais considerando uma diferença clara sobre seus campos de atuação. Este paradigma parte de uma concepção funcionalista, priorizando o valor de uso da arte pública ao invés do seu valor estético. O valor de uso dessas obras deveria ser definido associando-se interesses sociais às necessidades físicas do lugar. Desse modo, pretendia-se reconciliar a distinção entre arte e

utilidade e tornar a produção de arte pública mais acessível e relevante para o público. Muitos trabalhos de arte considerados por esse modelo de intervenção no espaço público confundiam-se com o lugar, os utensílios urbanos ou elementos da arquitetura, sendo assim mais valorizados socialmente. Esse tipo de intervenção artística foi muito comum nos Estados Unidos durante a década de 1980. Nesse mesmo período, Miwon Kwon reconhece que muitos artistas exploraram outras estratégias que adotavam formas urbanas existentes como lugar de intervenção, particularmente os veículos de comunicação e publicidade, geralmente com propósitos de desconstruir suas funções habituais. Entretanto, essas proposições não obtinham apoio oficial.

Um evento em especial promoveu uma grande discussão sobre as intervenções artísticas no espaço público desse período. Até então, quanto mais o trabalho de arte abandonava sua identidade de “arte” e aparentemente era assimilado pelo lugar, definido a partir de convenções do desenho arquitetônico e urbanista, mais ele era aclamado como uma proposição artística progressista. A escultura “*Tilted Arc*”, de Richard Serra, instalada na Federal Plaza, em Nova Iorque, foi motivada pelo propósito de questionar a definição de *site specificity* que prevalecia na época. “*I am interested in sculpture wich is non-utilitarian, non functional... any use is a misuse*”(apud. KWON, 2002, p.72). O trabalho questionava um tipo de projeto urbano que se imaginava como modelo de unidade e harmonia social. Embora fosse completamente associado ao lugar para onde foi projetada, a escultura “*Tilted Arc*” evidenciava a divisão, a exclusão e a fragmentação social pertinente aos espaços públicos e geralmente disfarçadas e domesticadas esteticamente. A compreensão do espaço público na obra de Richard Serra é necessariamente política, portanto o trabalho de arte não deve se acomodar pacificamente ao lugar, mas contribuir com as suas ambigüidades.

Porém, após a finalização de um processo jurídico acompanhado de um longo debate público, a escultura de Serra foi removida da Federal Plaza, acusada de interferir negativamente na vida cotidiana das pessoas que utilizavam a praça, além de ter sido imposta

autoritariamente no espaço público. Importante saber que o gesto autoritário foi atribuído tanto ao artista como à agência governamental responsável pela realização do projeto. O famoso caso colocou em evidência mais ambigüidades em relação ao espaço público do que as previstas pelo artista. O espaço público certamente é constituído politicamente e seu processo de constituição física também deveria ser considerado sob o ponto de vista político, vislumbrando negociações com os diversos atores que o constitui. No caso, a comunidade diretamente relacionada à Federal Plaza reivindicou na justiça o poder de decisão sobre a permanência da intervenção física no lugar. Entretanto, para Serra, a obra não poderia ser deslocada e a retirada dela do lugar para onde foi projetada significava a sua destruição. Diante do extenso debate provocado pelo “*Tilted Arc*”, a crítica Rosalyn Deutsch aponta para a potencialidade do discurso em torno da arte pública funcionar como um lugar de confronto político sobre os sentidos da democracia (KWON, 2002, p. 80).

A partir do processo de remoção do “*Tilted Arc*” a participação comunitária passa a ser considerada sob outro ponto de vista. No nível burocrático, as equipes de seleção e os comitês de revisão das comissões de arte pública americanos passaram a contar com a participação de representantes da comunidade não especializada em arte. Considerando a produção artística interessada no espaço público, estreitou-se o diálogo entre artistas e suas audiências imediatas, com mais possibilidades de participação da comunidade na elaboração e execução dos projetos. Um novo gênero de arte pública (“*new genre of public art*”), segundo a expressão usada por Susany Lacy (apud. KWON, 2005), antes marginalizado, passa a ser considerado pelo circuito de artes oficial americano. Eis o terceiro paradigma indicado por Miwon Kwon.

Esse movimento em direção à comunidade é acompanhado de uma crítica à “*high art*”, que mesmo deslocando-se do circuito de museus para o espaço público, continua interessada no mesmo público especializado daquele circuito. A esse respeito, e ainda sobre a polêmica promovida pela obra de Richard Serra, Miwon Kwon curiosamente observa que

enquanto inúmeros *experts* confirmavam a radicalidade do “*Tilted Arc*” como crítica estética e social, aqueles afinados com a arte pública de base comunitária (“*community-based public art*”) não consideravam o trabalho radical o bastante. Interessam a essa modalidade de arte pública os trabalhos realizados em colaboração. Ao invés de qualquer preocupação com a autoria da obra, a integração do artista à comunidade passa a ser fundamento desse tipo de atuação. É considerada a habilidade do artista de falar com, por ou como um legítimo representante ou membro da comunidade. Essa suposta unidade, entre artista e comunidade, funcionaria como critério de julgamento das qualidades artísticas e éticas do trabalho. Desse modo, a prática e a retórica do novo gênero de arte pública, de um modo geral, depende de uma redefinição das necessidades estéticas de uma obra de arte integrada ao lugar, considerando seus parâmetros conceituais e suas conseqüências sociais e políticas. Mais do que integrar a arte aos espaços físicos do cotidiano, interessa ao novo gênero de arte pública constituir novos públicos e promover outros sentidos de lugar e cultura. Miwon Kwon relaciona essa produção de arte pública aos debates em torno do multiculturalismo e das políticas de identidade, tão correntes no início da década de 1990. Refere-se discretamente a esse tipo de trabalho como uma produção sintomática dessa discussão. Fica clara a associação quando notamos que muitos desses trabalhos se desenvolveram a partir de questões de gênero, raça, etnia além de questões de interesse social, como a AIDS e a violência urbana.

Evidentemente, o entendimento do que seja ‘a comunidade’ não pode ser considerado o mesmo pelos diversos trabalhos realizados com interesse comunitário. Logo foi questionada a noção de comunidade entendida como unidade social e política, obviamente uma compreensão idealizada. Percebe-se também que as relações institucionais promovidas por esse tipo de produção são atravessadas por diferentes interesses. Alguns críticos americanos, como Hal Foster e Grand Kester, são citados por Miwon Kwon a fim de apontar os riscos que corre a produção de arte com base comunitária de se realizar como um falso altruísmo, quando na verdade continuam a atender os interesses institucionais do circuito de artes, que

rapidamente sistematizou esse tipo de produção artística. Nota-se que o novo gênero de arte pública, ou a arte pública com base comunitária, também se realiza entre ambigüidades. Ambigüidade essa que, na aposta de Miwon Kwon, não deve ser superada, mas incluída nas questões abordadas pelo trabalho colaborativo. A comunidade não deve então ser entendida como uma entidade social com identidade própria constituída que serve de referência para o trabalho artístico, atuando assim como um “outro” do artista ou do mundo da arte. Ao contrário, a prática artística coletiva deveria ser um modo de superar uma noção assegurada do que seja a comunidade em direção a uma compreensão crítica das identidades coletivas em constante desenvolvimento. (KWON, 2002, p. 154 e 155)

A descrição dos três paradigmas não encerra a discussão, que mesmo para Miwon Kwon se mantém inconclusa. Entende-se que a institucionalização da produção artística interessada no espaço público não seguirá sem ambigüidades, pois essa é uma característica fundamental desse espaço. Entretanto, a leitura do texto de Miwon Kwon nos ajuda a investigar criticamente os limites institucionais da relação arte-espaço público. Assim, mais do que pensar o artista como um prestador de serviços especializados, que se desloca atualmente pelo mundo intervindo nos mais diversos espaços; mais do que promover uma estetização dos lugares, que se modificam fisicamente na busca de novas marcas que lhes permitam concorrer no mercado do turismo internacional; mais do que submeter passivamente a produção de arte às novas demandas do capitalismo financeiro, que compreende o nomadismo como um de seus fundamentos; podemos pensar que a relação arte-espaço público nos interessa, como indica Rosalyn Deutsch, porque se produz como um debate fundamental à democracia, ou mesmo é um modo de exercê-la. Considerando o espaço público não apenas uma qualidade do espaço físico, mas a matéria que constitui um intermédio político necessário à convivência de nossas subjetividades, pode-se pensar que a produção artística, de um modo geral, aí se localiza. O fato de que muitas experimentações artísticas vêm priorizando como campo de suas intervenções o que compreendemos por

espaço público, considerando-o fisicamente, talvez indique uma redundância, o interesse evidente em aproximar a produção de arte da atuação política. Trata-se de articular sentidos para a existência não mais em planos ideais, na superfície pura da linguagem, se houvesse, mas no plano imanente onde a linguagem não se dissocia da vida.

1.3

O espaço público, em certo sentido, confunde-se com o mundo. O mundo habitado pelos homens, como explica Hannah Arendt:

“O termo ‘público’ significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Este mundo, contudo, não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens.” (ARENDR, 2004, p.62)

Para Hannah Arendt, o espaço público é completamente relacionado ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam um mundo. A defesa que Hannah Arendt faz do espaço público fundamenta-se no que ela acredita ser a condição humana: o homem é um ser condicionado ao processo biológico de seu corpo, um ser condicionado a habitar um mundo e um ser condicionado à convivência com outros seres da mesma espécie. Se o homem vence as necessidades impostas por sua existência como ser biológico, sua condição de vida, através do labor, que realiza as atividades necessárias a manutenção do corpo; se ele cumpre a exigência de participação na construção do mundo em que habita, sua condição de mundanidade, através do trabalho, que fabrica os objetos do mundo e o mundo como objeto; para Hannah Arendt, ainda é dada ao homem a condição de conviver com outros homens, a pluralidade, e a esta o homem responde com a ação, que, somada ao discurso, garante aos homens mais que a diferença, a singularidade.

Se acreditamos, como Hannah Arendt, que a pluralidade é uma condição dada à existência humana, logo compreendemos que o espaço público é consequência dessa condição. À pluralidade corresponde a ação humana e “a ação não apenas mantém a mais íntima relação com o lado público do mundo, comum a todos nós, mas é a única atividade que o constitui.” (ARENDR, 2004, p.210) Assim, a ação só é possível no espaço onde os homens podem ver e ser vistos, escutar e ser escutados. E é nesse espaço de co-existência que também se constitui o nosso senso de realidade.

“Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. Em comparação com a realidade que decorre do fato de que algo é visto e escutado, até mesmo as maiores forças da vida íntima – as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos – vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo a se tornarem adequadas à aparição pública. (...) A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos, e, embora a intimidade de uma vida privada plenamente desenvolvida, tal como jamais se conheceu antes do surgimento da era moderna e do concomitante declínio da esfera pública, sempre intensifica e enriquece grandemente toda a escala de emoções subjetivas e sentimentos privados, esta intensificação sempre ocorre às custas da garantia da realidade do mundo e dos homens.” (ARENDR, 2004, p.59)

Por mais que aceitemos o crescente declínio da esfera pública – que para mim não deve se confundir inteiramente com o espaço público, sendo este último informe –, ainda assim nos é exigido, para a garantia de nossa existência individual, uma realidade compartilhada com outros homens. Desse modo, mantendo-se próximo ao pensamento de Hannah Arendt, mesmo que aceitemos que a organização política do mundo vem sofrendo profundas mudanças desde a modernidade, não estamos livres de um espaço onde co-existimos, e continuamos sendo exigidos a pensar a constituição desse espaço publicamente. Esta condição de co-existência, que é a mesma condição da pluralidade, será efetiva, como indica a filósofa, até o momento em que os homens permanecerem presos à Terra.

No discurso sistemático desenvolvido por Hannah Arendt no livro ‘A Condição Humana’, a permanência do mundo é outro fator fundamental relacionado à existência do espaço público:

“Só a existência de uma esfera pública e a subsequente transformação do mundo em uma comunidade de coisas que reúne os homens e estabelece uma relação entre eles depende inteiramente da permanência. Se o mundo deve conter um espaço público, não pode ser construído apenas para uma geração e planejado somente para os que estão vivos: deve transcender a duração da vida de homens mortais. (...) o mundo comum é aquilo que adentramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos. Transcende a duração de nossa vida tanto no passado quanto no futuro: preexistia à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência. É isto o que temos em comum não só com aqueles que vivem conosco, mas também com aqueles que aqui estiveram antes e aqueles que virão depois de nós. Mas esse mundo comum só pode sobreviver ao advento e à partida das gerações na medida em que tem uma presença pública que é capaz de absorver e dar brilho através dos séculos a tudo o que os homens venham a preservar da ruína natural do tempo.” (ARENDR, 2004, p. 64 e 65)

A permanência do mundo, para Hannah Arendt é garantida pelo trabalho humano, que produz objetos duráveis. Entre eles encontra-se a obra de arte, “a mais intensamente mundana de todas as coisas tangíveis” (ARENDR, 2004, p.181). Entretanto, seguindo o entendimento de obra de arte no pensamento desenvolvido no livro “A Condição Humana”, impossível não sentir imediatamente algum desconforto, principalmente se consideramos nosso interesse nas produções de arte contemporânea, mais especificamente naquelas que se apresentam de forma efêmera. Nem adianta pensar porque motivos experimentações artísticas realizadas desde o início do século passado parecem completamente ignoradas pela filósofa. Vamos aqui tentar uma apropriação do pensamento de Hannah Arendt, de modo a estabelecer outras relações possíveis entre os fundamentos que constituem o sistema conceitual publicado no livro em questão.

Mesmo que hoje estejamos desconfiados da noção de História³, através da qual compreendemos a permanência do mundo, noção essa fundamental para o entendimento do valor da obra de arte para Hannah Arendt, ainda podemos concordar com algumas características dessa obra descritas pela autora:

³ Tentaremos desenvolver melhor essa idéia no terceiro capítulo desta dissertação.

“As obras de arte são frutos do pensamento, mas nem por isto deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de produzir e fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais, da mesma forma como o uso, em si, é incapaz de produzir e fabricar uma casa ou uma cadeira. Naturalmente, a reificação que ocorre quando se escreve algo, quando se pinta uma imagem ou se modela uma figura ou se compõe uma melodia tem a ver com o pensamento que a precede; mas o que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é o mesmo artesanato que, com a ajuda do instrumento primordial – a mão do homem – constrói as coisas duráveis do artifício humano.” (ARENDDT, 2004, p.182)

Nesse sentido, entendemos que a obra de arte é produção do pensamento e do trabalho humanos. Obviamente não é preciso tomar ao pé da letra a “mão do homem”, basta pensarmos que os objetos apresentados ao mundo como obra de arte, independente da forma e da matéria que os constituem, ganham contorno, tornam-se identificáveis através de um esforço humano. O que nos parece difícil de aceitar, desde meados do século passado, é o caráter de permanência, seu preciso interesse histórico, exigido a uma obra de arte pelo pensamento de Hannah Arendt. Então pensamos que a produção de arte pode manter-se interessada na permanência do mundo, mas não porque produz objetos duráveis no tempo, mas porque se mantém estreitamente relacionada com esse espaço comum aos homens. Podemos assim considerar, por exemplo, desde as experiências a partir da percepção fenomenológica do espaço, interessada no espaço comum ao artista, à obra e ao expectador; até experiências conceituais, no universo da linguagem, matéria dependente de uma comunidade lingüística; e, mais explicitamente, as experiências no campo político-cultural.

Será que não poderíamos, considerando o pensamento de Hannah Arendt, compreender a produção de arte atual mais próxima da ação e do discurso? Considero que esse deslocamento é possível, principalmente se entendemos que e a importância dada ao trabalho, fonte de produção de bens duráveis, está relacionada ao modo de vida em sociedade desenvolvido a partir da revolução industrial. Se aceitamos que o mundo passa por modificações que nos permitem identificar um momento pós-moderno, que se configura na transformação da sociedade industrial e na ascensão de outros modos de produção e

circulação de valores, por que não pensar que a obra de arte, ainda que possa continuar “a mais intensamente mundana de todas as coisas tangíveis”, não poderia se apresentar em outro regime de identidade? O próprio texto de Hannah Arendt, quando interessado diretamente na obra de arte, nos fornece possibilidade de outra compreensão:

“Tudo o que existe aparece necessariamente, e nada pode aparecer sem ter forma própria; portanto, não existe de fato coisa alguma que, de certo modo, não transcenda o seu uso funcional; e esta transcendência, sua beleza ou feiúra, corresponde ao seu aparecimento público e ao fato de ser vista. (...) O mundo de coisas feito pelo homem só se torna uma morada para os homens mortais, um lar cuja estabilidade suportará e sobreviverá ao movimento continuamente mutável de suas vidas e ações, na medida em que transcende a mera funcionalidade das coisas produzidas para o consumo e a mera utilidade dos objetos produzidos para o uso. A vida em seu sentido não-biológico, o tempo que transcorre entre o nascimento e a morte do homem, manifesta-se na ação e no discurso, que têm em comum com a vida o fato de serem essencialmente fúteis.” (ARENDR, 2004, p. 186 e 187)

Aqui proponho pensarmos a produção de arte como ação e discurso, mesmo que realizados através da fabricação de objetos. Desse modo, essa produção estaria necessariamente relacionada à existência de um espaço público, não simplesmente como consequência, mas inclusive como garantia da existência desse espaço. Como vimos no início deste item, para Hannah Arendt, “a ação não apenas mantém a mais íntima relação com o lado público do mundo, comum a todos nós, mas é a única atividade que o constitui”. E poderíamos ainda acrescentar: “desacompanhada do discurso, a ação perderia não só o seu caráter revelador como, e pelo mesmo motivo, o seu sujeito.” (ARENDR, 2004, P.191) Desse modo estabelecemos uma relação necessária entre arte e política, e penso que assim podemos nos aproximar da idéia de “partilha do sensível”, desenvolvida por Jacques Rancière. Em suas próprias palavras:

“Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. (RANCIÈRE, 2005, p.15)

A relação estabelecida entre arte e política é então necessária, não se reduzindo à estetização da política ou ao engajamento político de algumas manifestações artísticas. O que se apresenta nessa idéia é um fundamento estético de toda política:

“um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16)

Assim, entendendo que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), compreendemos que essas práticas mantêm uma relação necessária com o espaço comum. A produção artística é de certo modo uma produção de espaços de aparência, produção que dá visibilidade ao mundo. E nesse sentido, nem mesmo uma superfície plana, seguindo o pensamento de Rancière, pode ser considerada simplesmente uma composição geométrica de linhas, antes é uma forma de partilha do sensível. Assim como “quaisquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem uma ‘exceção’ às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades.” (RANCIÈRE, 2005, p. 65)

Podemos considerar que as duas idéias, aqui descritas rapidamente, norteiam a nossa compreensão do espaço público e, mais precisamente, a relação que a produção artística estabelece com esse espaço. É imprescindível saber que esse espaço público, esse sensível partilhado, jamais está sob o domínio de um único sujeito, ninguém pode falar em nome dele, ou por ele se responsabilizar individualmente, pois é justamente o espaço onde as trocas são fundamentais, sendo por meio delas estabelecidas nossas noções de poder e valor. Ainda com Hannah Arendt, e certamente poderíamos nos basear no pensamento de vários outros autores, como Michel Foucault, compreendemos essas duas noções da seguinte maneira: o valor como “aquela qualidade que nenhuma coisa pode ter na privatividade, mas que todas adquirem automaticamente assim que surgem em público” (ARENDRT, 2004, p. 177); e o poder como

“um potencial de poder, não uma entidade imutável, mensurável e confiável como a força. Enquanto a força é a qualidade natural de um indivíduo isolado, o poder passa a existir entre os homens quando eles agem juntos, e desaparece no instante em que eles se dispersam.” (ARENDDT, 2004, p. 212) Entretanto, vale considerar que “o que a esfera pública considera irrelevante pode ter um encanto tão extraordinário e contagiante que todo um povo pode adotá-lo como modo de vida, sem com isso alterar-lhe o caráter essencialmente privado”. (ARENDDT, 2004, p. 61)

Por fim, observo que o nosso esforço aqui empreendido, soma-se ao desses autores e segue a mesma direção de seus objetivos, tanto o de “refletir sobre o que estamos fazendo”, como apresenta Hannah Arendt (2004, p. 13), como o de tentar “estabelecer condições de inteligibilidade de um debate”, como indica Jacques Rancière (2005, p. 13). É a partir desse tom propositivo que mantemos o interesse no mundo comum, aceitando, mais uma vez, o que nos diz Hannah Arendt na conclusão de seu livro:

“o caráter revelador da ação e a capacidade de produzir histórias e tornar-se histórica constituem, juntos, a própria fonte de sentido que ilumina a existência humana. Sob este aspecto, existencialmente mais importante, também a ação passou a ser uma experiência limitada a um pequeno grupo de privilegiados; e os poucos que ainda sabem o que significa agir talvez sejam ainda menos numerosos que os artistas, e sua experiência ainda mais rara que a experiência genuína do mundo e do amor pelo mundo”. (ARENDDT, 2004, p. 337)

1.4

Desde os primeiros contatos com a produção de arte contemporânea e, a partir daí, com a história da arte moderna ocidental, venho tentando compreender as relações que se estabelecem entre a manifestação singular de um sujeito, na maioria das vezes individual, e a existência de um espaço onde são possíveis sentidos comuns, ou, no mínimo, onde é possível diversos sentidos co-habitarem. Além das manifestações artísticas interessadas diretamente no espaço público, considerando-o fisicamente, considero-me herdeiro das proposições artísticas que atuam nesse intervalo inapreensível onde se dá o contato com o outro, e dele é possível

contagiar-se. Um outro que pode ser o espectador mais próximo, ou todos aqueles que partilham o mesmo espaço político, seja uma galeria, um circuito, uma cidade, uma história ou um mundo. Nesse sentido alguns artistas acompanham constantemente minhas inquietações, apresentando desafios e limites ao meu pensamento e atuação.

Tornam-se cada vez mais emblemáticas para a produção artística brasileira as pesquisas e experimentações realizadas por Hélio Oiticica e Lygia Clark. Desde suas investigações a respeito dos limites da superfície pictórica aos desdobramentos que os levaram a questionar os limites da instituição e da própria compreensão do que pode ser a atuação artística. Com percursos completamente diferentes, os dois artistas parecem ter em comum o interesse pelo sentido que se desenvolve na relação direta com o outro. Seja o outro considerado do ponto de vista social, cultural ou político, como nas proposições de Hélio Oiticica; ou mesmo um outro próprio à nossa constituição subjetiva, radicalmente investigado nas proposições de Lygia Clark. Obviamente não quero aqui, de modo algum, separar os processos subjetivos dos processos culturais, sociais e políticos, apenas tomo uma diferença de acentuação. Dos “Ninhos” aos “Parangolés”, compreendo o espaço próprio à realização da obra de arte a partir do corpo e da sua atuação, que mais do que fenomenológica, é cultural, social e política. Da “Baba Antropofágica” aos “Objetos Relacionais”, compreendo esse espaço além da minha interação com a obra, como também apresentam os “Bichos”, mas na minha relação com o outro, indispensável à experiência. O espaço que se constrói nas obras desses artistas é dependente da ação que eles empreendem. É um espaço mais do que físico, constitui-se também discursivamente. O lugar por onde se propagam as proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark não se conforma aos limites institucionais. Apreendemos suas obras através de diversas experiências, em todas elas reconhecemos um exercício de percepção de si, do próprio corpo diante de um contexto e de outros atores.

Estratégias como as de Cildo Meireles também empreendem investigações sobre os limites da linguagem na arte. Atento às possibilidades que herda de gerações anteriores e

interessado em afirmar um espaço político para a atuação artística, Cildo também promove uma relação com o espaço que não se acomoda facilmente às formalidades do campo da arte moderna. Penso nas “Inserções em Circuitos Ideológicos”, por exemplo, como uma estratégia clara desse pensamento inconformado. A obra do artista se dispersa nas redes que a organização social tece para fazer circular produtos e valores. Nesse espaço de circulação, que envolve um corpo social complexo, o artista apresenta suas ambigüidades: entrega-se à estrutura já existente, a mesma que provavelmente limita sua liberdade, para assim contaminá-la com o desejo mesmo de criar outras possibilidades, quem sabe dela libertar-se. Mesmo que a intenção do artista não seja obter resultados objetivos com as suas inserções, um circuito de elementos de linguagem é estabelecido, envolvendo interfaces entre o campo da arte e da vida cotidiana, promovendo um fluxo de produção de sentidos que não é simples conter em alguma fronteira.

Muito anterior a essas experiências, Flávio de Carvalho já realizava as suas, que apenas recentemente passaram a ser debatidas como proposições de arte. Eis a dificuldade enfrentada pelos interesses codificados de um campo que pretende ser mais que autônomo, talvez independente. Difíceis de classificar, as experiências de Flávio de Carvalho não encontravam lugar próprio: a arte, a política, a antropologia, a psicologia; ou ainda uma procissão de Corpus Christi ou a calçada movimentada da Avenida Paulista em plena década de 1930. O que parecia interessar ao artista atravessava as representações da sociedade de sua época, tanto as crenças e rituais religiosos, como simplesmente o modo de se vestir em dias de calor. Era o próprio corpo que Flávio de Carvalho expunha aos riscos, de linchamento ou do ridículo, mas também de propor ao outro o desafio de inventar outras representações de si. Suas investigações, e a solicitação que ele fazia do público, estão associadas ao interesse comum. Acredito que esse desafio só era possível porque o artista se apresentava aos outros em um mesmo campo de significações, mesmo que não fosse identificado um lugar preciso para esta experiência.

É também sobre a compreensão de um lugar próprio à arte que podemos identificar o ato de Duchamp quando propõe que sua “Fonte” possa ter visibilidade dentro dos limites institucionais, como produção artística. A partir dali dificilmente limitaríamos a obra do artista a seus potenciais retinianos. Embora apenas décadas mais tarde o circuito de artes formulasse modos de absorver o pensamento de Duchamp, quem sabe absolvê-lo também. Mas um pensamento inquieto e transgressor não se deixa acomodar em formalizações. E nesse sentido inúmeros artistas buscaram atualizar a ambigüidade evidente na proposição duchampiana. Atualização sempre em processo. Penso nas estratégias realizadas por Hans Haacke, por exemplo, que tornam visíveis os nós que prendem o campo da arte às redes de interesses econômicos e políticos. O que torna qualquer experiência significativa, seja artística ou não, guarda estreita relação com os elementos que lhe asseguram a visibilidade. Como Hans Haacke, sabemos que esses elementos, considerando a produção de arte, nem sempre se apresentam claramente nos espaços próprios onde essa produção se exhibe. A evidência dessa trama complexa altera qualquer configuração e a conseqüente apreensão de todo esforço de linguagem. A ambigüidade se mantém, pois apenas associado ao espaço construído para a fruição da produção artística, onde todo elemento que não compõe formalmente a autonomia de uma obra tende a desaparecer, que o pensamento de Hans Haacke pode circular visivelmente. O que se põe em questão não é a autonomia de cada obra, mas a liberdade de pensamento e experiência frente aos poderes econômicos e políticos que sustentam o campo artístico e por ele também são sustentados. Liberdade que apenas se configura na presença de outros.

Mais sutis são as proposições de Ricardo Basbaum, mas não menos contundentes. Talvez a descrença na existência de uma esfera pública – onde seria permitido aos homens, todos eles, decidirem seu destino em comum – indique ao artista que os sentidos de suas atuações se produza em circuitos menores, exatamente naqueles criados por seu próprio ato. Estes pequenos circuitos, entretanto, se sobrepõem aos espaços institucionais de exibição da

arte, aqueles que ainda se promovem às custas de um interesse geral. Nessas negociações, o que se mostra em jogo são os limites imprecisos da atuação artística, quem sabe novas bases para a personalidade. Batalhando para garantir sua sobrevivência, os artistas se desdobram atualmente em diversos papéis, e etc. E sob a atuação dessa nova e mutante identidade, cada vez mais assumida publicamente, novos espaços vão sendo constituídos. O que parece se sobressair em meio à inevitável ambigüidade, é um desejo de formar pares. Eu você e você eu seriam apenas os elementos fundamentais de relações que possibilitam diversos diagramas espaciais.

Em cada uma dessas estratégias, aqui reinventadas, compreendo o espaço através das relações que se estabelecem quando o artista, o expectador, o ato, a obra e o mundo se fazem presentes. Presenças constituídas simultaneamente em um mesmo lugar de aparência, no espaço que abriga a pluralidade, um espaço público. Talvez seja esse lugar, que não se reduz a uma localização geográfica ou geométrica, apesar de sempre se configurar nos dois modos, o lugar próprio da arte.



- "La Grande Vitesse", de Alexander Calder.



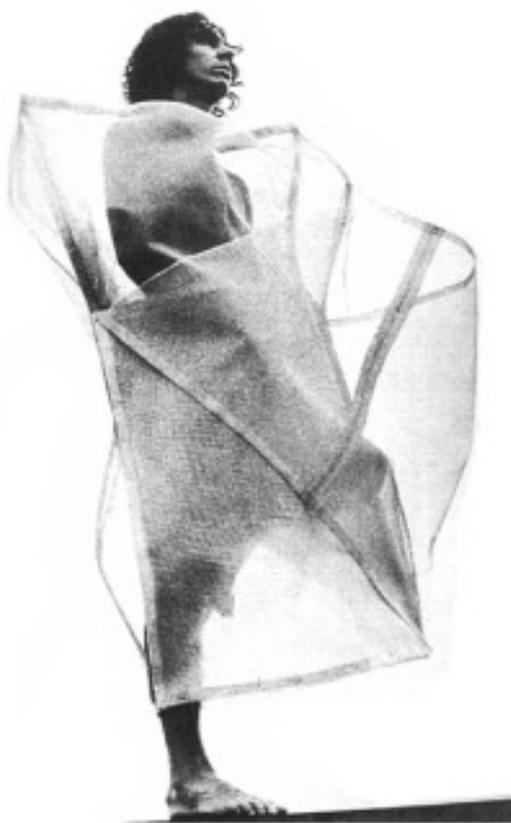
- "Tilted Arc", de Richard Serra.



- "Tilted Arc", de Richard Serra.



- "Traje de Verão", de Flávio de Carvalho



- "Parangolé", de Hélio Oiticica.



- "Baba Antropofágica", de Lygia Clark.



- "Inserções em Circuitos Ideológicos - Coca-cola", de Cildo Meireles.



- "A Liberdade será agora patrocinada somente em moedinhas", de Hans Haacke.



- "Novas Bases para a Personalidade - NBP", de Ricardo Basbaum.

Segundo: como uma ação se faz visível.

“A expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita.”⁴

Podia ser a caminho de uma exposição o motivo pelo qual eu me encontrava mais uma vez dentro de um ônibus, cruzando a cidade. Certamente havia um destino para aquele percurso, como há para a maioria dos percursos que cada passageiro realiza cotidianamente. Provavelmente observei naquele dia, pois assim costuma ser em quase todos os outros, algum passageiro que me acompanhava, e inventei histórias que possibilitassem sua existência antes e depois daquele encontro ignorado. Sempre achei a situação dentro de um ônibus curiosa, vidas reunidas por necessidade, destinos tão variados alinhados por um breve momento. Sem falar da paisagem enquadrada de um ponto de vista, ou melhor, de muitos pontos de vista singulares. O fato é que não lembro exatamente quando pensei pela primeira vez na intervenção que mais tarde realizaria, essa que apresento agora. Posso dizer apenas que o projeto “Perguntas Ordinárias em Percursos Existenciais” está entrelaçado às minhas experiências na cidade e ao meu interesse pela produção de arte contemporânea.

Quando a cidade em questão é Fortaleza, o que se experimenta certamente não é o mesmo que se experimentaria no Rio de Janeiro, ou em São Paulo, até mesmo em Recife, muito menos em Buenos Aires, Paris ou Nova Iorque. Pelo menos não é ainda, e imagino que não será nunca. Mas é verdade que o meu interesse por arte contemporânea me aproxima de todas essas e de outras cidades, ou me leva a imaginar certo tipo de cidade, e uma experiência correspondente, que não se localiza em lugar algum no mesmo instante em que está em todos os lugares. Não posso dizer que essa cidade se realiza de modo generalizado na imaginação de todos que se interessam por arte contemporânea, talvez seja uma das minhas idiossincrasias. E

⁴ Maurice Merleau-Ponty, no texto “A Dúvida de Cézanne”.

é também verdade que encaro essa imagem de modo crítico: ela existe desacomodada, causando algum desconforto no pensamento.

Basta prestar atenção em alguma conversa que ocorre dentro do ônibus durante o percurso que se realiza. Os ônibus, considerando-os simplesmente máquinas, são provavelmente muito semelhantes em inúmeras cidades pelo mundo. No Brasil, não tenho dúvidas de que sejam. Também o asfalto por onde percorrem os ônibus, os sinais que os orientam, e até mesmo a aparência das pessoas que os usam é cada vez mais difícil distinguir se dessa ou daquela cidade. Mas quando escuto as conversas, o som de cada palavra, o ritmo da voz, a melodia das frases, tudo isso reivindica uma diferença evidente, uma singularidade intransferível de cada lugar. Aí se tornam igualmente evidentes tantos outros elementos, cada um componente de uma paisagem que não se repete. E sendo a paisagem vivida em Fortaleza, tudo me parece tão familiar que até soa estranho⁵. Isso porque o mesmo interesse por arte contemporânea me motivou a de lá sair e a hoje estar aqui, no Rio de Janeiro. Atualmente, sinto-me frequentemente estrangeiro.

Sempre gostei de prestar atenção nas minhas sensações. Se digo minhas é aceitando que uma primeira pessoa se apresenta no contato entre o mundo e o corpo que também reconheço como meu. Não sei se o caso é de retidão, entretanto é sempre eu esta primeira pessoa que fala em meu nome. E as sensações talvez sejam o momento a partir do qual o mundo e o corpo se distinguem⁶. Também tenho muita curiosidade em saber o que outros sentem quando a situação é a mesma, como a que ocorre dentro de um ônibus – mas pode ser também quando pensamos que o mundo é um só e estamos todos presos à Terra. Aproximar-se das artes é um dos prováveis caminhos quando as sensações são alvo de atenção. Mas em

⁵ Esse sentimento é descrito por Freud no texto “O estranho” (Das Unheimlich, de 1919). O autor faz referência ao sentimento do imigrante que retorna e sente-se estrangeiro em sua própria terra natal, no desenvolvimento da explicação do termo, que no alemão indica o estranhamento de algo que é simultaneamente familiar.

⁶ A partir da leitura de Merleau-Ponty ensaio essa explicação sobre o entrelaçamento entre o mundo e a percepção. A sensação não seria acessível imediatamente, a atenção dada a ela já é atributo da percepção. Além disso, a sensação não se opõe necessariamente à razão, estão entrelaçadas no pensamento. Não me aprofundarei nessa questão de modo pontual, tentarei desenvolvê-la ao longo do texto.

Fortaleza, como já comentei antes, não havia orientação que permitisse seguir esse caminho. A cidade que rapidamente cresce e se caracteriza como tantas outras no mundo, mantinha enquanto eu crescia quase nada para ver arte ou aprender algum ofício de artista, pelo menos o que se relaciona com a produção contemporânea. Seguindo então as veredas possíveis, ainda me arrisquei em um curso de desenho, mas desenhista com diploma de técnico profetizava um destino pouco desejável por mim e já era hora de decidir um rumo, quando entrei no curso de comunicação social.

Nenhum lugar mais adequado do que a universidade para nos colocar diante do mundo, mesmo com os pés bem firmes em uma cidade do nordeste brasileiro em meados da década de 1990. Ali logo descobri que também era possível os pés alcançarem outros horizontes. Encontrei companhias fundamentais para seguir essa travessia: Barthes, Canclini, Canevacci, Dubois, Sontag foram algumas. Apresentaram-me um modo de olhar para a cidade e para a arte que atendiam às minhas sensações, organizando-as em um exercício sobre a fotografia combinado a uma espécie de etnografia sobre um lugar da cidade onde é possível verificar a sua fragmentação⁷. Mas foi mesmo o encontro com o grupo ‘Transição Listrada’ e com Núcleo de Artes Visuais do ‘Alpendre – casa de arte, pesquisa e produção’, que tinha a orientação do artista Eduardo Frota⁸, o que me surpreendeu com a possibilidade de continuar atento às sensações e a partir delas participar do mundo.

Se descrevo o meu percurso até aqui como uma linha que se liga de um ponto a outro é porque retrospectivamente, como aprendi com Merleau-Ponty, nossas experiências permitem uma narrativa linear e parecem se encadear de modo coerente. Entretanto, quando penso em um próximo ponto, ou mesmo neste, um que seja atual, nada mais me assegura um futuro

⁷ No projeto experimental de graduação do curso de Comunicação Social, desenvolvi uma pequena pesquisa sobre um terminal de integração de linhas de ônibus em Fortaleza. A pesquisa foi apresentada a partir de um ensaio fotográfico e de uma monografia que abordava discussões sobre a fotografia e sobre a fragmentação da cidade.

⁸ O Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção é uma ONG que, desde 2000, atua em Fortaleza difundindo e experimentando o pensamento filosófico e a produção artística contemporâneos. O artista plástico Eduardo Frota coordenou até 2003 o núcleo de artes visuais. O grupo Transição Listrada atuou incisivamente nessa mesma época em Fortaleza, promovendo um cruzamento entre arte e urbanismo.

possível, sinto-me então preso ao mistério do mundo e uma urgência por novos sentidos torna a pele febril. Realizar uma intervenção na cidade, insistindo no interesse pela produção de arte, é um modo de dar atenção a essa urgência. Também de aceitar o entrelaçamento que me encontro com o mundo e que me exige o mesmo mundo produzir sendo simultaneamente produzido por ele. Prender-se a esse nó da linguagem.

O exercício que agora tento empreender é mais uma dessas viagens que realizo acompanhado, interessado nas paisagens do mundo lá fora e nos passageiros que seguem ao meu lado. Como se numa nave louca. Então dar sentido a si, a este lugar e ao mundo talvez seja um só esforço. Realizado por cada um a sua maneira. É justamente o meu modo singular que aqui tento apresentar. E sei que não é meu sem ser do mundo, por isso é do mundo que devo falar para que o meu, quem sabe, possa ser nosso.

2.1

Estamos em 2007. E muito antes mesmo do ano 1 – não há o ano zero – já guardávamos memórias de nossas experiências humanas, por vezes organizando-as em seqüência a ponto de acreditarmos na composição de um só caminho e na anunciação de um único fim. Se a questão da finalidade é colocada sob séria suspeita, e a situação atual não pode mais ser considerada facilmente como a conseqüência inevitável da situação anterior, isso não quer dizer que a memória produzida pelas gerações passadas não se constituam como heranças para as gerações encarregadas de produzir sentidos para o presente. O que proponho como ação artística é sustentado no legado produzido pela arte no passado, principalmente por um passado recente.

A modernidade – tanto considerada como uma prática de vida organizada a favor do modo de produção industrial, como uma disposição filosófica marcada pela metafísica, que divide o ser em claras oposições – propôs que a produção de arte se realizasse de modo

autônomo, separada de outras demandas da vida. O que deveria ser a conquista de um campo específico de produção de conhecimento, ainda assim interessado na produção e reflexão da realidade como um todo, torna-se um sistema de linguagem falsamente independente, motivado pela perseguição a valores universais e transcendentais, com pretensões de guiar a vida de todos na construção de uma história necessariamente teleológica. A principal questão que se coloca para mim diante da autonomia moderna não é a inexistência de valores universais ou transcendentais, mas a revelação de que a dissociação de uma prática da linguagem em relação a outras práticas da vida disfarça um jogo de poder que pretende impor como universais os valores de determinado grupo. Porém, é o próprio sistema complexo desenvolvido na modernidade que possibilita a sua crítica em direção ao abandono de uma história única pré-estabelecida, substituindo-a por um destino comum que se cumpre em meio a intensos conflitos.

Ao longo do século passado, a ação de muitos artistas prendeu a discussão específica sobre a linguagem na trama complexa da vida. Se já havíamos confundido os limites da representação, deixando claro que a arte não se trata apenas da produção de um discurso sobre a realidade, mas da própria produção de realidade, agora se trata de incluir a realidade específica da arte na realidade ainda mais complexa da vida. Os valores da arte podem ser universais na medida em que a vida é também universal. Mas do mesmo modo que a vida se produz de variadas formas pelo mundo, a arte deve ter como princípio a liberdade formal. O desafio é garantir à determinada produção humana a apresentação de uma produção de arte. Isso não mais se assegura a partir de elementos previamente estabelecidos como próprios à arte – a tela, a tinta, o mármore, o bronze etc. –, mas é consequência de uma negociação gerada pelo próprio ato de apresentação. É a partir desse princípio que a ação de diversos artistas durante o século passado hoje nos possibilita a compreensão da produção de arte

como a articulação de uma rede de sentidos, que pode envolver desde elementos reconhecidos pela tradição artística até relações complexas da trama da cultura.

Parece inevitável falar de Duchamp, assim como repetir mais uma vez o que dele já se disse. (Aliás, este exercício não pretende disfarçar que em muitos momentos sua intenção é reproduzir a fala de outros autores em busca de uma fala própria, esforçando-se para, no mínimo, manter a coerência das idéias originais no *patchwork* formado pelos cortes arbitrários da minha leitura.) O *readymade* de Duchamp provoca uma mudança fundamental no sistema de artes. Ligia Canongia (2005), na abordagem que faz do legado deixado pelos anos 60 e 70, e que seguiremos na tentativa de circunscrever a herança que reivindicamos, descreve-o da seguinte maneira:

“O *readymade* era talvez o grito agonizante contra os sistemas racionalistas, que já haviam sido alvo tanto das críticas surrealistas e dadaístas, como das deformações do Expressionismo alemão. Com o *readymade* dava-se o derradeiro golpe contra os modelos convencionais modernos. De certa forma, ele é a própria agonia da idéia de modernidade, pois dismantela os princípios e técnicas que regularam os programas modernos e nega o sistema de valores que edificou a própria noção de *objeto artístico*. O *readymade* impõe-se como uma arte de subversão, que se rebela contra o formalismo e as convenções burguesas, que Duchamp acreditava ainda vigorarem nos movimentos da modernidade. E sabemos o quão incisivo, apesar de subliminar, era Duchamp na sua crítica ao universo da pintura.” (CANONGIA, 2005, p.15)

Há certamente uma crítica incisiva à arte retiniana, como Duchamp caracteriza a pintura. Octavio Paz interpreta o esforço de Duchamp ainda pintor como “uma tentativa de substituir a ‘pintura-pintura’ pela ‘pintura-idéia’”. E segue dizendo que “esta negação da pintura que ele chama olfativa (pelo odor a terebentina) e retiniana (puramente visual) foi o começo de sua verdadeira obra. Uma obra sem obras: não há quadros a não ser o Grande Vidro, os *readymades* e um grande silêncio”. Desse modo, o distingue de Picasso, quase sempre apontado como o maior artista do século XX: “Picasso tornou visível o nosso século; Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível”. (PAZ, 2004, p.9)

Acho pertinente considerar que a questão fundamental não é contra a pintura, do mesmo modo que a passagem do moderno para o contemporâneo não pode ser compreendida em um único golpe. Ligia Canongia nos indica que antes de Duchamp tornar-se uma importante referência para a produção de arte norte-americana, que a partir dos anos 1950 passou a ser o centro do circuito de artes internacional, o expressionismo abstrato, movimento eminentemente pictórico, demonstrava um interesse da pintura sobre o espaço real: “o que o pintor expressionista abstrato Jackson Pollock legaria, seria maior do que esse diferencial (da monumentalidade). O uso corporal do artista sobre suas longas superfícies estiradas no chão deu margem a se conceber uma ação no espaço real, a partir de uma ação de pintura.” (CANONGIA, 2005, p. 13) Entretanto, a autora também aponta as experiências dadaístas e, principalmente, a de Duchamp como definitivas nesse processo de expansão do campo da arte moderna em direção à vida.

“À medida que a arte moderna foi classificando os meios de expressão em compartimentos autônomos, com suas particularidades tão definidas, ela foi, de certa forma, se afastando da realidade precária, caótica e não-sistemática da vida real. O dadaísmo, que é, sem dúvida, um movimento moderno, mas de enorme contribuição para as práticas contemporâneas, foi o primeiro a contestar essa rigidez, a ir contra a idéia de um ‘programa’ que prescrevesse a ação estética. A tentativa de tirar o objeto artístico da esfera restrita da própria arte, e lançá-lo diretamente na vida, junto às instâncias imediatas do vivido, foi, sem dúvida, um dos grandes trunfos da experiência dadá e, sobretudo, de Marcel Duchamp”. (CANONGIA, 2005, p. 23)

Seria, então, o *readymade* “a matriz das intervenções contemporâneas. Se a idéia era libertar a arte de regras, normas e procedimentos sistêmicos e prefixados, o *readymade* o faria de forma luminar.” (CANONGIA, 2005, p. 23) Os movimentos artísticos que se seguiram ao gesto do mestre francês radicado nos Estado Unidos não escondem essa influência. A produção artística realizada a partir da metade do século XX leva em consideração que o valor de uma ação como arte é conquistado no embate com o sistema que assegura as condições de visibilidade dessa mesma ação. É também princípio de constituição dessas manifestações

compreender o sistema de arte estreitamente relacionado à trama multiforme e complexa da cultura, entendida como a vida necessariamente coletiva.

Porém, um percurso nada linear de crítica aos procedimentos modernos se desenvolve desde o *readymade* até os dias de hoje. Como nos adverte Ligia Canongia,

“diferentemente das inovações ocorridas nos Estados Unidos no final da década de 1950, nossas rupturas do mesmo período não passavam pelo legado de Duchamp e pela experiência do *readymade*, o que só viria a ser observado mais tarde. Havia, sem dúvida, o sentido duchampiano de aproximação entre arte e vida, entre arte e o mundo real, tendo sido inclusive este o mote essencial das rupturas. Mas o processo de modernidade brasileiro, através do Construtivismo, caminhou ao largo das influências dadá e do espírito *readymade*, já absorvidas pelos norte-americanos, e que só seriam realmente assimiladas por nós nas duas décadas seguintes.” (CANONGIA, 2005, p. 41)

É interessante notar que a aproximação entre arte e vida vem sendo estabelecida por diversos caminhos e que não aponta para um só modo de realização, o que seria retomar um sentido teleológico reivindicado pela modernidade e insistentemente criticado por esses movimentos. Podemos, ainda assim, pensar que há um percurso realizado pela conquista por novos espaços: para além das molduras e das bases, para além da galeria. Entretanto, como se observa na relação entre a produção brasileira e a americana, esse percurso de conquista do espaço da galeria e, em seguida, do espaço público foi trilhado de modo diferente em cada país. Nos Estados Unidos, por exemplo, a influência de Duchamp foi decisiva para a Pop Art. Ligia Canongia aponta “a imersão da arte na contingência do real vivido e a noção pouco ‘artística’ da indiferença” como elementos cruciais a esse movimento que considera como de abertura do período contemporâneo.

“Com a Pop, não interessa mais, como no Modernismo, encontrar um discurso autônomo para arte, restrito a seus meios e princípios auto-referentes, mas, ao contrário, fazê-la aderir, sem restrições, às linguagens do mundo real, à presença da atualidade. O que a pós-modernidade busca, afinal, é introduzir no universo artístico toda e qualquer instância da realidade, virtual ou concretamente. Tenta abranger a multiplicidade e a simultaneidade dos dados reais, abarcando informações e relações polissêmicas, vindas das mais diversas fontes. E o que a produção contemporânea, a partir da Pop, vai discutir é se ainda é pertinente o senso de identidade e a separação entre as artes, rebatendo o criticismo modernista e a idéia da “pureza das disciplinas”. (CANONGIA, 2005, p. 45)

Aqui não pretendo me aprofundar em uma análise sobre a *pop* americana, nem sobre qualquer outro movimento artístico; o aprofundamento dessa questão, mesmo que de interesse fundamental a este trabalho, não cumpre os objetivos acolhidos pelo curto tempo de sua elaboração. Apenas identifico caminhos possíveis empreendidos pela produção artística na direção de uma aproximação com outros campos da realidade, por mais ambíguos que possam ser tantos os processos como os aparentes resultados.

No Brasil, identifica-se essa aproximação por outro viés. A partir da experiência da arte concreta, com clara herança européia, um grupo de artistas cariocas propõem o Neoconcretismo, “insurgindo-se contra a compreensão da percepção como um fenômeno mecânico, apenas físico e periférico”.

“O eixo de união arte e vida vigorou sob as estratégias neoconcretas de ganhar, gradativamente, o mundo real. Primeiro, fizeram com que as composições se tornassem expressivas e especulativas, com a cor adquirindo forte fisicalidade, e o espaço, uma dimensão virtual e inconclusa. Em seguida, saíram do plano para o ambiente externo, debruçando o acontecimento ótico e planar no território tridimensional. Por último, convocaram a participação do espectador, fazendo dele um elemento estrutural da obra.” (CANONGIA, 2005, p. 39)

Ainda com Ligia Canongia, é possível seguir na comparação entre as experiências brasileiras e as americanas:

“Se tomarmos, inclusive, a liberdade de trazer a obra concreta para o âmbito mais recente, e compará-la com a arte Minimal dos anos 1960/1970, veremos que existem alguns aspectos coincidentes. A Minimal também cercou o problema da relação arte/indústria, incorporando a imparcialidade e a mecanização como fontes. Também operou com formas geométricas e seriais, fazendo da serialidade um questionamento sobre a identidade do sujeito nas sociedades contemporâneas. A Minimal exigia igualmente uma apreensão gestáltica do espaço, sem ambigüidade, sem romantismo, e sua ação era voltada para o espaço público, para o senso da coletividade. Como nosso concretismo, ela estava voltada para fora, sem qualquer nostalgia do “eu” lírico do artista, sem interioridade.

Mas foram exatamente a subjetividade e a intuição, características típicas da abstração expressionista da América do Norte nos anos 50, e que eram verdadeiros contra-sensos na perspectiva da arte geométrica que haveriam de modificar e, de certa forma, reinventar nossa experiência construtiva.” (CANONGIA, 2005, p. 37)

O poeta e ensaísta Antonio Cicero também interpreta essa diferença, quando escreve sobre Hélio Oiticica: “Podemos dizer, esquematicamente, que a variante duchampiana,

partindo de uma forte reação contra a pintura retiniana, se caracteriza por uma atitude lúdico-intelectual (que conduz a antiarte por um curto-circuito conceitual) enquanto o caminho de Hélio Oiticica tende a ser lúdico-sensual.” (CICERO, in: BASBAUM, 2001, p. 55).

Retomando o propósito desta argumentação, percebe-se que durante as décadas de 1960 e 1970, e por meio das diversas experimentações artísticas realizadas, o circuito de artes internacional se estabelecia incorporando as produções de diferentes cantos do mundo. E mesmo que uma possível linguagem internacional⁹ fosse gradativamente sendo gerada, a partir da lógica de poder econômico e político que não se exclui dessas negociações, as diferenças locais sempre estiveram presentes. Assim, por exemplo, para além de toda aparência formal, podemos realizar no Brasil uma experiência pop diferente da americana. “Enquanto a imagem pop do hemisfério norte era imparcial como uma mercadoria e alienada como coisa anônima e standard, as imagens pop brasileiras eram carregadas de entusiasmo político e pulsão crítica” (CANONGIA, 2005, p. 53). Certamente não vivíamos aqui as circunstâncias culturais que viviam os americanos na mesma época.

Dentro desse mesmo contexto, merecem atenção, quando pretendo assegurar uma herança que viabilize a minha própria produção, as realizações promovidas pelas experimentações de arte conceitual. Seguindo agora a leitura do texto de Cristina Freire (2006), podemos dizer sucintamente que, também sob a influência de Duchamp, “a arte conceitual dirige-se para além de formas ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional.” Podemos apontar como suas estratégias “a preponderância da idéia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas.” (FREIRE, 2006, p. 10) Para Cristina,

⁹ Gerardo Mosquera aponta a possibilidade de “falar em um ‘linguagem internacional’ para denominar certos cânones de codificação, vigentes na arte, que se difundem nos circuitos centrais e que, em virtude de sua aura legitimadora, são imitados ou apropriados pela periferia”. MOSQUERA, Gerardo. “Linguagem Internacional?”. In: Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ, ano X, nº10. Rio de Janeiro. 2003

“Mesmo que Arte Conceitual seja circunscrita a um período de uma década, as questões que ela lançou são bastante atuais. Isso porque interrogam as posições, sempre instáveis e cambiantes, das figuras que compõem o sistema de arte (crítico, curador, editor, galerista), do estatuto de obra de arte (por meio da indiferenciação entre documentação e obra de arte), assim como dos meios e instituições que a legitimam. Faz-se necessário ampliar os sentidos da Arte Conceitual, incluindo ações que partem do cotidiano, misturando arte e vida, e para as quais projeto e registro integram uma mesma obra.” (FREIRE, 2006, p.13)

As formalizações da produção artística a partir desse período tornaram-se cada vez mais diversas. Se outros gêneros vão sendo identificados na tentativa de abordar uma produção de arte calcada no experimentalismo – land art, performance art, video art etc. –, a questão do gênero de linguagem passa a ser progressivamente menos importante. O que se apresenta como questão central na identificação de determinada produção como arte está mais próximo da articulação realizada pelo artista sobre uma rede de signos que ultrapassa os limites do circuito de artes, mas que não se torna aparente fora dele. Cristina Freire nos ajuda a lembrar de Hal Foster, quando o crítico americano descreve um outro estatuto para o artista e para o espectador de arte diferente do moderno:

“O artista torna-se um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador, um ativo leitor de mensagens mais do que um contemplador estético ou um consumidor do espetáculo. É por isso que o procedimento do *readymade* duchampiano, a fotomontagem e a apropriação do pop são significativos ao apontar para o papel da arte como signo social, misturado a outros signos num sistema de produção de valor, poder e prestígio.” (FOSTER, apud. FREIRE, 2006, p. 38)).

Nesse sentido, é pertinente também não perder de vista o que o crítico brasileiro Ronaldo Brito já apresentava ao circuito brasileiro sobre as manobras contemporâneas, ainda na década de 1980:

“A experiência contemporânea conduz a manobras simultaneamente mais abertas e precisas. Paradoxalmente, para decifrar os pontos de contato entre a arte e os demais processos sociais, mostrou-se imprescindível aprofundar a investigação no interior da própria arte e aí, só aí, violar sua intimidade e esclarecê-la. Não se pode tomar suas representações empíricas e procurar ligá-las, à força, com outros interesses. Querer que a arte diga o que não quer dizer, e sim o que se quer que ela diga. Na verdade, essas operações imediatistas acabavam por deixá-la intacta, não empreendiam a tarefa de desmontar sua construção e apontar suas conexões e cumplicidades dentro do que se está no direito de chamar guerra ideológica em curso. Falhavam em criticar sua inscrição no processo de transformação social, falhavam ao

pretender usá-la como “instrumento” revolucionário. Sem pensá-la como objeto específico – atravessado por interesse de todas as ordens sim, mas mediados sempre por uma instituição e uma História particulares – é impossível conhecer o real da arte como discurso e saber promovidos e hierarquizados pela civilização cristã-ocidental.” (BRITO, in: BASBAUM, 2001, p. 208)

É então diante dessa discussão, aqui esboçada, que me arrisco a apresentar um projeto artístico. Tendo em vista esse legado, reivindicando alguma herança deixada pelas gerações anteriores que já viveram o desafio de inventar um destino sem finalidades, que mantenho o propósito de dar contornos ao meu pensamento.

2.2

Em muitas das estratégias realizadas pelos artistas no amplo campo da produção contemporânea, o que é visível para o espectador de arte são fotografias. Também é no projeto que apresento. Superfícies planas compostas por uma infinidade de minúsculos grãos a refletir a luz em manchas de cores variadas, de modo a possibilitar ao olho identificar uma imagem que representa uma situação passível de acolher o corpo. Se as formas como são organizadas as luzes na superfície do papel fotográfico permitem reconhecer iconicamente a realidade e asseguram a produção de um discurso simbólico, como aquele que é próprio à pintura, o caráter indicial da fotografia desacomoda a produção dos sentidos, deslizando-a, de modo circular e contínuo, entre a imagem e a situação real da qual a mesma imagem é referente.

Para apresentar essa questão, proponho assinalarmos alguns parágrafos na leitura de Philippe Dubois, especificamente do livro *O Ato Fotográfico*, considerando que o seu texto condensa além das suas próprias idéias, as de outros autores fundamentais para o debate, como Rosalind Krauss e Roland Barthes.

“Veremos de fato – outros já o sublinharam – que uma parte muito importante da arte contemporânea – toda a sua parte inovadora, tudo o que é experimentação e pesquisa de novas linguagens – pode ser considerada, em particular desde Marcel Duchamp, que com certeza é a personalidade que

assinala a mudança, como uma evolução rumo a uma radicalização da lógica indiciária.” (DUBOIS, 1993, p. 112)

Apesar de usar a palavra “evolução”, Dubois nos alerta para o cuidado de não cairmos na má interpretação que apontaria para um “finalismo histórico”. Em um dos momentos de seu livro, o autor inverte a direção habitual e pergunta: “será que a lógica indiciária, da qual a fotografia parece ter sido o modelo detonador, já não está presente e ativa sob formas variadas nas práticas representativas anteriores à existência do meio fotoquímico?” A partir daí, desenvolve a tese de que “desde a origem, no primeiro momento fundador da representação (ou seja, sobretudo, no(s) mito(s) da origem), a questão do índice, da conexão física singular do signo com seu referente, foi colocada e trabalhada ativamente.” (DUBOIS, 1993, p. 112) E defende que “quer se trate de origem histórica (as grutas de Lascaux), fabulosa (as histórias de sombra de Plínio e Vasari), quer mitológica (os espelhos de Narciso e de Medusa), em todos os casos, a representação nasceu por contato.” (DUBOIS, 1993, p. 115) Aqui, apenas ilustramos essa tese, no sentido de indicar um caminho mais complexo do que uma pretensa evolução linear e teleológica. Entretanto, nosso interesse não é discutir as origens, mas situar o meu trabalho em um possível modo de relacionar a produção artística contemporânea com a fotografia.

Mais uma vez recorremos à obra de Duchamp, quando acompanhamos Dubois:

“(…) Por mais complexa e múltipla que seja, a sua obra aparece bem, historicamente, como a pedra de toque das relações entre a fotografia e a arte contemporânea, como o lugar e o momento de reviravolta, em que se passa dessa idéia tão banal e tão frequentemente repetida, segundo a qual a foto veio libertar a pintura de seus vínculos da representação “icônica”, a essa outra idéia, mais paradoxal e nova, segundo a qual a arte virá a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas principais.” (DUBOIS, 1993, p. 258)

Antes o autor explica:

“A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da

relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou. (...) Toda a sua obra pode ser considerada como “conceitualmente fotográfica”, isto é, trabalhada por essa lógica do índice, do ato e do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente antes de ser mimético. (...) Sombras transportadas, moldagens, decalques, transportes, depósitos, *ready-made*, todas práticas que manifestam com a força da evidência o triunfo da lógica indiciária da arte de Duchamp.” (DUBOIS, 1993, p. 254-257)

Desse modo, interessa-me observar aqui mais que o uso da fotografia em certos procedimentos artísticos que ainda se asseguram na representação, concebida como produto acabado de uma atividade, como poderia ser verificado desde o suprematismo russo (interessado nas fotos aéreas, segundo Dubois), como evidentemente no dadaísmo e na *pop art*. Meu interesse vai ao encontro das práticas artísticas que se articulam com a fotografia, partindo de sua qualidade epistêmica identificada no índice, sustentando-se na relação complexa que mantém com a realidade, garantindo “a impossibilidade de pensar o produto artístico sem nele inscrever também (e sobretudo) o processo do qual é resultado.” (DUBOIS, 1993, p. 280) Penso nas experiências de arte conceitual, de arte ambiental (como se refere Dubois à *land art*, *earth art* etc.) e de performance. Inúmeros artistas poderiam ser citados para assegurarmos a relação com a fotografia que nos interessa uma aproximação, como Joseph Kosuth, Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long, Gordon Matta Clark, Ana Mendieta, os dois últimos lembrados pela última Bienal de São Paulo. O fato é que já é possível tratarmos essa relação como prática estabelecida e reconhecida pelo sistema de artes.

“É evidente que num primeiro momento a fotografia pode intervir em tais práticas como simples meio de arquivagem, de suporte de registro documentário do trabalho do artista *in situ*, ainda mais porque esse trabalho se efetua na maioria das vezes num lugar (e às vezes num tempo) único, isolado, cortado de tudo e mais ou menos inacessível, em suma, um local e um trabalho que, sem a fotografia, permaneceriam quase desconhecidos, letra morta para todo o público. (DUBOIS, 1993, p. 283)

(...)

De fato, depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que intervinha depois, era de imediato pensamento, integrada à própria concepção do projeto. (...)” (Ibidem. p. 285)

O projeto que apresento parte de intervenções nos ônibus que realizam o transporte coletivo de Fortaleza. Pequenos adesivos são colados nos bancos dos ônibus, de modo a

participarem do percurso dos passageiros que se encontram logo adiante. Nos adesivos, pontos e linhas compõem desenhos e uma pergunta é direcionada ao provável leitor. Até esse momento, nada assegura uma qualidade para a ação: não é arte, nem publicidade de qualquer gênero. É um ente visível a mais naquele ambiente já tão farto à visão. Ao notá-lo, o passageiro pode ser surpreendido pelo desenho e por uma pergunta sobre o seu destino, e assim se envolver com eles durante o percurso que realiza. Mas se há alguma repercussão a partir da intervenção que proponho não é possível assegurar. A viagem segue, os destinos se cumprem em trajetos diferentes, certamente entre pontos e linhas de uma mesma trama. Então fotografo a situação: o interior do ônibus, os passageiros, o adesivo colado no banco, a paisagem através da janela estão agora fixas em um mesmo plano e enquadramento. A imagem fotográfica é ampliada de modo que o adesivo corresponda aproximadamente ao seu tamanho original. Sete imagens são exibidas na galeria de um centro cultural, no centro de Fortaleza. Nesse segundo momento, é um projeto artístico que se torna visível, mas não é apenas fotografias o que se apresenta ao espectador.

Cada detalhe que compõe a imagem pode ser gerador de um discurso. Inevitável que cada detalhe percebido contribua para a compreensão geral da imagem. Não posso assumir a responsabilidade de produzir uma interpretação que seja a mais verdadeira. O meu empenho é tornar visível uma situação, organizá-la sob um ponto de vista determinado, que, embora seja o meu, que enquadra através de uma máquina fotográfica, não garante a produção de um único sentido. E a situação que apresento através da imagem é também modificada pela minha ação. Estão lá os adesivos, os desenhos, as perguntas. A palavra atuando, performativamente: dizer é um ato¹⁰. Aliás, há algum tempo a palavra migra para a imagem, no deslocamento das

¹⁰ Sobre o conceito de linguagem performativa de J. L. Austin, ver: OTTONI, Paulo. "John Langshaw Austin and the Performative View of Language." DELTA., São Paulo, v. 18, n. 1, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502002000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 de outubro de 2006.

fronteiras entre os gêneros artísticos, na ampliação do campo de atuação do artista¹¹. E sem dúvidas, o peso significativo que carregam as palavras afeta as imagens, que se referem a uma situação ocorrida e que, quem sabe, também foi afetada pelas mesmas palavras que ali já eram presentes. Como? Essa é uma das perguntas que interessa ao projeto. O ponto de origem dessa questão não se situa espacialmente, nem é cronológico. Todos os momentos do projeto realizam-se em direção ao mesmo interesse: os instantes de criação do adesivo, de colagem nos ônibus, de registro da situação, de apresentação das imagens na galeria sobrepõem-se mutuamente. O que se pretende por em movimento é a própria compreensão do ato artístico, desde que reinserido na trama da cultura, entrelaçando seu destino ao destino de todo ser ordinário.

A fotografia, então, garante a possibilidade desse projeto ser visível, como um todo complementar e contínuo. Podemos recorrer mais uma vez às explicações de Philippe Dubois:

“Em outras palavras, da mesma maneira que, quando se tira uma foto, todo um jogo de relações se instala entre o espaço referencial de onde se extrai a foto e de que se faz um levantamento, e o espaço finalmente dominado que constituirá o espaço fotográfico, da mesma forma, mas no outro extremo do ato, qualquer contemplação de uma fotografia situa um sistema de relações entre o espaço fotográfico como tal e o espaço topológico de quem olha. Tal é, em toda a sua amplitude, a cadeia de articulações espaciais que constitui a imagem-ato fotográfica: ela faz funcionar uma na outra quatro categorias de espaços (referencial, representado, de representação, topológico), as duas medianas que formam juntas o espaço fotográfico propriamente dito, os dois extremos se alcançando por sua condição em seu princípio de exterioridade com relação à própria imagem.” ((DUBOIS, 1993, p. 213)

Se é fotografia o que o espectador vê na apresentação desse projeto, quando ele reivindica uma qualidade de arte, não é apenas uma imagem composta pela organização das cores em um plano, nem unicamente o reconhecimento de figuras que correspondem a seus duplos reais, nem estritamente um discurso simbólico engendrado na composição de todos esses elementos o que exige de quem olha alguma disposição. Diante das imagens fotográficas, produz-se o espanto de um destino comum que se embaralha nas percepções de tempo e de espaço e se mostra resistente a ser contido em um único ato. A tentativa de

¹¹ BASBAUM, Ricardo. “Migração das Palavras para a imagem”, Revista Gávea 13, 1995.

compreender o mesmo destino nessas imagens é necessariamente um modo de experimentar a sua complexidade.

2.3

Sabemos o quanto o lugar de exibição de arte foi, e ainda é, questão central para a produção artística desde, mais uma vez, o gesto revelador do *readymade* de Duchamp. Considerar sua indiscutível participação na produção dos sentidos articulados pela obra que expõe deve ser ponto de partida para qualquer investimento simbólico que pretenda ser visível através dos limites reconhecidos desse lugar. Entretanto, desde que os limites do cubo branco, espaço de exibição da produção de arte idealizado pela arte moderna, vêm sendo tensionados, e antes mesmo de que sejam completamente instituídos em alguns contextos, como o brasileiro – imaginem o cearense! –, não é possível estabelecer uma identidade inequívoca para um lugar próprio à arte sem insistir em sua idealização. Ao que me parece, a constituição de um lugar apropriado para a exibição da produção de arte é questão própria de cada projeto, pois não se pode abstrair o poder simbólico de cada lugar, nem de cada contexto onde ele se encontra inserido, na apreensão daquilo que ele permite ser visível. De outro modo, é próprio de cada projeto artístico negociar a compreensão de seu lugar de apresentação.

Como se não houvesse mais possibilidade de nem mesmo um lugar específico para a contemplação da produção artística – como é o caso do cubo branco moderno ou mesmo dos salões do século XIX – garantir a qualidade de arte daquilo que expõe. Quando os limites do campo da produção contemporânea se expandem e todos os valores instituídos se esgarçam, nada é garantido antecipadamente, tudo deve ser negociado na constituição da obra, todo sentido deve ser produzido por uma articulação complexa, que compreende necessariamente o seu lugar de apresentação. Esse lugar não é necessariamente um espaço fisicamente delimitado, com suas fundações alicerçadas em algum terreno localizável em mapas

geográficos. Há algum tempo, vivemos muitas experiências de encontro com a produção de arte contemporânea que apenas se localizam em espaços simbólicos ou virtuais, como revistas, livros, catálogos e sites. O que se mantém específico à produção artística, arrisco dizer, é a negociação de seu próprio valor como arte em meio a um sistema complexo que compreende a participação de diversos atores, de instituições e de uma história que lhe permite alguma identidade, como argumentou Ronaldo Brito no texto já citado.

Porém, quando esse lugar é físico, como no caso do centro cultural que acolheu as imagens fotográficas do meu projeto, a tinta branca que geralmente reveste as paredes da instituição e a renova a cada exposição não pode esconder as camadas históricas que lhe permitem o reconhecimento social como espaço apropriado para exibir arte. E, como também sabemos, trata-se de uma história reveladora de muitos interesses particulares camuflados em ideais universais. Certamente, alguma comparação é possível entre as galerias dos centros culturais que se multiplicam mundo afora e o cubo branco, veementemente criticado e modificado pela produção de diversos artistas no desenrolar do século XX, como é apresentado no livro “No Interior do Cubo Branco”, de Brian O’Doherty (2002). A galeria de arte modernista, desenvolvida a partir do museu e dos salões para abrigar a nova produção de arte cada vez mais especializada e auto-referente, garantiria a perfeita fruição dessa produção, independente dos ruídos provocados pelo mundo que ela se esforça em excluir de suas dependências. Com pretensões de assumir o papel de um templo laico – O’Doherty a compara, a partir do seu ideal de pureza, com câmaras mortuárias egípcias e igrejas medievais –, destinado à contemplação de valores universais, esse modelo de galeria logo foi tomado pelos artistas, que, no exercício de suas liberdades criativas, apresentam como universal não determinados modelos e valores, mas a condição política de suas atividades. O caráter ideológico desse espaço é então revelado e assumido como um dos elementos que constituem a obra.

“O’Doherty desnuda os artifícios desse espaço introspectivo e auto-referente da arte modernista (a galeria de arte), demonstrando que boa parte da arte produzida no século passado foi idealizada de antemão para ser exposta nesse ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo. (Sua) manifestação poética funciona como uma espécie de alerta para todos aqueles que usufruem e constituem o sistema de arte: por mais sedutores que sejam esses constructos, a Arte necessita sempre calibrar seus valores com o mundo que a abriga e a inspira”. (GROSSMAN, in O’DOHERTY, 2002, p. XV)

Pode-se dizer, mesmo a partir de uma observação assistemática, que as galerias dos centros culturais ainda almejam certa imparcialidade reivindicada pelo cubo branco. Ainda é possível tratar o interior desses espaços como se possuísse vocação para alguma neutralidade, aquela ideal para a contemplação das qualidades de um objeto autônomo. Entretanto, a própria natureza transdisciplinar dessas instituições indica um outro tipo de acolhimento. Mais do que um recinto especializado, ou lugar instituído para garantir a continuidade de uma história da arte em evolução, as galerias dos centros culturais funcionam como lugar de aparição pública, assegurado pelo poder político ou econômico. A audiência das exposições realizadas nesses espaços não é formada exclusivamente pelo público especializado em arte, convive com ele. De todo modo, ainda é a atenção de um público especializado que garante a valorização da produção artística dentro do sistema que assegura a sua qualidade de arte no contexto social mais amplo. A questão é que sendo o lugar de aparição pública menos hermético e evidentemente mais dependente de outros campos da cultura, tanto a produção como a recepção de arte se comportam de modos diferentes daquele projetado pelos ideais modernistas. Aqui não pretendo fazer uma defesa das qualidades desse lugar instaurado pelo novo contexto dos centros culturais, meu interesse segue na direção de apontar que o momento de aparição pública, necessidade de todo projeto artístico, é uma das etapas de constituição do projeto, elemento fundamental para a sua apreensão.

Entendo também que a instituição que apresenta a produção de arte, como aponta Douglas Crimp quando escreve sobre o museu, apesar de merecer permanentemente uma atenção crítica, “não exerce seu poder apenas de modo negativo – retirando as obras de arte da

práxis da vida –, mas também de modo positivo – produzindo uma relação social específica entre a obra de arte e o espectador” (CRIMP, 2005, p. 27). Se os limites de um espaço próprio à arte, as fronteiras de um lugar que garantiria a sua especificidade, são cada vez mais difíceis de localizar, talvez seja porque a necessidade de aparição pública, ao que deve estar associada a vocação original desses lugares, e o próprio sentido de público também estejam diluídos em meio a um contexto político cada vez mais complexo, constituído de práticas sociais que não mais se enquadram em qualquer hierarquia pré-estabelecida. A apresentação de um projeto artístico funciona então como um momento de síntese do conjunto de articulações realizadas pelo projeto em meio ao contexto mais amplo da cultura, sendo o lugar que garante a sua visibilidade um entre os diversos elementos constituintes desse contexto. O projeto artístico compromete o lugar que o acolhe na produção de sentidos que almeja realizar. Se não é para participar de um estrito comércio de bens de luxo, ainda que disfarçado sob inúmeros discursos sobre os mais caros e abstratos valores humanos, a produção artística arrisca-se a dar aparência à rede de múltiplos sentidos tramada pelos nós da linguagem, e realiza-se por meio de uma experiência conflituosa, pois necessita conquistar sua própria condição de visibilidade.

Coloca-se, então, a mesma questão sobre como tornar visível a produção artística sob outro ângulo, acumulando as dúvidas já esboçadas pela discussão sobre a fotografia. A liberdade conquistada pela quebra das molduras e abandono dos pedestais, pela expansão dos limites da galeria, pelo contágio dos conflitos culturais no discurso especializado, enfim, pela aproximação radical entre arte e vida, herança deixada por diversas experiências artísticas ao longo do século XX, nos exige um grande esforço para atribuir valor de arte a uma ação particular. Quando a questão ontológica não mais se define em termos metafísicos, quando a história não pode mais ser contada como uma sucessão de fatos em direção ao mesmo fim, o

que propõe um projeto quando reivindica a qualidade de arte é ainda assegurar a existência de um campo do conhecimento humano onde continua possível o exercício da liberdade.

2.4

Por fim, a companhia de Merleau-Ponty pode me ajudar a organizar o que se desdobra intuitivamente e não cabe nas abordagens realizadas nos itens anteriores. Sei que corro o risco de ser enquadrado em alguma classificação cronológica do pensamento humano, conseqüência, talvez, dessa insistente compreensão do tempo histórico como superação do anacrônico pela novidade. É ainda Merleau-Ponty quem me protege: “não é possível amar por princípios” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.118); e a escolha de companhias como a sua é decerto da mesma ordem que os encontros amorosos. Mas o que, afinal, interessa dizer é que a questão que se coloca quando descrevo os mecanismos que dão visibilidade a meu projeto artístico pode ser considerada através da questão da expressão, do modo como a compreendo a partir da leitura de Merleau-Ponty.

“A arte não é imitação, nem por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.133) Merleau-Ponty escreve tentando marcar um entrelaçamento entre vida, linguagem, sentido, liberdade, destino. A arte, que em seu caso pode ser compreendida na observação da obra e da vida de Cézanne, é gerada em meio à indistinção entre o corpo e o mundo.

“A interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo. Essa não é portanto a pergunta daquele que sabe àquele que ignora, pergunta do mestre-escola. É a pergunta daquele que não sabe a uma visão que tudo sabe, pergunta que não fazemos, que se faz em nós.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.21)

Essa pergunta que se faz no corpo e que é matéria da experiência artística é o ponto de partida para a expressão. “A expressão não é uma das curiosidades que o espírito pode propor-se a examinar, é a sua existência em ato” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.113). Desse modo, inseparável à constituição da própria existência, dá-se a ação do artista. Mas ainda

adverte: “A expressão não é o ajustamento de um elemento do discurso a cada elemento do sentido, mas sim uma operação da linguagem sobre a linguagem que instantaneamente descentraliza para o seu sentido” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 72). Relação complexa que em outro momento o filósofo tenta explicar:

“A linguagem não está a serviço do sentido e contudo não governa o sentido. Não há subordinação entre ele e ela. Aqui ninguém manda e ninguém obedece. Aquilo que queremos dizer não está à nossa frente, fora de qualquer palavra, como uma pura significação. É apenas o excesso daquilo que vivemos sobre o que já foi dito. Instalamo-nos, com o nosso aparelho de expressão, numa situação à qual ele é sensível, confrontamo-lo com ela, e os nossos enunciados não passam do balanço final dessas trocas.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.118)

Nessa trama de conceitos entrelaçados à experiência que Merleau-Ponty descreve para tornar visível um pensamento sobre arte, é fundamental compreender que “muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71), que “significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 73) Sei que tentando tornar o pensamento de Merleau-Ponty significativo para a discussão que apresento, é quase inevitável o risco de contradizê-lo, pois não encontro melhor modo de reescrevê-lo sem copiá-lo. Ainda sobre a expressão, é necessário compreendê-la como invenção, experimentação:

“(…) a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. A “concepção” não pode preceder a “execução”. Antes da expressão não há senão uma febre vaga, e somente a obra feita e compreendida provará que se devia encontrar ali alguma coisa em vez de nada.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 134)

Nesse sentido posso compreender como se institui o novo na arte, não porque o último numa sucessão de fatos lineares, mas porque original de uma situação singular e inédita – como em última instância é tanto a vida de qualquer pessoa, como qualquer momento histórico. Merleau-Ponty compara o ato de instituição na arte com a descoberta na ciência, e assim torna mais clara em que sentido a arte inventa o próprio lugar onde se torna possível:

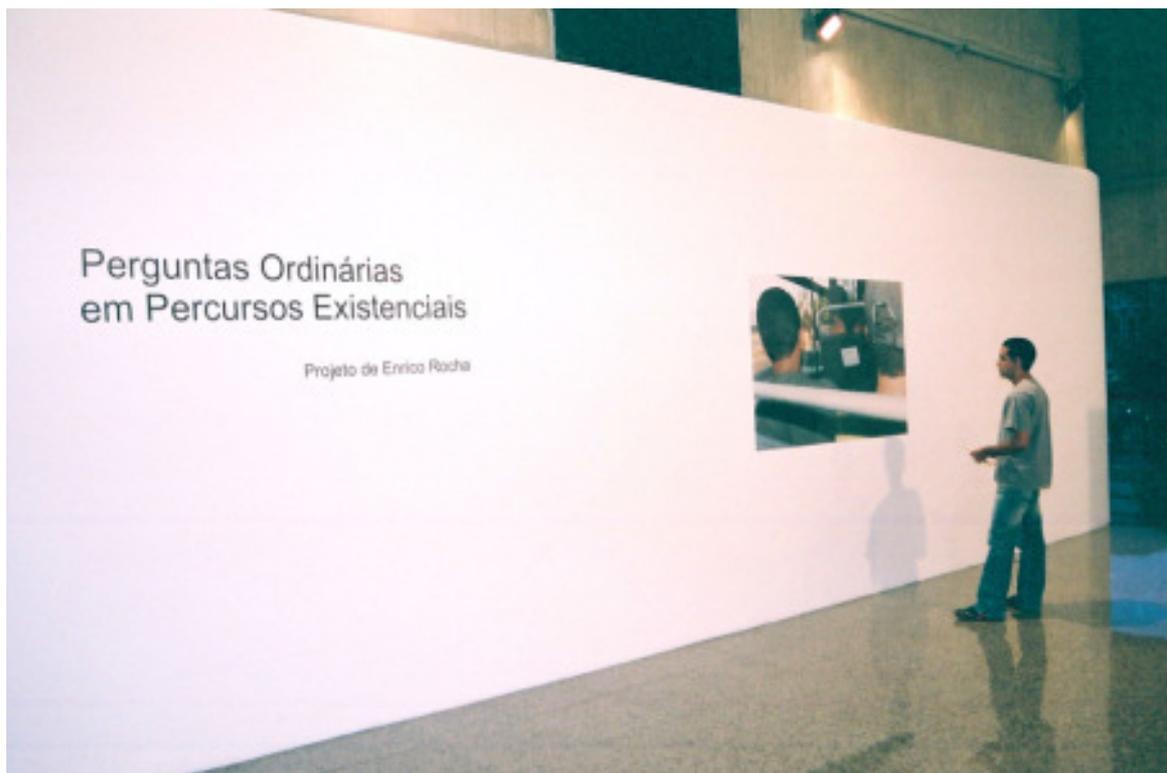
“Uma teoria física nova pode ser provada porque a idéia ou o sentido estão ligados pelo cálculo a medidas que são de um domínio comum a todos os homens. Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não

apenas criar e exprimir uma idéia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências. Se a obra é bem-sucedida, ela tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 135)

Arrisco então trazer o pensamento de Merleau-Ponty para este contexto, onde e quando o que se experimenta como possibilidade de expressão, como atividade artística, como modo de constituição do visível não está exatamente no mesmo plano da pintura, suporte sobre o qual o autor ampara o seu pensamento. Contudo, deve-se evitar confundir o caráter expressivo da arte, do modo como indica o autor, com possíveis qualidades expressionistas da obra. Não se trata da afirmação de um sujeito previamente constituído através de uma linguagem artística. Certamente essa seria uma má compreensão da noção de sujeito e de linguagem a partir da leitura de Merleau-Ponty. Além do mais, a herança de Duchamp e dos diversos movimentos artísticos do século passado já citados deve nos garantir uma compreensão da atuação artística que não se encerra na expressão de um sujeito, ao modo expressionista. Ainda assim, considero que o ato criativo que se reconhece como arte se mantém como um ato expressivo.

De todo modo, interessa-me nessa aproximação com Merleau-Ponty assegurar como condição da produção artística seu caráter de experimentação, considerando a produção de arte um exercício que se assemelha ao realizado pelo filósofo, mas que parece se opor ao que aqui me esforço por desenvolver. Reproduzo mais uma vez as palavras do autor:

“O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que idéias, *matrizes de idéias*, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.111)



- Imagens do Projeto 'Perguntas Ordinárias em Percursos Existenciais'.







Terceiro: porque uma produção urbana.

“O essencial, o fundamento, o sentido, provém do habitar.”¹²

Em determinados lugares de Fortaleza, hoje, ainda é possível ver nos muros, misturado a tantos apelos publicitários, um cartaz verde, horizontal, com bordas brancas como as placas de orientação no trânsito, com uma única palavra, também em branco, no centro: PERMITIDO. Há aproximadamente três anos, em 2004, a mesma palavra, igualmente branca sobre um fundo verde, poderia ser vista em uma das salas do Museu de Arte Contemporânea do Ceará. “Permitido” é uma intervenção do artista Vítor César que participou da exposição ‘Experimental.2’, curadoria de Luiza Interlenghi, então diretora daquele museu, que tinha o propósito de apresentar à cidade diversas formas de realização da produção artística contemporânea.

No final de 2002, a artista Waléria Américo realizou em Fortaleza uma das versões de seu “Equipamento de Verificação Urbana – EVU”. Uma imensa esfera vermelha era disposta no caminho de quem se desloca pela cidade, ora em alguma calçada, ora no meio da rua, ora em alguma praça do centro, provocando o espanto, a curiosidade e o desvio dos caminhantes. O projeto de Waléria participava da I Bienal Ceará América, projeto que tentaria inserir Fortaleza no circuito artístico internacional, mas que, como era de se prever, não sobreviveu.

Na mesma Bienal, também foram apresentados alguns trabalhos do grupo Transição Listrada. O grupo já vinha amadurecendo suas questões sobre um possível cruzamento entre arte e urbanismo através de ações na cidade. Como suas propostas exigiam a formação de um circuito específico e ainda inexistente em Fortaleza para que fossem visíveis publicamente, o grupo havia montado a BASE em momento anterior, espaço de encontro que articulava público e artistas em torno de intervenções e conversas sobre a produção contemporânea. A

¹² Henri Lefebvre, no livro “A Revolução Urbana”.

Bienal reconstruiu a BASE, e naquele espaço representado, era possível conhecer algumas ações efêmeras do grupo através de registros, como assistir à vídeo-instalação em que dois de seus integrantes, Vítor César e Rodrigo Costa Lima, correm em sentidos opostos, cada um segurando a extremidade de uma mesma fita branca, com o objetivo de estender aproximadamente 200 metros de fita em meio às pessoas que ocupavam uma rua exclusiva para pedestres no centro da cidade.

Logo após a Bienal, já em 2003, durante o Salão de Abril, a mais antiga instituição relacionada às artes plásticas de Fortaleza, a artista Érica Zíngano propôs aos transeuntes da movimentada Av. Treze de Maio a leitura de poesia, ao invés de informação, no letreiro luminoso que ali se propõe a orientar o trânsito. A performance literária de suas “Frasas instantes” obviamente não continua a se iluminar no mesmo lugar, durou um breve momento, e agora apenas pode ser vista através de alguns registros fotográficos.

Certamente a produção artística que toma a cidade como espaço de experimentação disputa com tantas outras estratégias suas garantias de visibilidade, negocia suas próprias regras de apresentação, pretendendo contagiar os sistemas e os fluxos poeticamente, provocar os hábitos a formular novas percepções, estendendo assim os seus próprios limites, em busca de atenção ou mesmo de um estado de tensão que possivelmente mobilize os demais atores da cidade. É curioso pensar que a permissão por atuar nesse espaço de modo experimental, e simultaneamente institucionalizado, foi conquistada gradativamente por movimentos artísticos diversos, através de um diálogo conflituoso com as instituições de arte moderna e da promoção de um debate contínuo realizado dentro do circuito de artes. Digo isso, pois em Fortaleza instituições dessa natureza ainda ensaiam a formação de um circuito que possibilite essa discussão.

Entretanto, esses e outros projetos que tomam a cidade de assalto, aproximam Fortaleza de outras cidades e me fazem pensar que uma situação semelhante se verifica hoje

em diversos lugares. Não me parece coincidência que para muitos artistas de uma mesma geração em Fortaleza, a qual me incluo, a cidade seja problematizada nos trabalhos e incorporada às suas proposições. Muito menos que articulações como essas sejam realizadas em toda grande cidade brasileira, e ainda que possamos reconhecer projetos artísticos dessa natureza em inúmeras cidades do mundo, nas mais diversas culturas. Parece-me que vivemos de fato um momento quando as questões que se apresentam nos quatro cantos do mundo, apesar de formuladas a partir da singularidade de cada lugar, respondem às mesmas urgências; quando a história não é mais contada a partir de um único centro.

É verdade que permanece o risco de apenas reproduzirmos nos circuitos locais métodos e valores estabelecidos nos circuitos hegemônicos, o que denunciaria a manutenção de um sistema que ainda se realiza verticalmente a partir de uma clara polaridade entre centro e periferia, e de uma distribuição do poder que ainda acontece de modo semelhante ao que ocorre na relação entre matriz e colônia. No entanto, considerando que o atual modo de organização mundial não mais se sustenta nos princípios desenvolvidos pela expansão comercial, nem exclusivamente pelos fundamentos instaurados pela revolução industrial, e que nosso contexto é marcado por um modo de organização que ainda negocia suas fronteiras e referências, considero que há uma desestabilização em nossos sistemas de valores, incluído aí o sistema de artes. As estratégias utilizadas pelos artistas podem ser confundidas formalmente, mas há tempos discutimos que a produção de arte não se restringe à invenção formal.

Estou convencido de que muitas proposições artísticas atualmente, enquanto investigação e experimentação, mais do que reivindicar um lugar dentro de um sistema de artes já estabelecido, mantêm o interesse de provocar o sistema, reinventá-lo, seguindo o propósito certamente gerado desde as vanguardas modernas de submetê-lo às emergências da cultura. Somente poderíamos acreditar que há um centro de comando a impor uma ordem no

mundo sustentando uma compreensão teleológica da história, assim como a crença em ideais universais a orientar a distribuição do poder, a guiar sucessivamente nossas conquistas. O sentido contrário dessa crença não seria necessariamente afirmar que vivemos a ausência de ordem, apesar de muitos fatos revelarem nossa face mais imunda; pois continuamos a nos perguntar pelo sentido do mundo, algum que seja atual e nos motive a manter a disputa por um lugar próprio.

Nessa direção, uma das questões provocadas nos trabalhos que descrevi acima é sobre a possibilidade de realizar uma produção artística a partir de Fortaleza, interessada no mundo e sem negar as condições próprias de seu contexto, que se entende como local justamente porque se encontra inserido em um mundo globalizado. Ou seja, interessa-nos investigar os sentidos do mundo sem se limitar às fronteiras de uma possível identidade local isolada, nem simplesmente reproduzir estratégias e valores importados dos centros hegemônicos, como se essa fosse uma estratégia eficaz de inserção no sistema. O propósito que me parece possível perceber naqueles e em outros trabalhos é olhar o mundo a partir de Fortaleza, no sentido de reconhecer o mundo também em Fortaleza. Nessa direção, posso acreditar que há uma crescente descentralização da produção de arte que nos permite, esses e outros artistas localizados em diferentes pontos do planeta, participar da produção do mundo; como se clamássemos, incluídos neste plural também os artistas que se encontram no centro do sistema em questão, por valores e sentidos que nos fizessem compreender um mesmo mundo possível a partir das diferenças. Toda crença é uma aposta.

3.1

O que exponho são perguntas: meu espanto, minha curiosidade. Entrelaçadas à vida cotidiana, esse é o tempo e o espaço de suas realizações. O caráter existencial de cada indagação não é puramente transcendente, como se fosse próprio a uma outra física, mas

percorre diariamente nossos destinos. É justamente porque me encontro preso à gravidade deste instante e no meio de outros indivíduos que me faço perguntas sobre os sentidos. Tanto inquieto por descobrir ou inventar direções que possam orientar os meus movimentos, como sobrepondo pontos de interrogação a tudo o que o meu corpo compreende.

Esse estado de incerteza é certamente uma condição de ser humano, pois nossa sobrevivência não é garantida por nenhuma programação genética; depois de nascer, é necessário nos inventarmos. Entretanto, quando o sentimento de desorientação não é individual, mas coletivo e generalizado, no momento em que é o mundo, nossa existência comum, que se coloca em dúvida, talvez nossa atual desconfiança em relação à história possa nos sugerir alguma explicação. É preciso partir do pressuposto de que a história garantia um sentido comum, mesmo se a consideramos uma invenção européia e moderna, e é importante lembrar que um dos marcos de origem da modernidade é a “expansão” dos limites do mundo europeu. Portanto, quando falamos no fim da história, “não devemos confundir com uma inclinação apocalíptica”, como adverte Hans Belting (2006, p. 24); não é o mundo entendido como a vida dos homens sobre a Terra que chega ao fim – apesar de evidentes ameaças –, mas um dos mundos possíveis, justamente aquele que se narra a partir de um único centro, avistando uma só perspectiva.

“Podemos distinguir uma história da arte de todas as épocas anteriores que ainda não possuíam uma imagem fechada do cenário artístico, ou seja, nenhum enquadramento. É esse enquadramento que está em jogo em meu argumento. É como se ao “desenquadramento” da arte se seguisse uma nova era de abertura, de indeterminação e também de uma incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma.” (BELTING, 2006, p. 25)

A história da arte é parte da história do mundo. O enquadramento proposto por Hans Belting é o que põe em evidência a arte européia, somada, em seguida, à arte americana. Percebe-se assim que a história da arte está estreitamente associada à história econômica e política, pois por esse prisma também poderíamos compreender a Europa, seguida dos Estados Unidos, como centros do mundo, desse mundo que propomos enquadrar.

“(A história da arte) não é mera narração de fatos que pudesse ser transferida sem problemas para outra cultura em que ainda falta uma narrativa semelhante. Formou-se, antes, no interior de uma tradição intelectual própria, na qual desempenhava tarefas exatamente circunscritas e transmitia a própria cultura como lugar de identidade.” (BELTING, 2006, p. 97)

É fato que essa história que agora revemos, questionamos e desconfiamos de suas finalidades, que em suma anunciamos seu fim, é uma história que se construiu através de um processo de colonização. Não podemos abstrair que nossa realidade, a brasileira e a de tantos outros países, foi formada a partir da relação, ora submissa ora conflituosa, entre os interesses de quem habitava esse território – não exclusivamente os nativos – e os interesses das nações que detinham poder sobre ele, tanto político como econômico. Esse fato é constitutivo de nossas práticas culturais. Precisamos considerar igualmente que a formação cultural dos países colonizados não se deu simplesmente pela absorção e reprodução dos valores trazidos pelas matrizes colonizadoras. É certo que não faltou esforço para que adotássemos como nosso o mesmo destino europeu, as mesmas crenças, a mesma história, mas hoje é indiscutível o caráter híbrido de nossas culturas.

“Como afirma Stuart Hall, uma cultura híbrida é, por definição, incontrastável, quer com uma cultura vernacular, quer com uma cultura global, posto que não é síntese ou mero composto de outras construções simbólicas. Ela é resultado, ao contrário, de uma aproximação entre diferentes que não se completa nunca, abrindo, na expressão de Homi K. Bhabha, um “terceiro espaço” de negociação entre diferenças incomensuráveis. (...) Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação intransigente de uma tradição imóvel, instaura-se, portanto, um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irreduzível a um ou a outro desses pólos extremados.” (ANJOS, 2005, p. 29)

Essa qualidade herdada das diversas relações de troca estabelecidas ao longo da história, a mesma que discutimos o fim, não é exclusiva dos países periféricos e colonizados. Atualmente, o trânsito de informação e de valores, seja proporcionado pelo sistema planetário de comunicação, seja gerado como consequência dos movimentos migratórios, possibilitam o contágio entre tradições mesmo dentro das fronteiras dos países que ainda gozam da condição de centros do poder. Poderíamos remeter essa qualidade a uma condição da atual ordem mundial, que se constituiu desde há muito tempo através das relações comerciais; que se

efetiva progressivamente através do direito internacional; e que pode ser experimentada por um número cada vez maior de pessoas que utilizam as redes de comunicação global. Esse atual contexto de organização mundial apresenta especificidades em pleno trânsito, de difícil apreensão. De todo modo, é interpretado pelos autores Michael Hardt e Antonio Negri no conceito de Império:

“Ao contrário do imperialismo, o Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras ou barreiras fixas. É um aparelho de descentralização e desterritorialização do geral que incorpora gradativamente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão. O Império administra entidades híbridas, hierarquias flexíveis, e permutas plurais por meio de estruturas de comando reguladoras. As distintas cores nacionais do mapa imperialista do mundo se uniram e mesclaram, num arco-íris imperial global. (...) O Império se apresenta, em seu modo de governo, não como um momento transitório no desenrolar da História, mas como um regime sem fronteiras temporais, e, nesse sentido, fora da História ou no fim da História”. (HARDT e NEGRI, 2005, p. 12-14)

O possível fim da história nos situa, como define Homi K. Bhabha, “no além”, mas não deve ser reduzido a um momento posterior – pós-moderno, pós-colonial, pós-histórico – entendido simplesmente como seqüencialidade. Ao contrário, “há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no ‘além’: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para frente e para trás.” (BHABHA, 1998, p. 19) Este além também não pode ser confundido com um espaço transcendente, que se localizaria fora da existência carnal e mundana.

“Estar no ‘além’, portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir ‘no além’ é, ainda, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá. Nesse sentido, então, o espaço intermédio ‘além’ torna-se um espaço de intervenção no aqui e agora.” (BHABHA, 1998, p. 27)

Apesar do atual momento ser extremamente conflituoso, pois vivido nos embates das diferenças culturais, para Homi K. Bhabha, “como animais literários e políticos, devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como um momento em que algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização” (BHABHA, 1998, p.

34). Obviamente não há receitas na obra desses autores que se empenham em diagnosticar a atualidade. Hannah Arendt é lembrada por Bhabha para descrever a condição de imprevisibilidade da história, considerando que o autor da ação social pode ser o inaugurador de seu significado singular, mas, como agente, ele não pode controlar seu resultado. De todo modo, as interpretações sugeridas por esses autores citados evitam o sentimento apocalíptico e sugerem a abertura de um novo momento.

“Mais uma vez, é o desejo de reconhecimento, ‘de outro lugar e de outra coisa’, que leva a experiência da história além da hipótese instrumental. Mais uma vez, é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência” (BHABHA, 1998, p. 29).

3.2

É na trama do transporte coletivo de Fortaleza que as perguntas que exponho são formuladas; ganham forma a partir do contato necessário com outros passageiros, constituindo-se como elementos dos desenhos que realizamos sobre a cidade através de nossos percursos. Milhares de pessoas animam essa trama diariamente, cada uma cumpre um destino singular. A trama articulada por pontos e linhas, pela qual se deslocam os passageiros, é uma evidência de que a cidade é um desenho que acolhe simultaneamente diversos movimentos, revelando-se como uma realidade complexa e movente.

As grandes cidades contemporâneas são a mais clara manifestação do urbano. Tomo como referência a interpretação de Henri Lefebvre sobre o momento que atravessamos, e sigo na mesma direção que tentei apontar no item anterior através da descrição de um momento histórico que não se contém nos limites indicados por preceitos modernos. Vivemos, segundo Lefebvre, uma “revolução” que prepara a transformação da sociedade industrial em sociedade urbana. “O urbano (abreviação de ‘sociedade urbana’) define-se portanto não como realidade acabada, situada, em relação à realidade atual, de maneira recuada no tempo, mas, ao contrário, como horizonte, como virtualidade iluminadora.” (LEFEBVRE, 1998, p. 28)

Nesse sentido, o atual momento – o texto de Lefebvre foi publicado originalmente em 1970, mas mantém-se como fonte nos debates atuais – é considerado pelo autor como um momento de transição entre os campos da industrialização e da urbanização; assim como atravessamos há alguns séculos uma transição do campo rural para o industrial. Os três campos, épocas ou camadas – rural, industrial e urbano – não devem ser considerados apenas campos de fenômenos sociais, mas de sensações e percepções, de espaços e de tempos, de imagens e de conceitos, de linguagem e de racionalidade, de teorias e de práticas sociais. Desse modo,

“o espaço-tempo urbano, desde que não seja mais definido pela racionalidade industrial – por seu projeto de homogeneidade –, aparece como diferencial: cada lugar e cada momento não tendo existência senão num conjunto, pelos contrastes e oposições que o vinculam aos outros lugares e momentos, distinguindo-o.” (LEFEBVRE, 1998, p. 45)

É verdade que a discussão sobre uma possível superação da sociedade industrial só faz sentido onde de se realizou plenamente a industrialização. Sabe-se que os países subdesenvolvidos, ou em desenvolvimento, experimentam simultaneamente a era rural, a era industrial, a era urbana, acumulando os problemas sem por isso acumularem as riquezas. Porém, para Lefebvre, “a problemática urbana, o urbanismo como ideologia e instituição, a urbanização como tendência global, são fatos mundiais. A revolução urbana é um fenômeno planetário”. (LEFEBVRE, 1998, p. 107)

De todo modo, o autor adverte que não devemos confundir a tendência com o realizado. Para ele, a sociedade atual situa-se na transição, e é nela que se pode compreendê-la. O pensamento deve se realizar, tendo por princípio que “a reflexão crítica tende a substituir a construção de modelos pela orientação, que abre vias e descortina um horizonte. É o que propomos aqui: não construir um modelo do urbano, mas abrir uma via em direção a ele.” (LEFEBVRE, 1998, p. 68) O propósito, então, se opõe ao de um urbanista que modela o espaço urbano considerando-o um objeto específico.

“Mais do que um objeto dado à reflexão, a realidade do fenômeno urbano seria a de um objeto virtual. Se existe conceito sociológico esse conceito é o da ‘sociedade urbana’. E, no entanto, ele não depende somente da sociologia. A sociedade urbana, com sua ordem e desordem específicas, se forma. Tal realidade envolve um conjunto de problemas: a problemática urbana. Aonde vai esse fenômeno? Para onde o processo de urbanização arrasta a vida social? Qual a nova prática global ou quais as práticas parciais que ele implica? Como dominar o processo teoricamente e orientá-lo praticamente? Em direção a quê? Tais são as questões que se colocam ao urbanista e que ele faz aos especialistas, os quais não podem responder, ou respondem apenas por abuso de linguagem.” (LEFEBVRE, 1998, p. 61)

De outro modo, podemos considerar o urbano, seguindo a indicação de Lefebvre, como “uma forma pura: o ponto de encontro, o lugar de uma reunião, a simultaneidade. Essa forma não tem nenhum conteúdo específico, mas tudo a ela vem e nela vive. Trata-se de uma abstração concreta, vinculada à prática.” E mais claramente:

“O urbano se define como lugar onde as pessoas tropeçam umas nas outras, encontram-se diante e num amontoado de objetos, entrelaçam-se até não mais reconhecerem os fios de suas atividades, enovelam suas situações de modo a engendrar situações imprevistas. (...) É a u-topia (real, concreta). Assim se realiza a superação do fechado e do aberto, do imediato e do mediato, da ordem próxima e da ordem distante, numa realidade diferencial na qual esses termos não mais se separam, mas se transformam em diferenças imanentes. Um pensamento a caminho da unidade, promovidas à posição de diferenças: locais, regionais, nacionais – étnicas, lingüísticas – éticas, estéticas etc.” (LEFEBVRE, 1998, p. 47)

Nesse contexto são formuladas minhas inquietações, em busca de um lugar próprio e de sentidos para o próprio movimento. Na interseção entre a minha proposição e o pensamento de Lefebvre, o que está em questão é um modo de habitar possível. Partindo desse horizonte “u-tópico (o que não tem lugar e o procura)” (LEFEBVRE, 1998, p. 156), arrisco dizer que as práticas artísticas que se realizam em meio ao contexto urbano, e tomam a cidade como evidência desse espaço, revelam a emergência desse lugar de conflitos e diferenças como condição dada à existência atual.

“O urbano poderia, portanto, ser definido como lugar da expressão dos conflitos, invertendo a separação dos lugares onde a expressão desaparece, onde reina o silêncio, onde se estabelecem os signos da separação. O urbano poderia também ser definido como lugar do desejo, onde o desejo emerge das necessidades, onde ele se concentra porque se reconhece, onde se reencontram talvez (possivelmente) Eros e Logos. A natureza (desejo) e a cultura (as necessidades classificadas e as artificialidades induzidas) aí se reencontram, no curso de uma autocrítica mútua que mantém diálogos apaixonados.” (LEFEBVRE, 1998, p. 160)

3.3

Mais uma questão se coloca nesse contexto conflituoso. Quando a experiência artística se realiza nos domínios de espaços reconhecidamente públicos, como a cidade, a pergunta por sua eficácia¹³ parece inevitável. E aqui considero que o que se põe em prova não é unicamente os desdobramentos políticos da ação, mas também a sua qualidade de arte. Dito de outro modo, questionar sobre a eficácia das intervenções artísticas em espaço público é mais do que perguntar sobre o resultado de algum objetivo proposto por essa experiência, mas ainda interrogar sobre a sua compreensão como uma experiência artística genuína.

De início, pergunto-me: como responder pela eficácia de um trabalho de arte se, mesmo quando há algo projetado pela imaginação do artista, o fim do desenvolvimento de sua idéia não é necessariamente compreendido como a realização exata de um resultado esperado? Certamente há um ponto de partida – um desejo, uma inquietação, uma solicitação –, uma motivação qualquer que segue experimentando-se na tentativa de, no decorrer de um processo, tornar-se visível, compreensível, provocadora de sentidos. Mas o que se vê quando o artista determina o fim da sua participação direta no trabalho que empreende não corresponde necessariamente ao que ele imaginava no início da sua atividade.

Essa idéia pode ser apreendida em diversas passagens da história da arte. Apresenta-se quando Merleau-Ponty escreve sobre ‘A dúvida de Cézanne’:

“...o artista lança sua obra como um homem lançou a primeira palavra, sem saber se ela será algo mais que um grito, se ela poderá destacar-se do fluxo de vida individual onde nasce e apresentar, seja a essa mesma vida em seu futuro, seja às mônadas que coexistem com ela, seja ainda à comunidade

¹³ **eficácia** *s.f.* (sXIV cf. FichIVPM) **1** virtude ou poder de (uma causa) produzir determinado efeito; qualidade ou caráter do que é eficaz <duvidamos da e. do pau-d'arco na cura do câncer> **2** segurança de um bom resultado; validade, atividade, infalibilidade **3** poder de persuasão <a e. de uma fábula como ensinamento moral> **4** efeito útil <a e. de um socorro> **5** qualidade de quem ou do que tem uma ação eficaz; capacidade, produtividade <a e. de uma galinha poedeira> <a e. de um montador> **6** real produção de efeitos **7** ADM qualidade ou característica de quem ou do que, num nível de chefia, de planejamento, chega realmente à consecução de um objetivo <há eficiência na ação do seu gerente, mas não e.> – cf. *eficiência e efetividade* – ETIM lat. *efficacia,ae* 'poder, virtude, eficácia'; ver *faz*-.SIN/ VAR Ver sinóníma de *serventia*. Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

aberta das mônadas futuras, a existência independente de um sentido identificável.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 135)

Também é evidente no texto ‘O Ato Criador’ de Duchamp:

“No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimento, satisfações, recusas, decisões que também podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.” (DUCHAMP, in: BATTCKOCK, c1973)

Sem falar nos discursos que reivindicam a arte pela arte, como uma produção completamente autônoma, sem quaisquer objetivos ou conseqüências além de si mesma. Com esses exemplos apenas pretendo apontar que a pergunta sobre a eficácia não se apresenta claramente para a produção artística.

Como ações políticas, o que poderíamos assegurar sobre essas intervenções além de mais algumas dúvidas? Nelson Brissac, responsável pela concepção, curadoria e realização do projeto Arte/cidade em São Paulo, em texto publicado no catálogo que reúne registros das três primeiras edições do evento, apresenta as suas:

“Como a arte pode interagir com a produção real da cidade? Pode ainda a arte propiciar um olhar novo, um pensamento prospectivo sobre a cidade? Seria ela ainda capaz de instaurar um espaço reflexivo? Até que ponto a cidade pode ser tomada como um campo de experimentação? É possível se fazer da metrópole um canteiro de renovação da percepção, da experiência e da produção de espaço?” (BRISSAC, 2002)

Em tom mais afirmativo, mas nem por isso menos reticente, Mário Jorge Caeiro, responsável pela realização do evento Lisboa Capital do Nada¹⁴, cita o trecho de um aforismo de Kafka quando apresenta os resultados do evento em um catálogo impresso, o mesmo que reproduzo: “Quanto mais cavalos atrelares a um bloco de pedra, mais depressa conseguirás. Pode ser que não sejas capaz de movê-lo, mas é possível que as correias se partam e obtenhas um passeio alegre e vazio.”

¹⁴ Lisboa Capital do Nada foi realizado em 2001. Reuniu profissionais de diversas áreas e a comunidade da região de Mavila durante um mês para “criar, debater, intervir no espaço público”.

Se não há medida para estabelecer as conseqüências desses empreendimentos simbólicos, resta-nos pensar em suas qualidades enquanto produção de arte. Até pouco tempo, a história parecia ser o lugar de referência para a comprovação da verdade ontológica de uma obra. A pertinência histórica – e em uma história linear e dialética estão considerados os momentos de ruptura, as aparentes discontinuidades – seria o critério que garantiria a relevância da produção artística. Mas como continuar pensando nestes termos quando nos perguntamos atônitos pelo sentido da história? São inúmeras as discussões que há algum tempo se contrapõem à tentativa moderna ocidental de contar as histórias do mundo – e, obviamente, das artes – a partir de uma única linha narrativa. É neste ambiente, por exemplo, que parece se localizar a preocupação fundamental de Hans Belting. Da sua leitura, guardo a dúvida sobre o que hoje é historicamente relevante, considerando que vivemos um momento que teima em escapar das técnicas que detemos para narrá-lo.

Entretanto, como tentei demonstrar anteriormente, é mesmo em diversos casos de histórias recentes de arte que a maioria das intervenções em espaço público se apóia. No contexto brasileiro, cito dois casos emblemáticos: Flávio de Carvalho com sua “Experiência nº 2” e seu “Traje de verão”, realizados nas décadas de 1930 e 1950 respectivamente; e Cildo Meireles com as “Inserções em circuitos ideológicos”, propostas no início da década de 1970. Quando ampliam-se as fronteiras para o circuito de artes internacional, as heranças apresentadas pelos artistas em questão também indicam movimentos artísticos reconhecidos institucionalmente: consideram Duchamp, a *pop art*, a *minimal art*, a *land art*, a arte conceitual, a performance.

É pertinente dizer que no circuito de arte brasileiro, considerando os editais de premiação e de salões, as interferências em espaços urbanos já são consideradas formalmente, como um gênero. O que aponta a possibilidade de um lugar ontológico assegurado sem muito esforço especulativo – fato que, para mim, tende ao empobrecimento das propostas realizadas

nesse âmbito, pois talvez seja a necessidade de constituir os próprios limites, ou mesmo desfazê-los, que faz desses desafios experiências dignas de nota.

Interessante notar que antes da apropriação dessas ações pelo circuito institucional, as intervenções em espaços públicos se justificavam muitas vezes como uma alternativa às limitações da instituição, sejam elas do ponto de vista ideológico ou físico. No Brasil, Stella Teixeira de Barros descreve, em estudo publicado em 1984¹⁵, vários “pretextos, desde romper o circuito fechado das galerias e dos museus propiciando àqueles que não os freqüentam contato com a arte, utilizar a cidade como pano de fundo para a obra, melhorar a estética urbana tão desgastada, enegrecida e triste, buscar um lugar ao sol, exorcizar o *mea culpa*, até subverter e questionar a própria essência da arte.”

Quase dez anos depois, o caderno Mais! do jornal Folha de São Paulo trazia em sua capa a chamada “A explosão do a(r)tivismo”¹⁶, e apresentava “coletivos” de artistas brasileiros que se apropriam de estratégias situacionistas e realizam trabalhos de perfis políticos e antiinstitucionais, mas que aos poucos conquistavam espaço no circuito de artes estabelecido. Na mesma publicação, Fernando Cocchiarale, curador-geral do MAM-RJ, lançava um olhar menos entusiasmado sobre o mesmo fato.

“Ainda não possuímos um novo repertório ético, político e estético que substitua o velho repertório das grandes utopias coletivas do passado. Como a instância política, que no passado se opunha por seu caráter objetivo à subjetividade (separação entre público e privado), se confunde, hoje, com práticas e expectativas subjetivadas (uma espécie de neovoluntarismo), os objetivos das ações críticas de alguns artistas parecem ser fruto de pulsões agressivas, e não de objetivos claros que ampliem a base de apoio para o sucesso desses objetivos. Mais fundamental do que a consequência de suas propostas é o micro-espaço de sociabilidade interno às conexões que

¹⁵ “‘Out’- Arte?” é o título do texto que apresenta a pesquisa de Stella Teixeira de Barros sobre o uso de outdoors como suporte para trabalhos artísticos. No texto publicado no número 8 da Arte em Revista a autora faz um apanhado da produção artística paulistana que se apropriava do espaço público desde a década de 1960.

¹⁶ Publicado em 6 de abril de 2003. A jornalista Juliana Monachesi assina o texto. São citados os seguintes a(r)tivistas: After-Ratos, A.N.T.I. Cinema, A Revolução Não Será Televisada, Bete Vai à Guerra, Fumaça, Los Valderramas, M.T.A.W – Movimento Terrorista Andy Warhol, Núcleo Performático Subterrânea (de São Paulo), Atrocidades Maravilhosas, ogrupovapor, RRADIAL (do Rio de Janeiro), Camelo (de Recife), Empreza, Valmet (de Goiânia), Entorno (de Brasília), Flesh Nouveau!, Laranjas (de Porto Alegre), GRUPO (de Belo Horizonte), Transição Lustrada (de Fortaleza), Urucum (de Macapá), Formigueiro e Rejeitados (de diversas cidades).

configuram, ainda que temporariamente, esses grupos. Desse ponto de vista o surgimento de tantos grupos de artistas e espaços independentes implica uma estratégia de inserção e visibilidade para o trabalho fundada numa sociabilidade possível entre subjetividades convergentes. Dificilmente essas alternativas substituirão a objetividade do mercado e do circuito de arte, mas os melhores artistas desses grupos têm por destino um lugar certo nas instituições que, agora, tanto criticam.”

O circuito de artes reconhece há algum tempo que os elementos de visualidade se confundem com os diversos elementos do cotidiano, lugar da vida ordinária. Considera também que o visível não é apenas um objeto que se configura na retina, mas uma rede complexa de relações que envolve a percepção individual. Quando a atividade artística não mais se limita a um ambiente previamente estabelecido, o seu reconhecimento ainda prescinde de um ambiente onde outros atores críticos também se encontram. Daí a justificativa de inserção das experimentações no circuito institucional.

A ambigüidade então mostra-se necessária. Não haveria assim um fora do circuito, ou mesmo circuitos heterogêneos e auto-dependentes¹⁷, com audiências mais específicas, sem qualquer relação com um circuito de caráter mais público. Para que possam adquirir alguma significância, e assim participar de algum debate público, ter alguma eficácia, as intervenções no espaço urbano necessitam promover interseções entre esse espaço e o circuito institucional de artes. Até aqui, venho entendendo como público o que define Hannah Arendt e discutimos no primeiro momento deste texto. Em suma, “o termo ‘público’ significa o próprio mundo.”

Os contextos urbanos são espaços públicos por excelência. Parece-me que as intervenções nesses contextos, e as suas implicações no circuito de artes, mais do que se realizar como estratégia de inserção no sistema, ou impor uma vontade individual – muitas vezes apresentada como coletiva, mas apenas relacionada aos interesses de um pequeno grupo – na organização do espaço público, podem ser provocadoras de um debate fundamental para

¹⁷ Em texto publicado na revista eletrônica www.rizoma.net em outubro de 2005, Newton Goto descreve algumas possibilidades de circuitos paralelos ao circuito hegemônico. O texto é derivado de sua dissertação de Mestrado em Linguagens Visuais. GOTO, Newton. *Remix Corpobras*. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA, 2004.

a atualidade, compreendendo desde os limites ontológicos da prática artística, até as noções de participação política e as possibilidades de constituição e manutenção da democracia. Como se essas práticas apontassem na mesma direção da crença de Henri Lefebvre: “a revolução urbana e a democracia concreta (desenvolvida) coincidem.” (LEFEBVRE, 1999, p. 126)

Assim, considero que a proposição de intervenções no espaço público seja outro modo de questionar sobre a localização dos parênteses que possibilitam o reconhecimento de alguma especificidade da atividade artística. É também outro modo de se perguntar sobre a ação do artista, a sua relevância no contexto atual. É ainda outro modo de se realizar um corpo ao mesmo tempo preso e assegurado por uma trama complexa de relações. Considero que a premissa de nossas inquietações seja a mesma vontade de constituir ontologicamente uma atividade que mereça o valor de arte. Quem sabe assim somos eficazes.

Por fim, retomo as imagens de Kafka – cavalos puxando blocos de pedra – e de Merleau-Ponty – gritos sem certeza de ecos –, e lembro a imagem lúdica do poeta Manoel de Barros que, feito um menino carregando água em uma peneira, inventa o tempo em seus despropósitos. Percebo que uma discussão sobre ética se apresenta necessária, pois nossos despropósitos buscam a atenção de outros, os envolvem no deslocamento de blocos de pedra. Se pensamos que tanto a invenção como a percepção do espaço, como lugar da existência política e/ou simbólica, são atividades imprescindíveis à arte e necessariamente atravessadas pelo outro, torna-se evidente que a eficácia de toda intervenção artística depende da compreensão de seus limites éticos. Em última instância, como afirma Hannah Arendt, o que está em questão é nosso amor: pela vida e, conseqüentemente, pelo mundo.



- "Permitido", de Vitor Cesar.



- "Equipamento de Verificação Urbana - EVU", de Waléria Américo.



- Ação do grupo Transição Listrada durante a Bienal Ceará América.



- "Frases Instantes", de Érica Zingano.

Algumas considerações.

“Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.”¹⁸

Neste exercício, persegui a mesma motivação original que impulsiona a minha trajetória artística: produzir sentidos para a própria experiência. Logo de início, percebi que uma compreensão de si não é possível sem considerar os ‘outros passageiros’ e o mundo, e que esse encontro necessário onde “eu” se constitui confunde-se com a própria qualidade pública do espaço. Assim, inventar a própria singularidade só é possível, portanto, quando inventamos um espaço comum, ou seja, quando inventamos o mundo, e nele nos localizamos.

Em todos os momentos desta dissertação tentei promover um entrelaçamento entre as questões objetivas que se apresentavam no processo das minhas investigações e as experiências singulares que vivi durante o mesmo percurso. Parto do princípio de que arte e vida são inseparáveis. Entretanto, se viver é um verbo intransitivo, a arte é geralmente o objeto direto de uma ação criativa. E como objeto, a arte coincide com o mundo, nele se inscreve, dele se produz. As garantias de visibilidade da arte, que são as mesmas garantias de sua existência, são dadas na relação com o mundo, que é uma realização do tempo e do espaço.

Por fim, assinalo o sentimento de que nossa compreensão de tempo e espaço passa por transformações, e que desse processo de deslocamento tudo participa, produzindo novas histórias e geografias. Talvez seja o princípio de outro mundo a configurar a continuação da vida humana sobre a Terra. Talvez eu seja muito romântico e não consiga entender outra lógica. É certo que não desconsidero certas leis universais, como a gravidade, e busco entre as ações humanas algo que assegure nossos pés sobre o mesmo horizonte: como será possível garantir a nossa sobrevivência como espécie? O mundo que habitamos e que é necessário à

¹⁸ Hilda Hilst, no livro “Tu não te moves de ti”.

produção de nossa singularidade é consequência de nossa ação coletiva. Meu romantismo é ainda mais evidente quando afirmo a minha crença em nossas ações políticas.

Certamente o texto que se apresenta como resultado de dois anos de trabalho carrega as marcas de muitas experiências. Empreendi aqui um grande esforço em sistematizar minimamente as questões que se apresentaram durante esse processo. De todo modo, considero que o último ponto deste percurso apenas marca uma passagem, a linha segue e as perguntas se renovam.

Referências Bibliográficas

- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005;
- ARANTES, Otília, MARICATO, Ermínia e VAINER, Carlos. *A Cidade do Pensamento Único – Desmanchando consensos*. Petrópolis: Editora Vozes. 2001;
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2004;
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992;
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes. 2005;
- AUSTIN, John Langshaw. *Sentido e Percepção*. Tradução Armando Manuel Antonio de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra-Capa. 2001;
- BASBAUM, Ricardo. *Migração das Palavras para a imagem*. Revista Gávea 13. Rio de Janeiro: Ed da Pontifícia Universidade Católica, 1995.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Tradução Cecília Prada e Veras de Campos Toledo. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, c1973,
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão de dez anos depois*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1996;
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998.
- BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. *Livre-Troca*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1995;
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão. Ana Regina Lessa. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência Nº 2*. Rio de Janeiro: Nau Editora. 2001;
- CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. *A Transfiguração do Lugar Comum: uma filosofia da arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vê e o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. 1998;
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.) *Escrito de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ FUNARTE, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOSTER, Hal. *O Artista como Etnógrafo*. Tradução de Alexandre Sá. In: : *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ*, ano XII, nº12. Rio de Janeiro, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Linguagem e Literatura*. In: MACHADO, Roberto. “Foucault, a Filosofia e a Literatura.” Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2000;
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal Edições. 2003;
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de Berilo Vargas, 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70. 2000
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes. 2002
- HILST, Hilda. *Tu Não Te Moves de Ti*. São Paulo: Globo, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva – Escritos Situacionistas sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003;

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga – A Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2001;

JAMESON, Fredric. *Pos-modernismo – A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática. 1997;

KRAUSS, Rosalind *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora. 2001;

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 2002;

KWON, Miwon. *Public Art and Urban Identities*. In *Exhibition Catalogue “Public Art is Everywhere”*. Hamburg, Germany. 1997.

KWON, Miwon. *Public Art as Publicity*. In: Simon Sheikh (Ed.) “In the Place of the Public Sphere? On the establishment of publics and counter-publics”. Berlin: b_books. 2005. Disponível em <http://www.republicart.net>. Acesso em maio de 2006.

LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2003;

MICHELIN, Simone. *Domínio Público*. 2006, 168f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MONTENEGRO, Wilton. *Notas do Observatório, Wilton Montenegro: arte contemporânea brasileira*. Glória Ferreira, organização. Rio de Janeiro: Arco Arquitetura: Centro Cultural Telemar, 2006.

MOSQUERA, Gerardo. *Linguagem Internacional*”. In: *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ*, ano X, nº10. Rio de Janeiro, 2003.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia no espaço da arte*. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

OTTONI, Paulo. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. DELTA., São Paulo, v. 18, n. 1, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502002000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 de outubro de 2006.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). *Intervenções Urbanas Arte Cidade*. São Paulo: Editora Senac. 2002;

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac. 2004;

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Arx, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível – Estética e Política*. São Paulo: Editora 34. 2005;

SANTOS, Douglas. *A Reinvenção do Espaço*. São Paulo: Unesp. 2002;

SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. *Fortaleza: imagens da cidade*. 2ª ed. Fortaleza: Museu do Estado do Ceará/ Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZILIO, Carlos. *Carlos Zilio*. Organização Editorial Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)